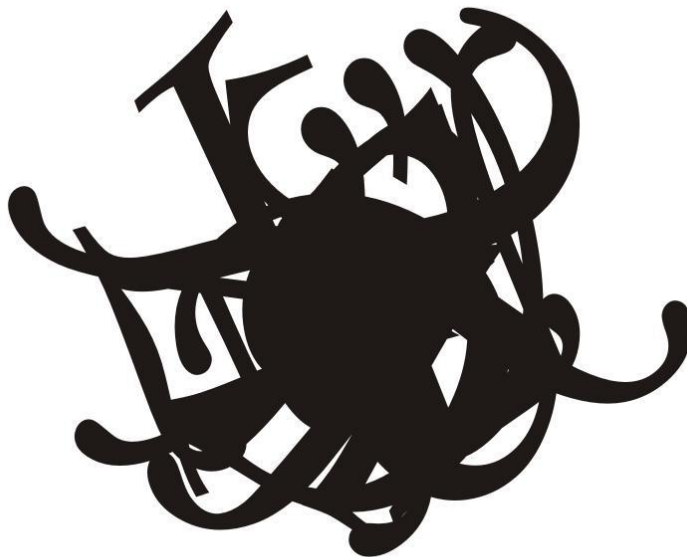


**VIII JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**



educó
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2017

Universidad Nacional del Comahue



ACTAS
VIII JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Cecilia Arcucci)

Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)

educó
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2017

VIII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: actas
Margarita A. Garrido (dir.)

Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

Actas de las VIII Jornadas de las dramaturgias de la norpatagonia :
Neuquén : en homenaje a Cecilia Arcucci / Margarita Garrido ... [et al.] ;
compilado por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad
Nacional del Comahue, 2017.

542 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-487-5

1. Dramaturgia. 2. Estudios. 3. Actas de Congresos. I. Garrido, Margarita
II. Garrido, Margarita, comp.

CDD 792.015

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *VIII Jornadas de las Dramaturgia(s) (...)*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 05, 06 y 07 de octubre de 2016. El volumen se estructura en cuatro secciones: Homenaje/Ponencias/La relación expectatorial en Neuquén/Informe final de investigación/*In memoriam* de A. Fernández Rego. La mayoría de las ponencias ha sido elaborada por miembros del equipo de investigación que integran el proyecto: *La praxis teatral en Neuquén* (Universidad Nacional del Comahue 2013-2016).

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

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2017 - educO - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Buenos Aires 1400 - (8300) Neuquén - Argentina

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



AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

RECTOR

Lic. Gustavo Víctor Crisafulli

VICERRECTOR

Mg. Juan Daniel Nataine

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Alejandra Minelli

SECRETARIO DE CIENCIA Y TÉCNICA

Dr. Enrique Masés

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Mgter. 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 DE LA UNCO

COMITÉ ORGANIZADOR

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

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

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES/AS

Juliana Betancor. Liam Boggan. Alba Burgos. Inés Ibarra. Katia
Obrist. Nora Mantelli. Lorena Pacheco. Marisa Reyes. Gloria
Siracusa. Mauricio Tossi

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita A. Garrido

DISEÑO DE WEB

Liam Boggan

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

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

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

ADHESIONES

Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)
AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral)
TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados)
Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”
Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”
Escuela Experimental de Danza Contemporánea
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

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

MIÉRCOLES 5

(Sede: Salón Azul, UNCo)

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DEL PROGRAMA (9 hs)

APERTURA

(9.30 a 10.30 hs)

Palabras a cargo del equipo de investigación

Autoridades invitadas:

UNCo. Honorable Legislatura de la provincia del Neuquén. Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte de la Provincia de Neuquén. Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén. Instituto Nacional del Teatro. Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. Escuela Experimental de Danza Contemporánea. Instituto Universitario Patagónico de las Artes. Teatristas Neuquinos Asociados. La Conrado Centro Cultural. Asociación de Músicos Independientes de Neuquén. Asociación Neuquina de Artistas Plásticos de Neuquén. Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén. Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Neuquén

(Palabras de las autoridades)

Publicaciones del equipo de investigación

**Actas de las VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a R. Toscani)*

**La Dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras (En homenaje a R. Toscani)*

HOMENAJE A CECILIA ARCUCCI

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Margarita Garrido)

Invitados/as

M. Araujo (La Conrado), J. Cabanes, M. Cánepa, J. Campos, S. Fernández, S. Fanello, A. Forestier, N. Labruno (APDH), P. Mayorga, D. Sánchez, TeNeAs, C. Ullúa, A. Villalba entre otros/as

Panelistas

Presentación de la homenajeada (Equipo de investigación)

Cómo conocí a Cecilia (B. Mansilla)

Después de todo (F. Aragón)

“Chau, Pericles!” (S. Amore)

Cecilia Arcucci, el hada (O. Sarhan)

CURSO

(Sede: TeNeAs Leguizamón 1701)

(15 a 17 hs)

(Coordinación: José Luis Valenzuela)

MICROCRÍTICA

Breve guía para susurradores

SEMINARIO-TALLER

(17.30 a 20.30 hs)

(Coordinación: Salvador Amore)

NUEVOS ASPECTOS DE LA PEDAGOGÍA TEATRAL

El seminario incluye el semimontaje de:

Esto de Alejandra Varela (Dirección de Pablo Donato, EEDC)

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

JUEVES 6

(Sede: TeNeAs, Leguizamón 1701)

PONENCIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: Nora Mantelli)

Dramaturgias de la Norpatagonia: Cipolletti (A. Gubelín)

Del autor al espectador: un análisis tentativo del proceso (E. Gotthelf)

*La noción de "cartografía" en la experiencia de la escritura teatral: conflicto, multiplicidad,
lógicas teatrales (D. Couto-S. Usero)*

CURSO

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Carlos Fos)

EL ATRAVESAMIENTO DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO ARGENTINO

Postales de un encuentro fructífero en la escena porteña

CURSO

(14-16 hs)

(Coordinación: José Luis Valenzuela)

MICROCRÍTICA

Breve guía para susurradores

SEMINARIO-TALLER

(16.30 a 20.30 hs)

(Coordinación: Salvador Amore)

NUEVOS ASPECTOS DE LA PEDAGOGÍA TEATRAL

El seminario incluye el semimontaje de:

Acassuso de Rafael Spregelburd (Dirección de Elsa Hernández)

Bruma del desamparo de Embarro Teatro (Dirección Embarro Teatro)

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

VIERNES 7

(Sede: TeNeAs, Leguizamón 1701)

PONENCIAS

(9 a 10.30 hs)

(Coordinación: Marisa Reyes)

El elenco de la ESBA en su estreno (P. Gavedone/A. Fariás/J. Órdenes/W. Romero)
Sobre "Bruma del desamparo" (*Entrevista a Embarro Teatro*) (J. Betancor/A. Burgos)

Invitados/as: S. Fanello (Dir. del elenco de ESBA) y Grupo Embarro Teatro

CURSO

(11 a 13 hs)

(Coordinación: Carlos Fos)

EL ATRAVESAMIENTO DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO ARGENTINO

Postales de un encuentro fructífero en la escena porteña

(Receso: elección del/la homenajead/a 2017)

CURSO

(14 a 16 hs)

(Coordinación: José Luis Valenzuela)

MICROCRÍTICA

Breve guía para susurradores

SEMINARIO-TALLER

(16.30 a 20 hs)

(Coordinación: Salvador Amore)

NUEVOS ASPECTOS DE LA PEDAGOGÍA TEATRAL

El seminario incluye el semimontaje de:

Habitus. Cuerpos-Historias-Desechos (Dramaturgia y dirección de Judith del Pino)

Intervención (Dirección de Pietro Gori, IUPA)

El fuego frío (Dramaturgia y dirección de Verónica Martínez)

CIERRE

(20 a 21.30 hs)

Conectando hada

(Dardo Sánchez y Oscar Sarhan)

Un regalo para Ceci

(Marcela Cánepa)

**Agradecemos la participación de familiares y amigos/as de Cecilia Arcucci,
como también de los/as teatristas que aportaron con su arte a este merecido homenaje.**

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

ANEXO

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

El ámbito teatral y su significación en “Freak show”

(J. Berriel)

Enmascaramiento y travestismo en “Las bacantes” de Eurípides

(A. Burgos)

A punto: de creaciones ¿colectivas? (Procesos dramaturgicos del grupo Nous É Teatra en Cicolletti)

(A. Burgos)

Espacio dramático y proxemia en “Fedra. Mirar la sombra”

(C. Ciucci)

Nueva contribución sobre la dramaturgia de Alejandro Finzi y su relación con el legado de la vanguardia histórica

(J. Dubatti)

El ámbito escénico

(C. Fuentes Araya)

C. Arcucci en la trama teatral neuquina

(M. Garrido)

Entrevista a C. Arcucci

(M. Garrido)

Entrevista a M. Cánepa

(M. Garrido)

Final de un proyecto de investigación (2013-2016)

(M. Garrido)

La escucha abierta a todo el cuerpo (Sobre entrevista a C. Arcucci y M. Cánepa)

(N. Mantelli)

Musicalidad en “Fedra”. ¿Mirar la sombra o escuchar la música?

(A. Martínez)

Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo: memorable

(M. Reyes)

Encuentros de Teatro en la provincia de Neuquén (1985- 2016)

(M. Reyes)

Acercamiento al teatro local en Neuquén

(C. Rodríguez)

Orden social y ritos funerarios truncos: el cuerpo de Polinices y de Evita

(F. Rorai)

Antígona Vélez, reescritura de la corporeidad

(M. Sánchez Bravo)

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

En Actas se publicará también el siguiente Anexo

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL

(Dirección y compilación de M. Garrido)

Sobre “Fedra. Mirar la sombra” (Entrevistas varias)

(C. Ameglio)

Embarro Teatro en “Fragmentos de un pueblo olvidado”

(M. Arrupe)

Han pasado siglos... “De profesión maternal”

(M. Ávila Zapaia)

Un espacio teatral regional... “Es Tilo Carlota”

(B. Baldor)

Media de Luna. “Astilla de un mismo palo”

(C. Cáceres)

Desde los cimientos a VAÑKA

(L. Contreras)

Singular construcción teatral. “Bruma del desamparo”

(N. Dadone)

Explorando el teatro con “Bruma del desamparo”

(A. Fernández)

Mi primer acercamiento al teatro. “La edad de la ciruela”

(R. Iraira)

Sobre “No quiero morir desnudo”

(I. Jerez)

La Caja Mágica (Entrevista a J. Onofri)

(D. Lopardo)

Experienciando el desamparo en “Bruma (...)”

(L. López)

“Mujeres en oferta” en el Ámbito Histrión

(A. Meza)

El acontecimiento teatral y sus modos de producción local. “Mirar la sombra”

(J. Montesino)

Antes de ser... “No quiero morir desnudo”

(R. Neila)

Los hilos de las marionetas (Sobre “No quiero morir desnudo”)

(D. Soler)

El teatro regional desde la platea (Sobre “De profesión maternal”)

(F. Taborda)

“Te voy a matar, mamá” (Entrevista a A. Kasjan)

(C. Torino)

Tragedia, entretenimiento asegurado. “Freak show”

(A. Valenzuela)

¡JORNADAS LIBRES Y GRATUITAS PARA TODA LA COMUNIDAD!

ADHESIONES

**IAE
INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO**

Buenos Aires, 21 de septiembre de 2016.

Estimada Prof. Margarita Garrido y equipo de organizadores de las VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, en Homenaje a Cecilia Arcucci.

Universidad Nacional del Comahue

De mi más alta consideración:

Por la presente, en mi condición de Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, envío a Vds. la adhesión de nuestro Instituto y su equipo de investigadores a la realización de las VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, en Homenaje a Cecilia Arcucci.

Quiero expresar a través de estas líneas mi felicitación por la tarea que vienen concretando a través de estos encuentros y de sus publicaciones, sin duda entre los mayores aportes a la Teatología latinoamericana y al conocimiento y memoria de nuestro querido teatro nacional. Este año, por diversas tareas que no puedo desatender, no podré viajar para compartir con Vds. las Jornada en convivio, pero desde Buenos Aires los acompaño con el espíritu como si estuviese allí.

Un gran abrazo, felicitaciones y que tengan unas excelentes Jornadas!!!

Dr. Jorge Dubatti
Director del Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

LA CONRADO CENTRO CULTURAL

Neuquén, 24 de mayo de 2016.

La Conrado Centro Cultural adhiere a las VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Cecilia Arcucci) simpatizando ampliamente con los objetivos que se han trazado desde la organización.

Coincidimos en el intento de forjar un camino de alianza con la UNCo como también en el rescate y valoración de quienes, como Cecilia Arcucci, han prestigiado con su praxis la actividad teatral.

Atentamente.

Micaela Araujo
Presidenta

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Palabras de apertura de las Jornadas (M. Garrido) p. 23

HOMENAJE A CECILIA ARCUCCI

En homenaje a Cecilia Arcucci (CEDRAM) p. 31

Cecilia Arcucci en la trama teatral neuquina (M. Garrido) p. 37

PONENCIAS

A punto: De creaciones ¿colectivas? (A. Burgos) p. 69

Enmascaramiento y travestismo en

Las bacantes de Eurípides (A. Burgos) p. 80

Orden social y ritos funerarios truncos.

El cuerpo de Polinices y de Evita (F. Rorai) p. 95

Antígona Vélez. Reescritura

de la corporeidad (Ma. A. Sánchez Bravo) p. 101

De obreros, teatro y continuidades éticas (C. Fos) p. 111

Encuentros de teatro en la

provincia de Neuquén (1985-1987) (M. Reyes) p. 124

Nueva contribución

sobre la dramaturgia de A. Finzi (J. Dubatti) p. 164

Sin adiós/El corazón en Madryn

de C. H. Herrera (R. Dubatti) p. 180

Del autor al espectador.

Un análisis tentativo del proceso (E. Gotthelf) p. 195

Dirección de teatro. Apuntes (S. Amore) p. 208

Asistencia de partos (J. L. Valenzuela) p. 242

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL EN NEUQUÉN

Sobre Astilla del mismo palo (Direc. Verónica Martínez Durán)

Astillas de un mismo palo (C. Cáceres Candia) p. 266

Sobre *Freak Show* (Direc. Gustavo Azar)

El ámbito teatral.

Su significación en *Freak Show* (J. Berriel) p. 282

Tragedia. Entretenimiento asegurado (A. Valenzuela) p. 291

Sobre *Un poquito de cielo* (Direc. Oscar Manqueo)

Desde los cimientos (L. Contreras) p. 318

Sobre *Te voy a matar, mamá* (Direc. Gustavo Lioy)

Subsistir. Detrás del telón (C. Torino) p. 328

Sobre *Medea liberada* (Direc. Luis Sarlinga)

Medea. Una experiencia (C. Sordello) p. 338

Sobre *La edad de la ciruela* (Direc. Guillermo Troncoso)

Experiencia teatral única (R. Iraira) p. 350

Sobre *Mujeres en oferta* (Direc. Carlos Barro)

Vínculos teatrales en el espacio y el tiempo (A. Meza) p. 360

Acercamiento al teatro en Neuquén (C. Rodríguez) p. 368

Una experiencia personal (C. Fuentes Araya) p. 379

Sobre *Fedra. Mirar la sombra* (Direc. Luis Sarlinga)

Un recorrido por el teatro neuquino (C. Ameglio) p. 388

El teatro local (J. C. Montesino) p. 395

A través de la palabra.

Espacio dramático y proxemia en *Fedra* (...) (C. Ciucci) p. 409

Musicalidad en *Fedra* (A. Martínez) p. 418

Sobre *De profesión maternal* (Dir. Leandro Stepanchuc)

Mi experiencia expectatorial (M. Ávila Zapaia) p. 428

Desde la platea (N. Tapia) p. 437

**Sobre *Bruma del desamparo. Fragmentos de un pueblo olvidado*
(Direc. Grupo Embarro Teatro)**

Mi experiencia con el teatro (L. López)	p. 442
Explorando el teatro (A. Fernández)	p. 449
El arte del teatro (M. Arrupe)	p. 458

Sobre *No quiero morir desnudo* (Direc. César Brie)

Antes de ser... (R. Neila)	p. 468
La teatralidad se vuelve tangible (F. Taborda)	p. 479
La caja por fuera, la caja por dentro (D. Lopardo)	p. 484
Efectos anestésicos de la comedia (D. Soler)	p. 501

INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN

(M. Garrido)
p. 519

IN MEMORIAM DE ALICIA FERNÁNDEZ REGO

p. 537

PALABRAS DE APERTURA DE LAS JORNADAS

Nos complace darles la bienvenida a quienes, presentes en este Salón Azul, se han sentido convocados/as a participar de la apertura de estas VIII Jornadas (...), este año en homenaje a Cecilia Calvo de Arcucci.

En nombre del equipo de investigación que conforma el Centro de Estudios de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia (CEDRAM), explicitamos nuestro agradecimiento a las instituciones que adhieren, auspician o patrocinan este convivio en torno a lo teatral:

A la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén.

Al Ministerio de Gobierno, Educación y Justicia de la provincia.

A la Secretaría de Cultura municipal.

Al Instituto Nacional del Teatro.

A la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

Al Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.

Al Instituto Universitario Patagónico de las Artes, de Río Negro.

A la Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”.

A la Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”.

A la Escuela Experimental de Danza Contemporánea.

A los Teatristas Neuquinos Asociados.

A otras Asociaciones de Artistas Independientes: a músicos, artistas plásticos y realizadores audiovisuales.

Y a la Universidad Nacional del Comahue que desde hace más de cuatro décadas promueve una solidaria interacción con el campo cultural regional:

Al Rector, Lic. Gustavo Crisafulli.

Al Vicerrector, Mg. Juan Daniel Nataine.

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

Al Secretario de Extensión Universitaria, Mg. Lionel Korsunsky.

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

Y a las autoridades de la Facultad de Humanidades:

A la Decana, Dra. Beatriz Gentile.

A la Vicedecana, Prof. Norma Steimbregger.

A la Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa.

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

Al Secretario de Extensión, Lic. Marcos Muñoz.

A la Directora del Departamento de Letras, Lic. Katia Obrist.

En su octavo año inauguramos estas Jornadas, auspiciadas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo. Declaradas “de interés cultural” por la Honorable Legislatura de Neuquén, por la Subsecretaría de Cultura (...) provincial, y por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de esta capital. Patrocinadas por la UNCo y, sobre todo, por el Instituto Nacional del Teatro, representado en Neuquén por el Ing. Fernando Aragón.

Y en este octavo año de diálogo entre ciencia y arte, damos nuestra cordial bienvenida a los disertantes de cursos que enhebrarán la trama de la producción local con los conocimientos y saberes de otras experiencias en lo teatral. A nuestros invitados: al Dr. Carlos Fos (historiador y antropólogo teatral), al Prof. José Luis Valenzuela (investigador y director teatral) y a Salvador Amore (Master en Artes del Espectáculo), les damos la bienvenida. Y bienvenidos también los productores regionales y locales - investigadores, teatristas, docentes y estudiantes- que, como todos los años, nos traen su aporte comprometido en una reflexión sobre el artefacto de la cultura con su maquinaria de teatralidades.

Precisamente, con la memoria en acción, recordamos el inicio de esta urdimbre convivial, un 12 de octubre de 2009, como para no olvidar dos conceptos axiales en nuestra investigación: territorialidad e historicidad de nuestro objeto de investigación.

Y desde entonces tendimos la hebra de una rizomática red en torno a las dramaturgia(s) de Neuquén, es decir, en torno a la densidad histórica de la experiencia de nuestros dramaturgos,

actores, directores, espectadores, críticos y demás productores teatrales locales.

Así, desde 2009 a la fecha, desplegamos nuestras energías en torno a dos proyectos de investigación, dos proyectos de extensión, un programa radial, ocho Jornadas y catorce publicaciones.

En cuanto a la investigación: el primer proyecto (2009-2012) llevó el nombre que quedó como sello de las Jornadas (*Las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*); el segundo proyecto (2013-2016) se titula: *La praxis teatral en Neuquén*.

En cuanto a nuestra actividad en extensión: el primer proyecto (2009 y 2010) tuvo el mismo nombre que el de investigación por considerarlo complementario; el segundo proyecto (2010 y 2011), *Teatro y Educación*, fue implementado en la Escuela Superior de Bellas Artes.

También como actividad de extensión a la comunidad implementamos el programa radial *Voces en escena*. Emitido durante dos años (2009 y 2010), dos veces por semana, los micros de media hora desplegaron por el aire más de cincuenta textos de la literatura teatral local. *Voces en escena* incluyó las entrevistas a varias decenas de dramaturgos/as que acompañaron nuestra propuesta radial. Ese programa fue declarado de “interés educativo” por el Consejo Provincial de Educación, así como “de interés cultural” por la Secretaría de Extensión de la UNCo y por la Secretaría de Cultura Municipal.

Y en el marco de nuestras primeras incursiones en la investigación y extensión, el convivio anual nos pareció oportuno como espacio de socialización de conocimientos, saberes y experiencias de investigadores y teatristas, de teatristas investigadores y de investigadores teatristas.

Así surgieron las I Jornadas en 2009, año en que esas I Jornadas recibieron una distinción en el rubro “Teatro patagónico”, otorgada por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

Las Jornadas anuales se sucedieron y con ellas los homenajes a “Kique” Sánchez Vera (2010), a Alicia Fernández Rego (2011), a Hugo Saccoccia (2012), a Víctor Mayol (2013), a Alejandro Finzi (2014), a Raúl Toscani (2015) y a Cecilia Arcucci (2016).

Y a las Jornadas les sucedieron las publicaciones de sus Actas que, en más de una oportunidad, fueron distinguidas en el rubro “edición” por el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Y a las publicaciones de las *Actas (I, II, III, IV, V, VI y VII)*, les sucedieron otras publicaciones, varias de ellas también distinguidas por el Centro Cultural Rojas.

Recordamos en 2010 una primera Antología con estudio crítico, *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*.

Y en 2011, una segunda antología con estudio crítico, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huinca (1934-2010)*.

Y en 2012, una tercera antología con estudio crítico, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*.

Y en 2014, dos publicaciones: una compilación de dieciséis entrevistas a teatristas locales, titulada *La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas*, y la publicación de un ensayo: *La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del siglo XX. Representaciones estéticas y sociales en la construcción de una identidad cultural*.

Y en 2015 otra publicación, *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras*.

Y en 2016, dos nuevos libros. Por una parte, las *Actas de las VII Jornadas de las Dramaturgias (...)*. Por otra, *La dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras*. Estas dos publicaciones de la editorial de la UNCo cierran el ciclo dedicado al homenajeado en el 2015.

En fin, con la memoria en acción y precisamente por la acción de la memoria, en el cierre de la apertura de estas VIII Jornadas reconocemos que se nos está volviendo un ritual este anual convivio entre ciencia y arte.

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

Así nos parece de modo que, agregando nuevas hebras a la urdimbre del patrimonio teatral regional, investigadores y teatristas nos preparamos para dar nuestra ofrenda a la cartografía teatral nacional.

Insistiendo, entonces, en el protagonismo de este nuevo coro de voces aquí presentes, que conforman este octavo ritual convivial, nos preparamos para plasmar nuestras huellas en torno a la homenajeada de este año. Para ella que con pasión y militancia transitó la trama teatral neuquina, para Cecilia Arcucci, estas VIII Jornadas.

Margarita Garrido
Directora del CEDRAM
(Centro de Estudios de las Dramaturgias de la Norpatagonia)
UNCo¹

NOTA

¹ Durante las Jornadas -en el módulo en homenaje a Cecilia- estas palabras fueron emitidas por integrantes del CEDRAM: Nora Mantelli, Marisa Reyes, Juliana Betancor y Margarita Garrido.

**HOMENAJE
A
CECILIA ARCUCCI**

EN HOMENAJE A CECILIA ARCUCCI

“Pienso que 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 valioso que obtenemos”.

(C. Arcucci. Diario *Río Negro*, 12/09/2002)

Agradecemos a nuestros invitados e invitadas -teatristas, amigos y familiares- que acompañaron a Cecilia Calvo de Arcucci en las VIII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (5/6/7 de octubre, 2016). Y a ella, le agradecemos también el permitirnos este reconocimiento por su particular trayectoria teatral que, si bien comenzó siendo meramente vocacional, pronto se convirtió en su profesión, “profesión” que ella diseñó como una labor de “mutua solidaridad, pluralismo y respeto ideológico”¹.

“Solidaridad”, “pluralismo” y “respeto ideológico”, tres conceptos enunciados allá por el ’86, luego de su participación en los primeros encuentros de teatro en Neuquén, en Río Negro y en el sur de la Patagonia.

“Los libros no muerden, el teatro tampoco” afirma en el ’87. En diálogo con el diario *Río Negro*...:

(...) rescató “la fuerza” con que se está trabajando desde hace un tiempo sobre todo en lo que hace “al mensaje, a la búsqueda de una determinada estética o identidad, a la conciencia de la necesidad de una disciplina de trabajo y a la dignidad de quien ejerce esta profesión”².

Ese mismo año sucede su descubrimiento de la Antropología Teatral, en Bahía Blanca. A eso le sigue el Encuentro de Teatro de Grupos, en Perú, invitada por la compañía italiana Tascábile. A su regreso de ese Reencuentro Ayacucho ’88, comenta:

Se está tratando de hacer un teatro universal donde el lenguaje no sea sólo textual sino que también comprenda un

código de imágenes corporales que sea entendible sensitivamente por todo el mundo³.

Tras una beca que en el '89 la lleva a Italia para investigar precisamente sobre el teatro antropológico, comenta:

Fue valioso compartir estas experiencias en un encuentro, donde había talleres en los que se podía trabajar con la gente a nivel mundial más sobresaliente en cada área específica... A nosotros se nos hace dificultoso emprender esa férrea disciplina, justamente por nuestras condiciones de trabajo. Ellos se entrenan muchos meses y de 8 a 10 horas diarias y esto es una realidad concreta⁴.

Y a “los que desean explorar el mundo mágico” en sus talleres de iniciación actoral, en el '92 les aclara:

Tampoco es cuestión de subirse de entrada al escenario: nadie se pone a dar un concierto si no sabe las notas, si no afina el instrumento, si no sabe los ritmos, los compases... Recién ahí puede ofrecerlo y comunicarse con los otros; en el teatro, también. La propuesta es comenzar a afinar el instrumento que es su cuerpo, la integridad psicofísica que es cada uno y el desarrollo fundamental de la imaginación como base del trabajo teatral⁵.

Pero “fuimos estafadas en nuestra buena fe”, denuncia a pocos días del Encuentro Provincial de Teatro del '94, al impugnar la validez de la selección neuquina para la Fiesta Nacional del Teatro a realizarse en Tucumán. Su argumento sostiene que merece un tratamiento especial el desamparo de los exponentes de otras localidades, marcando la “ausencia total de un teatro popular, con asistencia técnica a los grupos del interior” de la provincia de Neuquén⁶.

Y ya en el '97, ante la apertura de la sala independiente El Lugar, advierte: “Se trata de rever errores y juntarse para no claudicar, para seguir luchando por sobrevivir”⁷.

Y en el '98 aclara:

(...) porque hace muchísimo tiempo que andábamos con Marcela yirando por el viejo teatro del Bajo, por los pasillos de la Conrado, en los baños, la municipalidad nos dio un lugar en Alta Barda por un tiempo y después nos tuvimos que ir, siempre con los bártulos a cuestas, siempre tratando de hacer teatro⁸.

En 2002, señala:

(...) creo que Neuquén está en el preámbulo de una nueva explosión artística. Hay datos concretos que la anuncian: muchos grupos independientes seguimos produciendo a pesar de la crisis, cantidad de jóvenes y adultos se acercan a los talleres y a las escuelas de arte, numeroso público adolescente asiste a los espectáculos y nos alienta desde los colegios, las pocas salas existentes tienen sus fechas cubiertas con producciones locales. No nos sorprende pero sigue sublevándonos la sordera y el menosprecio de secretarías y direcciones de Cultura⁹.

Al año siguiente, en referencia al teatro de Neuquén, anuncia: Hay un movimiento artístico muy importante en generación. Han aparecido muchos grupos locales que trabajan con fuerza, el público asiste más a los espectáculos, y hay muchos jóvenes interesados en el aprendizaje¹⁰.

Sin embargo, en 2006, después de la tragedia de Cromañón, plantea:

Pretendemos que se establezca la diferencia entre un teatro comercial privado que es una empresa, y lo que es el teatro independiente o sala independiente, donde no hay comercio

porque todo se sustenta con el bolsillo propio, más el aporte del Instituto Nacional del Teatro. Pero ahora dispusieron que no van a dar más subsidios si no se tiene la habilitación de la sala. Es todo una cadena muy difícil de desenredar¹¹.

Así también, en 2007, ante el cierre de la sala El Lugar -un mes antes se había cerrado La Curtiembre- cuando ya únicamente quedaban el Ámbito Histrión y La Conrado, denuncia:

Las habilitaciones son complicadas, los costos son elevadísimos y además falta apoyo oficial. Es imposible resistir económicamente¹².

Años después, en 2015, recibe un “Premio a la Trayectoria Nacional”, en la XXX Fiesta Nacional del Teatro, en Salta. En ese encuentro que nos interpela bajo el lema “La celebración de la memoria”, inicia su discurso así:

Quiero dedicar este homenaje en primer lugar a los que hoy no están en Salta: actores y actrices desaparecidos durante la dictadura en la extensa Patagonia¹³.

Más a adelante, tras mencionar su último espectáculo de Teatro de Calle, *Estalla silencio*, escrito y dirigido por pedido de la APDH de Río Negro y Neuquén, evoca su vivencia en esa conjunción de pasión y militancia que la acompañó por más de cuarenta años. Así, a los participantes en la Fiesta Nacional del Teatro, en Salta, les confiesa:

(...) ayer pensaba en qué cosa personal contarles sobre mi labor de actriz y sentí que solo quería compartir tres sensaciones que me persiguen con la esperanza de que alguno de ustedes la comparta o disienta:

Una. Antes de cada función: un vértigo, un deseo feroz de que se corte la luz, que llueva torrencialmente y por qué no que una puntada en la hernia de disco haga que la función se suspenda “por causa de fuerza mayor”.

Dos. Inicio de la función: una respiración que hace simbiosis con la del espectador, unas alas que me brotan y me permiten volar, una copa que se va llenando en el presente y en el transcurrir de las escenas, un palpitar con cada uno de los que miran, una sentida plenitud.

Dos bis. El aplauso me avergüenza, no sé por qué. ¿Acaso alguien aplaude a quien pinta un cuadro o a aquel que levanta la pared de tu casa?

Tres. Fin de la obra: unos instantes de soledad y de vacío, como la ola de un mar cuando se retira de la playa. Y mientras me saluda la vecina del barrio, el adolescente de la esquina, el crítico que no conozco, mi familia que ya se sabe la obra de memoria, mis compañeros del alma, sentir que también allí tengo que estar presente en la cotidiana manera de esperar... la próxima función.

Y en aquella XXX Fiesta Nacional del Teatro, la emotiva fuerza de su discurso se desvanece tras estas palabras:

Quiero celebrar con todos ustedes el orgullo de tener abierto el Espacio de Producción Artística de TeNeAs (...), la sala de teatro independiente más grande de la Patagonia (...). Recuerden que los esperamos en el fin del mundo, en nuestra Patagonia.

En fin, tras estos sutiles trazos de la trayectoria teatral de quien nos anticipó que “su elección del teatro fue bastante fortuita”, abandonamos la escena para que este homenaje se potencie con otras voces que acompañan, y no fortuitamente, a Cecilia Arcucci...

Margarita Garrido
Directora del CEDRAM
(Centro de Estudios de las Dramaturgias de la Norpatagonia)
UNCo¹⁴

NOTAS

¹ Diario *Río Negro*, 19/04/1986.

² *Idem*, 30/07/1987.

³ *Idem*, abril de 1989.

⁴ *Idem*, 1990.

⁵ *Idem*, 02/04/1992.

⁶ *Idem*, 20/10/1994.

⁷ *Idem*, 01/04/1997.

⁸ *Revista Reductos Trincheras del Arte*, 27/05/1998.

⁹ Diario *Río Negro*, 12/09/2002.

¹⁰ *Idem*, 30/08/2003.

¹¹ *Idem*, 30/05/2006.

¹² *Revista Arte Alternativo*, año 1, n° 1, febrero, 2007.

¹³ La Fiesta se desarrolló entre el 20 y el 29 de marzo de 2015, organizada por el Instituto Nacional del Teatro.

¹⁴ Durante las Jornadas -en el módulo en homenaje a Cecilia- estas palabras fueron emitidas por integrantes del CEDRAM: Nora Mantelli, Marisa Reyes, Juliana Betancor y Margarita Garrido.

CECILIA ARCUCCI
EN LA TRAMA TEATRAL NEUQUINA

Margarita Garrido

Cecilia Calvo de Arcucci nació en Buenos Aires. Se radicó en Neuquén a fines de la década del '70. Desde entonces ha desplegado una intensa tarea teatral en la Norpatagonia. Actriz, docente y directora teatral fue también co-fundadora de salas como la del Teatro del Bajo, El Lugar y TeNeAs. De esta última Asociación de Teatristas Neuquinos actualmente integra la comisión directiva.

ACTRIZ
(1977-2007)

1977: *El principito* de Antoine de Saint Exupéry. Dirección: Dagoberto Mansilla, grupo de Extensión de la Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA), Neuquén.

1978: *La cama y el sofá* de Aurelio Ferretti. Dirección: Héctor Falabella, EPBA.

1979: *El andador* de Norberto Aroldi. Dirección: Héctor Falabella, EPBA.

----- : *El andador (...)*¹.

1980: *Carta de una desconocida* de Alejandro Casona, según la narración de Stefan Zweig. Dirección: Héctor Falabella, EPBA.

1981: *Carta de una desconocida*. Gira.

1982: *Trescientos millones* de Roberto Arlt. Adaptación y dirección: Salvador Amore, grupo Teatro del Bajo².

1983: *Heroica*. Sobre *Heroica de Buenos Aires* de Osvaldo Dragún. Dirección: Salvador Amore, grupo Teatro del Bajo³.

----- : *El trabajo del actor sobre sí mismo* de Carlos Thiel, grupo Teatro del Bajo⁴

----- : *Método de las acciones físicas* (trabajo de investigación). Autor: Oscar Castelo. Coordinación: Carlos Thiel, grupo Teatro del Bajo.

1984: *La celebración*. Sobre *El adefesio* de Rafael Alberti. Versión escénica y dirección: Víctor Mayol, grupo Teatro del Bajo⁵.

1985: *Historia de dragones*. Sobre *La clave encantada* de Carlos Gorostiza. Actriz invitada. Dirección: Raúl Toscani, grupo Teatro del Bajo.

1985/1986 y 1993: *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* de Oscar Castelo, sobre *La señorita Margarita* de Rubén Altaive. Dirección: Alicia Fernández Rego, grupo Teatro del Bajo.

1986: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Dirección: Víctor Mayol, grupo Teatro del Bajo⁶.

1987: *El funeral*. Creación y dirección colectiva del Teatro del Bajo.

1988: *Chau, Pericles* de Humberto Costantini. Dirección: Salvador Amore.

----- : *Vientos de amor e historias de desaparecidos*. Propuesta de Eugenio Barba en Homenaje a Jerzy Grotowski. Dirección: César Brie, Huampani, Perú.

----- : *Estamos empezando (Travesía de la identidad)*. Creación colectiva. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo⁷.

1989: *Historia de amor para niños y gnomos*. Creación colectiva. Dirección: Fernando Aragón, grupo Mamelucos y Pelucas.

----- : *Pinocho cruza las grandes aguas*. Creación colectiva sobre textos propios y de Carlo Collodi. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo⁸.

----- : *Tarde de globos*. Creación colectiva. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo.

1991: *Albatri. (Ensamble. Ópera de calle)*. Sobre texto de Charles Baudelaire, adaptación de Alejandro Finzi. Dirección: Fernando Aragón y Daniel Costanza, grupos Después de Todo, Claroscuro, Coro de la UNCo y músicos independientes⁹.

1992: *Concierto a la luna* de Cecilia Arcucci y Fernando Aragón. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo¹⁰.

----- : *Les pats silbons (Café teatral)*. Creación colectiva sobre textos de Federico García Lorca, Samuel Beckett, Julio Cortázar, Humberto Costantini, León Felipe, Oliverio Gironde y Raúl Mansilla. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo¹¹.

----- : *Les pats silbons. Varieté Neuquén cuplé*. Café teatral. Creación colectiva. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo.

1993: *Niño de la noche*. Creación colectiva sobre textos de Hermann Hesse, Carlo Collodi, Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges y otros. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo¹².

----- : *Poesía en historieta para los jóvenes en el aula*. Con Marcela Cánepa. Proyecto “Literatura en acción”.

1994: *To be continued. Varieté ramos generales*. Puesta en escena: Fernando Aragón.

1995: *Algo de Borges* (género narrativo). Con Marcela Cánepa. Proyecto “Literatura en acción”.

1996: *De la palabra a la acción* (género dramático). Con Marcela Cánepa. Proyecto “Literatura en acción”.

----- : *Varieté Neuquén cuplé*.

1997: *Kitsch machine*. *Café concert*. Dirección: Fernando Aragón.

----- : *El doble asesinato de la calle Morgue*. Sobre el cuento de Edgar Allan Poe. Proyecto “Literatura en acción”.

1998: *Curriculum vital*. *Café concert* (Las Heras, Santa Cruz - C. Rivadavia, Chubut). Creación colectiva: Dardo Sánchez, Marcela Cánepa y Cecilia Arcucci.

----- : *La pasión de Don Juan*. Sobre textos de Charles Baudelaire, Tirso de Molina, Leopoldo Marechal, José Zorrilla, Alexander Pushkin, Carlo Goldini, Juana Inés de la Cruz, Jean Baptiste Molière y Henry de Montherlant. Dirección: Daniel Suárez Marzal¹³.

1999: *Chau, Pericles!* de Humberto Costantini. Dirección: Salvador Amore. Estreno Nacional.

----- : *Ciberia (Tragedia virtual)*. Sobre textos de Daniel Veronese, Samuel Beckett y Fernando Pessoa. Dirección: Fernando Aragón, grupo Después de Todo¹⁴.

2000: *En.con.traste. Café concert*. Elenco Las Elvis Pelvis¹⁵.

2001: *La mirada del gato* de Alejandro Jornet. Dirección: Guillermo Ghio, grupo Después de Todo¹⁶.

2003/2004: *Tercer día*. Creación colectiva. Dirección: Luis Sarlinga, grupo Teatro del Medio¹⁷.

2007: *Compañía* de Eduardo Rovner. Dirección: Marcela Cánepa, grupo Teatro del Medio¹⁸.

DIRECTORA TEATRAL (1975-2016)

1975: *Pan casero*. Creación colectiva. Grupo Teatral de El Chocón, Neuquén.

1989: *De locuras, sueños y verdades* de Oscar Castelo, grupo Flor de Truco, Cipolletti, Río Negro.

1991: *Tarde de globos*. Centro de Investigación en Cipolletti. Dirección: Fernando Aragón.

----- : *Albatri*. Ensamble opera de calle. *Régie*: Fernando Aragón. Dirección de escena: Cecilia Arcucci. Grupos: Después de Todo y Claroscuro, y músicos independientes.

----- : *Plegarias del arca. Travesía poético-musical*. Creación colectiva sobre textos de Thomas Merton, John Tolkien, Alejandra Pizarnik, Rainer Rilke, Fito Páez, Raúl Mansilla y Oscar Castelo. Co-dirección: Fernando Aragón. UNCo y Capital Federal¹⁹.

1994: *Aproximarse*. Grupo Caretas (Cuentacuentos).

----- : *Poesía en historieta*. Sobre poetas argentinos. Co-dirección: Marcela Cánepa. Proyecto "Literatura en acción".

1995: *Algo de Borges*. Sobre *Ruinas circulares*. Co-dirección: Marcela Cánepa. Proyecto: "Literatura en acción".

----- : *Salven a las brujas* de Fernando Russo. Grupo Caretas²⁰.

1996: *De la palabra a la acción*. Sobre *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Co-dirección: Marcela Cánepa, grupo Después de Todo. Proyecto: “Literatura en acción”.

1996/1998: *El doble asesinato*. Sobre el cuento de Edgar Allan Poe. Co-dirección: Marcela Cánepa. Proyecto “Literatura en acción”.

1999: *Trescientos millones* de Roberto Arlt. Co-dirección: Marcela Cánepa. Grupo Teatro del Medio.

2000: *Las Elvis Pelvis (Café concert)*. Dramaturgia, actuación, dirección y puesta en escena en co-dirección con Marcela Cánepa y Paula Mayorga, grupo Teatro del Medio²¹.

2001: *Yvonne, princesa de Borgoña* de Witold Gombrowicz. Co-dirección: Marcela Cánepa²².

2002: *Trescientos millones/Saverio, el cruel* de Roberto Arlt. Co-dirección: Marcela Cánepa.

2003: *Lilí (Teatro breve)*. Asistencia técnica: Cecilia Arcucci, Valeria Fidel y Paula Mayorga. Dirección: Valeria Fidel²³.

2004: *Ellas*. Trilogía compuesta por *Hermanas siamesas* de Mariana Trajtenberg, *La ropa* de Andrea Garrote y *La otra* de Javier Daulte. Co-dirección: Marcela Cánepa. Taller de Producción de El Lugar²⁴.

----- : *Ni pies ni cabeza*. Sobre *La vida, Rosaura* de Susana Gutiérrez Posse y *La espera trágica* de Eduardo Pavlovsky. Co-dirección: Marcela Cánepa, Taller de Producción de El Lugar²⁵.

2005: *Venecia* de Jorge Accame. Co-dirección: Marcela Cánepa, Taller de Producción de El Lugar²⁶.

----- : *El pánico* de Rafael Spregelburd. Co-dirección: Marcela Cánepa, Taller de Producción de El Lugar²⁷.

2006/2007: *El ramo del aire*. Teatro de calle. Dramaturgia, dirección y puesta en escena: Cecilia Arcucci²⁸.

2008/2011: *Estalla silencio*. Teatro de calle. Dramaturgia y dirección: Cecilia Arcucci. Co-dirección: Isabel Vaca Narvaja, grupo El Ramo del Aire²⁹.

2010/2011: *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua* de Jorge Amado. Espectáculo de narración oral. Grupo cuentacuentos, Bíblicas y Mundanas³⁰.

2010/2012: *Como para hacer dulce*. Supervisión artística de Cecilia Arcucci. Dirección de Calu Sabatolli, grupo La Fanfarria Clown³¹.

2012/2013: *Tan brutas* de Fabio Golpe. Co-dirección: Valeria Fernández, grupo Medibacha³².

2014/2016: *Corazón sur*. Co-dirección: Beatriz Camargo, grupo Teatro Itinerante del Sol (Colombia) - grupo Medibachas (Neuquén).

2016: *Las penas saben nadar* de Abelardo Estorino. Actuación de Alaine Pelletier. Dirección: Cecilia Arcucci.

GESTIÓN TEATRAL

1981/1987: Co-fundadora de la sala del Teatro del Bajo (Misiones 234) e integrante a cargo de la Coordinación Artística del grupo.

1982: Dirección del Grupo de Extensión Teatral de la Escuela Provincial de Bellas Artes, Neuquén.

1987: Organización del Mini Encuentro de Teatro Rionegrino. COTER, Río Negro.

1987/1993: Co-fundadora e integrante del grupo Después de Todo, con Marcela Cánepa y Fernando Aragón.

1996/2007: Co-fundadora y productora cultural de la sala El Lugar (Villegas 90), con Marcela Cánepa.

----- : Síndica de la Comisión Directiva de La Conrado Centro Cultural (Irigoyen 138).

1998: Co-fundadora de la sala de TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados), Leguizamón 1700. Actual vicepresidenta de la asociación³³.

2014: Coordinadora de La Noche de los Teatros, Neuquén capital.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

1989: Creación y dirección del “Centro de Investigación y Producción Teatral”, Municipalidad de Cipolletti (Río Negro).

PROYECTOS

1994/2005: “Literatura en acción” en co-autoría con Marcela Cánepa, con la siguiente producción de obras:

Poesía en historieta (1994)

Algo de Borges: Las ruinas circulares (1995)

De la palabra a la acción: La casa de Bernarda Alba (1996)

El doble asesinato (1998)

OTRAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

Dramaturgias y guiones

Estamos empezando (1988)

Tarde de globos. Teatro de calle (1989)

Pinocho cruza las grandes aguas (1989)

Concierto a la luna (Teatro). Co-autoría de Fernando Aragón Escudero. Guión registrado en Argentores-(1992)

Les pats silbons (1992)

Niño de la noche (1993)

Literatura en acción. Funciones didácticas para los jóvenes en el aula (1994)

Aproximarse (1994)

Salven a las brujas (1995)

Las Elvis Pelvis. Co-autoría de Marcela Cánepa y Paula Mayorga (2000)

El ramo del aire (Parte 1 y parte 2) Teatro de Calle (2006/2007)

Estalla silencio (2008)

La muerte y la otra muerte de Quincas Berro Daguas (2010)

PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA

Largometrajes

1982: *Pequeños hogares*. Producción del Ministerio de Bienestar Social de Neuquén. (Actriz)

2001: *Reventó el Chocón*. Dirección: Mario Tondato. (Actriz)

2010: *Hago la calle*. Dirección: Mario Tondato. (Actriz)

Cortometrajes

La continuidad de los parques de Julio Cortázar. Dirección: Dagoberto Mansilla.

2001: *El delator*. Guión y dirección: Mario Tondato. (Actriz)

TV unitario

1998: *Chau, Pericles!* de Humberto Costantini. Dirección: Salvador Amore. Equipo de filmación de RTN. (Actriz)

Intervenciones radiofónicas

2009: *Se dice de mí*. Radio Universidad-CALF. Textos de Sandra Russo.

Presentaciones de libros

1983: Presentación de Poemas en el Centro de Escritores Patagónicos. Edición de Coirón. Autores: Raúl Mansilla, Héctor Ordóñez, Irma Acuña, Gerardo Burton, y AA.VV.

1992: *Aquel que supo* de Héctor Ordoñez.

1993: *Las estaciones de la sed* de Raúl Mansilla.

1996: *Poesía Patagónica de los '90*. Antología.

1997: *Un imaginario en la frontera: La literatura en la Patagonia Norte*. María Amelia Bustos Fernández.

2016: *Desamurados* de Oscar Sarhan. (Actriz)

----- : *Caminos de la memoria* de Susana Barco. UNCo. (Actriz)

Otras actividades artísticas

Participación en las “Jornadas Lacanianas del Centro de Estudios Psicoanalíticos de Río Negro y Neuquén”. Presentación de *Algo de Borges*.

Participación en la “Feria del Libro” Organizada por la Biblioteca de la UNCo. *Homenaje a Olga Orozco*. Presentación: Irma Acuña.

Participación artística en “Retrospectiva”. Exposición del Artista Plástico Jorge Michellotti. Sala Emilio Saraco.

Colaboración artística en el Festival de Cuentos. Organizado por los Narradores Orales de Neuquén (2006).

Publicaciones

1997: Artículo publicado en *Entre libros y lectores*. Edición del PRO.PA.LIJ. Ciencias de la Educación UNCo. “Experiencias y propuestas” y “Literatura en Acción”.

JURADO DE TEATRO (1994-2015)

1994: Jurado en el Encuentro Provincial de Teatro organizado por la Subsecretaría de Cultura provincial y por la Dirección Nacional de Acción Cultural, Teatro y Artes Visuales, así como por la Dirección Nacional de Teatro.

2011: Jurado en la Fiesta Provincial de Teatro, en Neuquén, organizada por el Instituto Nacional del Teatro (Neuquén capital).

2012: Jurado en la Fiesta Provincial de Teatro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro (Luis Beltrán, Río Negro).

2013: Jurado en la Fiesta Provincial de Teatro de Río Negro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro (El Bolsón, Río Negro).

----- : Jurado de Formación de Espectadores. Organizada por el Instituto Nacional del Teatro (Neuquén capital).

2015: Jurado de Formación de Espectadores. Y programa Todo Terreno. Organizado por el Instituto Nacional del Teatro (Neuquén capital).

PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES Y ENCUENTROS (1982-2016)

1982: I Encuentro Muestra Regional “Teatro Sur 82” (Viedma, Río Negro). Actriz de *Trescientos millones*.

1985: I Encuentro Provincial de Teatro. Organizado por la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET), Zapala, Neuquén. Trabajo: “Tesis e investigación sobre la Metodología del Actor”. (Actriz)

----- : Teatrzo/85: Breves obras a cargo de Paula Mayorga, Cecilia Arcucci, Alicia Fernández Rego y Cecilia Lizasoain (Plazoleta del área centro) / Improvisaciones de Paula Mayorga, Cecilia Arcucci y Cecilia Lizasoain (Restaurantes y confiterías, locales comerciales y supermercados)/*El canillita* con Paula Mayorga y Cecilia Arcucci (Escalinatas de la Catedral), Neuquén capital.

1986: II Encuentro Provincial de Teatro. Organizado por ANQUET (Zapala, Neuquén). Actriz de *El funeral*.

-----: Encuentro de Teatro Patagónico (Ushuaia, Tierra del Fuego). Representando a la provincia de Neuquén con *EL funeral*. (Actriz)

-----: VI Encuentro Rionegrino de Teatro. Organizado por COTER. Villa Regina, Río Negro.

1987: Encuentro de Antropología Teatral. Bahía Blanca, Buenos Aires.

1988: Encuentro de Teatro Patagónico. Ushuaia, Tierra del Fuego. Participación con *Estamos empezando*, seleccionada para representar a la Provincia de Neuquén. (Actriz)

----- : Reencuentro Ayacucho 88. Lima, Perú, en el XVIII Encuentro Internacional de Antropología Teatral.

1989: Festival Internacional de Teatro. Sitges, España.

1991: Festival Internacional de Teatro. La Habana, Cuba. Obra: *Niño de la noche*. (Actriz)

1993: Encuentro Provincial de Teatro, Cine-teatro Zapala. Obra: *Después de todo*. (Actriz)

1997: Encuentro Promotores de Lectura. PRO.PA.LIJ. UNCo. Presentación del proyecto “Literatura en acción”.

1998: Feria del Libro Infantil y Juvenil, organiza y certifica Cultura de Nación. Invitación de Canela. Presentación de “Literatura en acción”.

----- : II Encuentro de Educación Artística en la Patagonia, organiza y certifica UNCo. Exposición y presentación de “Literatura en acción”. También participó como actriz.

----- : Encuentro de Promotores de Lectura. Taller de Teatro. Organiza y certifica: UNCo.

1999: Encuentro Provincial de Teatro Neuquino, organizado por el Grupo Teatral Hueney, Zapala. Auspicia: Instituto Nacional del Teatro, Dirección de Cultura de Neuquén. Presentación de *El doble asesinato* de E. A. Poe, y de “Literatura en acción”. Participó como directora y como actriz.

----- : Encuentro de Arte Joven. Neuquén 2020. Presentación de *El doble asesinato*, “Literatura en acción”.

----- : III Festival Teatral de Villa La Angostura. Presentación: *El doble asesinato*.

2000: Encuentro Provincial de Teatro (Zapala). *Ciberia* (Actriz)³⁴ y *El doble asesinato*.

----- : I Encuentro del Comahue “Cultura, Sociedad y Política”. UNCo, Neuquén.

----- : Giras con “Literatura en acción”. Villa La Angostura (CPEMs y Bibliotecas).

2001: Jornadas Político-Culturales. Expositora: “El teatro como herramienta en el aula” y “Literatura en acción”. Organiza: UNCo.

----- : Jornadas Político-Culturales. Presentación de “Literatura en acción” (Barrio MUDON). Organiza: UNCo.

----- : Fiesta Provincial de Teatro. Organizada por TeNeAs con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro, Neuquén. Obra: *La mirada del gato*. (Actriz)

----- : Encuentro Nacional de Profesores de Teatro. Organizado en el Teatro Cervantes, Buenos Aires.

2002: Fiesta Regional del Teatro. Organizada por la Dirección de Cultura Municipal con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro, Trelew, Chubut.

2003: Fiesta Provincial de Teatro. Organizada por TeNeAs con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro, Neuquén. Obra: *Tercer día*. (Actriz)

2006: I Congreso de Dramaturgos Patagónico. Organizado por ARGENTORES, Zapala, Neuquén.

2007: Feria del Libro de Cipolletti “Camino a la lectura”. Gestión cultural y producción: Claudio Pansera.

2008: VII Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario. Organizado por el grupo Tren Ten, con el auspicio del Instituto Nacional del teatro, Neuquén. Obra: *Estalla silencio*. (Autora y directora)

2010: Bahía Blanca y Pigüé (Buenos Aires) y Río Colorado (Río Negro). Obra: *Estalla silencio*. (Directora)

----- : Selectivo Provincial de Teatro, Neuquén. Obra: *Estalla silencio*.

----- : II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Organizadas por la UNCo. Expositora: “Relato de experiencias teatrales”.

2011: Encuentro Regional del Teatro Patagónico (La Pampa). (Directora teatral invitada)

----- : III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén: Organizadas por la UNCo. (Directora teatral invitada)

2012: Selectivo Provincial de Teatro, Neuquén. Obra: *Tan brutas*. (Directora)

----- : IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Organizadas por la UNCo. Directora invitada: “Relato de experiencias sobre *Tan brutas*”.

2013: XIV Encuentro Provincial de Teatro y Artes Escénicas. Organizado por TeNeAs, Neuquén. (Directora teatral invitada)

----- : V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Organizadas por la UNCo. (Directora teatral invitada)

2016: X Teatrzo, Festival Nacional de Teatro, Puerto Madryn, Chubut. (Invitada especial)

----- : VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Organizadas por la UNCo. (Jornadas en su homenaje)

CURSOS/SEMINARIOS DICTADOS (1982-2016)

1982

Coordinadora de “Interpretación del texto dramático”. Taller de iniciación actoral. Teatro del Bajo (Anual).

1983-1985

Coordinadora del taller de “Formación actoral”. Teatro del Bajo (Anual).

Talleres de “Iniciación actoral”, en Villa Regina, General Roca, Cipolletti (Río Negro).

Coordinadora de la “Asistencia técnica en dirección teatral” en Chos Malal, durante 10 días (1985).

1986

Taller de “Expresión teatral” (Chos Malal). Secretaría de Cultura de la Nación. Dirección Provincial de Cultura de Neuquén (Anual).

1987-1991

Coordinadora de “Talleres de expresión teatral” para niños, adolescentes y adultos. Cipolletti (Anual).

1988

Seminario de teatro en las Jornadas de la Federación Latinoamericana de Ludotecas. Coordinadora del taller teatral “Educación, aprendizaje y juego”. Auspiciado y organizado por la UNCo, Neuquén.

Coordinadora de los Talleres Teatrales en la ciudad de Cipolletti, durante 6 meses, con 20 hs semanales, dependiente de la Dirección de Cultura de Cipolletti, Río Negro.

1990

Coordinadora del “Seminario de expresión teatral”, Nivel I y II, para docentes de CBU. Consejo Provincial de Educación de Río Negro.

Coordinadora del “Seminario de expresión teatral” para docentes. Organizado por Extensión Universitaria de la UNCo y la Federación Latinoamericana de Ludotecas. Coordinados con Fernando Aragón y Marcela Cánepa.

Coordinadora, con Marcela Cánepa y Fernando Aragón, de los “Talleres de expresión teatral”. Tres módulos de trabajo en Neuquén Capital, Chos Malal y Cipolletti. Auspiciados por la UNCo y el Consejo Provincial de Educación de Río Negro y Neuquén.

1991-1992

Coordinadora del “Taller de formación actoral”, con Marcela Cánepa. Municipalidad de Neuquén. Puesta en escena de *Trescientos millones* (Anual).

Coordinadora del “Taller de teatro para adolescentes. Especialización en técnicas de Teatro de Calle”. Cipolletti (Anual).

1993

Coordinadora en las Jornadas Institucionales, de cursos de “Aplicación de técnicas teatrales para docentes del nivel medio”. CPEM N° 25, Neuquén.

1994

Coordinadora del Área de Teatro, en el “Seminario de Coordinadores de Talleres de Identidad”, UNCo y Municipalidad de Neuquén (Anual, 192 hs cátedra). Auspicio de la UNESCO.

1995

Coordinadora del Área de Teatro en el seminario de “Identidad, pertenencia y animación socio-cultural”. UNCo y Municipalidad de Neuquén (Anual, 216 hs cátedra). Auspicio de la UNESCO.

Coordinadora del Taller de “Perfeccionamiento actoral” con Marcela Cánepa (Anual) en la sala teatral El Lugar, Espacio Experimental Teatral (Neuquén).

Coordinadora del “Taller de teatro para adolescentes” (Anual), en El Lugar, Espacio Experimental Teatral (Neuquén).

Coordinadora, con Marcela Cánepa y Fernando Aragón, del “Taller de imagen y teatralidad” en el II Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes. Colegio Jean Piaget (Neuquén).

Coordinación, con Marcela Cánepa, del “Taller de perfeccionamiento actoral” (1996/2005).

Coordinación, con Marcela Cánepa, del “Taller de producción teatral” (1996/2005).

1997

Coordinadora del taller de “Imagen y Teatralidad”, con 9 hs. en el II Encuentro de Grupos de Teatro para Adolescentes, Colegio Jean Piaget, Neuquén.

1998

Docente del curso-taller “El teatro como herramienta en el aula: Primer módulo”, en la sala El Lugar, Neuquén, con 254 hs cátedra. Coordinación con Marcela Cánepa.

Coordinadora de un taller, en el Encuentro Patagónico de Promotores de la Lectura, organizado por la UNCo, con 20 hs reloj.

1999

Docente del curso taller “El teatro como herramienta en el aula”, organizado por la UNCo, con 60 hs cátedra, Neuquén.

2000

Docente del curso “El teatro como herramienta en el aula: Módulo I” organizado por la UNCo, con 64 hs cátedra, Neuquén.

Docente del curso “El teatro como herramienta en el aula: Transferencia de los elementos básicos específicos para niveles y asignaturas” organizado por la UNCo, con 64 hs cátedra, Neuquén.

Docente del curso “El teatro como herramienta en el aula: Incorporación de los elementos teatrales básicos para el aula” organizado por la UNCo, con 64 hs cátedra, Neuquén.

Profesora de Dramaturgia en la Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén (2000-2006).

2001

Docente del curso “El teatro como herramienta en el aula: Incorporación de los elementos teatrales básicos para el aula” organizado por la UNCo, con 64 hs cátedra, Neuquén.

2002

Tallerista en el II Encuentro de y para Adolescentes: “Ponele el cuerpo a los valores”, en el IFD N° 6, Neuquén.

Docente Tutor en los IV Juegos Olímpicos del Comahue en las disciplinas de Geografía, Historia y Letras, UNCo, Neuquén.

Docente del curso “El teatro como herramienta en el aula” organizado por la UNCo, con 64 hs cátedra, Neuquén.

Seminario “El teatro como herramienta en el aula”, destinado a docentes de todas las modalidades del sistema educativo e Institutos de Formación Docente (Cutral Có, Plaza Huincul y Neuquén capital) con 30 hs cátedra. Coordinación con Marcela Cánepa.

2003

Curso “El teatro como herramienta en el aula: Incorporación de los elementos teatrales básicos”, con 100 hs cátedra, organizado por la UNCo, Neuquén.

Curso “El teatro como herramienta en el aula: Transferencia de los elementos teatrales básicos según niveles y asignaturas”, con 100 hs cátedra, organizado por la UNCo, Neuquén.

Taller de “Iniciación teatral”. Coordinación con Marcela Cánepa.

Curso Taller “EL teatro como herramienta en el aula” I y II Nivel. Coordinación con Marcela Cánepa.

Taller Teatral en el Encuentro Patagónico de Promotores de Lectura, del CE.PRO.PA.LIJ-Facultad de Ciencias de la Educación, UNCo. Coordinación con Marcela Cánepa.

2006

Seminario de “Teatro de Calle. El trabajo del actor”, Neuquén, capital.

2006-2007

Seminario de “Teatro de calle”.

2008

Seminario “El Trabajo del Actor: prácticas iniciales desde la visión de la antropología teatral”, en la Escuela Superior de Bellas Artes, con 24 hs reloj, Neuquén.

2010

Seminario de “Antropología Teatral”. Escuela Superior de Bellas Artes, Neuquén.

Seminario Intensivo Multidisciplinario. Neuquén capital.

2016

Coordinadora del “II Encuentro Campo Teatral: Antropología en espacios abiertos”, Cipolletti (Río Negro).

CURSOS RECIBIDOS

1977-1980

“Iniciación actoral”. Coordinación: Héctor Falabella. Extensión de la Escuela Provincial de Bellas Artes (Neuquén).

1981

“Entrenamiento actoral”. Coordinación: Salvador Amore. Auspiciado por Asociación Argentina de Actores (80 hs cátedra).

1982

“Perfeccionamiento actoral”. Coordinación: Salvador Amore. Auspiciado por Asociación Argentina de Actores (64 hs cátedra).

1983

“Entrenamiento actoral”. Coordinación: Carlos Thiel. Auspiciado por Asociación Argentina de Actores (60 hs cátedra).

1984-1985

“Metodología del actor”. Coordinación: Víctor Mayol.

“Entrenamiento expresivo”. Coordinación: Enrique Dacal.

“Escenografía y vestuario”. Coordinación: Santiago Elder.

“Maquillaje”. Coordinación: Hugo Grandi.

“Música para actores”. Coordinación: Eduardo Segal.

1986

“Perfeccionamiento actoral”. Coordinación: Néstor Romero (Ushuaia).

1987

Seminario de “Antropología Teatral”. Coordinación: Eugenio Barba. Coordinados por Odin Teatret (Dinamarca), Teatro Tascábile y Potlatch (Italia) y Cuatro Tablas (Perú), realizado en Bahía Blanca (Argentina).

1988

Encuentro “Ayacucho '88”, Huampani (Lima, Perú). Coordinación: Eugenio Barba.

1989

Seminarios realizados: “Montaje escénico” César Brie (Dinamarca, Odin Teatret): [“Teatro de la calle” Renzo Vescovi (Italia, Tascábile). “Imagen sonora” Beatriz Camargo (Colombia, Teatro Itinerante del Sol), “Trabajo de la voz” Roberto Carrieri (Odin Teatret)].

1991

Curso sobre “El Trabajo del actor en el montaje escénico”, Renzo Vescovi (Capital Federal y Provincia de Buenos Aires).

Montaje escénico e investigación sobre “Experimentos con la verdad o *La rana dentro del pozo*” dedicado a M. K. Gandhi (Bérgamo, Italia).

Teorías y prácticas del Teatro Contemporáneo: “Danza hindú como narrativa y como danza pura” (Bérgamo, Italia).

Investigación en técnicas de Teatro de Calle (Bérgamo, Italia, y Sitges, España).

Curso de “Voz y movimiento”, Grupo Nucleodanza de Capital Federal. Certifica la Subsecretaría de Educación y Cultura de la Provincia de Neuquén.

1997

“Seminarios de actos escolares: Tiempo de celebración”. Coordinación: Victoria Calvo y Claudia Veiga, con 30 hs cátedra (UNCo).

“Jornadas político-culturales”. Organizadas por la UNCo.
Curso de “Maquillaje teatral y social”. Coordinación: Hugo Grandi
(Zapala).

2000

“Perfeccionamiento actoral”. Coordinación: José Luis Valenzuela.

2000-2006

2001: Seminarios de “Antropología teatral” y “El trabajo del actor en el Teatro de Calle”, dictado por Luigia Calcaterra, actriz del Teatro Tascabile de Bérgamo (Italia), en Neuquén y en Río Negro (Luis Beltrán y Choele Choel).

2001/2005: Taller de “*Contact* Improvisación”, por Valeria Fidel.

2002: Seminario “Encuentro de actores”. Coordinación: Luigia Calcaterra, en Neuquén.

2003/2004: Seminario de “Historia del arte”. Coordinación: Susana Tambutti.

2004: Seminario de “Asistencia técnica de desarrollo”. Coordinación: José Luis Valenzuela, duración de ocho meses.

2006: “Cinco días alrededor de la dramaturgia”. Coordinación: Lautaro Vilo.

2008

“Dramaturgia y actuación”. Coordinación: Rafael Spregelburd, en el marco del IX Festival Estival de la Patagonia (San Martín de los Andes, Neuquén).

2009

“Taller de clown”. Coordinación: Darío Levín, Neuquén.

2011

“Taller de dramaturgia”. Coordinación: Hugo Aristimuño. Festival Regional, Santa Rosa (La Pampa).

2012

Participó en el Taller de Actuación “Pensar la escena”. Coordinación: César Brie, en el VII Festival Internacional de Teatro, Cipolletti, Río Negro.

2013

Seminario dictado por César Brie. Cipolletti (Río Negro).

PREMIOS Y DISTINCIONES

1988: Beca Teatro Tascábile de Bèrgamo para participar en el Reencuentro Ayacucho '88. Lima, Perú, en el XVIII Encuentro Internacional de Antropología Teatral.

1989: Beca del “Teatro Tascabile de Bergamo” (Italia) 2 meses.

2004: “Reconocimiento a la trayectoria teatral”. Dirección Cultural Provincia de Neuquén.

2010: “Reconocimiento a la trayectoria”, otorgado por la Secretaría de Derechos Humanos y Sociales de la Municipalidad de Neuquén.

2011: “Distinción” por la obra de teatro calle *Estalla silencio*, Secretaría de Derechos Humanos.

-----: Obra ganadora del 2° lugar en la Fiesta Provincial de Teatro, en Neuquén, organizada por el Instituto Nacional del Teatro, Neuquén capital.

-----: Premio a la dirección de actores, dramaturgia y puesta en escena de *Estalla silencio* (Neuquén).

2012: Junto a otras “Mujeres de la Cultura” como Alicia Fernández Rego y Alicia Murphy, Cecilia Arcucci fue homenajeada por la Honorable Legislatura de la Provincia de Neuquén.

2015: “Premio Nacional a la trayectoria regional. Región patagónica”, otorgado en la XXX Fiesta Nacional del Teatro, Salta, por el Instituto Nacional del Teatro.

2016: En reconocimiento a su trayectoria teatral, la Universidad Nacional del Comahue le dedicó las VIII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Cecilia Arcucci).

NOTAS

¹ Gira por la provincia de Neuquén, auspiciada por la Dirección Provincial de cultura.

² La adaptación de Salvador Amore consta de un prefacio, un prólogo, ocho episodios y un epílogo.

EL PREFACIO

Voz del escritor: Antonio Espinoza Aquino

PRÓLOGO: Los sueños se preparan

(Bairoleto) Juan Luis Gardes, (Tarzán/Marinero) Fernando Aragón, (Pirata/Galán) Beto Mansilla, (Hombre cúbico) Carlos Colen Grant, (Guapo/Capitán) Guillermo Tagliaferri, (Reina bizantina) María Dolores Duarte, (Angelito/Cenicienta) María Victoria Murphy

PRIMER EPISODIO: La danza de la muerte y la fortuna

(Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Muerte) Mary Rufino, (Bairoleto) Juan Luis Gardes

SEGUNDO EPISODIO: Un viaje al refugio de los sueños

(Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Marinero) Fernando Aragón, (Capitán) Guillermo Tagliaferri, (Galán) Beto Mansilla

TERCER EPISODIO: Confabulación de fantasmas

(Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Griselda) María Dolores Duarte, (Galán) Beto Mansilla, (Capitán) Guillermo Tagliaferri, (Cenicienta) María Victoria Murphy, (Marinero) Fernando Aragón

CUARTO EPISODIO: Tragedia para la hora del té

(Galán) Beto Mansilla, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Muerte) Mary Rufino, (Lacayo) Fernando Aragón, (Griselda) María Dolores Duarte, (Bairoleto) Juan Luis Gardes, (Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant

QUINTO EPISODIO: Atrapada con salida

(Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Galán) Beto Mansilla, (Griselda) María Dolores Duarte, (Lacayo) Fernando Aragón

SEXTO EPISODIO: Un ángel en el infierno

(Voz del escritor) Antonio Espinoza Aquino, (Vulcano) Guillermo Tagliaferri, (Cenicienta) María Victoria Murphy, (Monstruo) Fernando Aragón, (Rufián) Beto Mansilla, (Pupila) María Dolores Duarte, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Bairoleto) Juan Luis Gardes, (Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant

SÉPTIMO EPISODIO: Tentación macabra

(Voz del escritor) Antonio Espinoza Aquino, (Muerte) Mary Rufino, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Lacayo) Fernando Aragón

OCTAVO EPISODIO: Pesadilla y aquelarre

(Cenicienta) María Dolores Duarte, (Sirvienta) Cecilia Arcucci, (Galán) Beto Mansilla, (Muerte) Mary Rufino, (Hijo de la patrona) Carlos Colen Grant

EPÍLOGO

(Voz del escritor) Antonio Espinoza Aquino

Luces y sonido: Dardo Sánchez. Colaboraron: Mariana Tuñón, Diana Sapere y Raúl Toscani.

En el programa de la obra aparecen los integrantes de la Coop. de Trabajo El Establo Ltda.:

(Presidente) D. R. Mansilla, (Vicepresidente) R. Toscani, (Secretario) C. C. de Arcucci, (Tesorero) M. D. Duarte, (Vocal tit. 1º) G. E. Tagliaferri, (Vocal tit. 2º) F. L. Aragón, (Vocal sup. 1º) A. M. G. de Rossi, (Vocal sup. 2º) M. V. Murphy, (Síndico) J. L. Gardes, (Síndico sup.) C. Colen Grant.

La obra se presentó en Teatro Sur '82: Teatro Sur, Primera Muestra y Encuentro Regional de Teatro, realizado en Viedma y Carmen de Patagones.

³ Elenco: (Rapsoda) Florencia Cresto, (María) Mary Rufino, (Adolfo) Raúl Toscani, (Ada) Cecilia Lizasoain, (Carlos) Luis Giustincich, (Josefina) Cecilia Arcucci,

(Negro/Superior I) Guillermo Tagliaferri, (Superior II, Inspector, Ciruja) Carlos Colen Grant, (Subalterno I/Mascarita/Ciruja) Isabel Herrera, (Subalterno II/Mascarita/Jugador/Ciruja) Jorge García Lilo. Vestuario: Mariana Tuñón. Asistente: Beto Mansilla. Realización: Salvador Amore.

Se trata de un estreno nacional. El dramaturgo, Osvaldo Dragún, estuvo presente en Neuquén.

⁴ Esta obra se produjo en el marco del curso de entrenamiento actoral “1+1... unos cuantos” dictado por el Prof. Carlos Thiel, promovido por la Asociación Argentina de Actores.

⁵ Elenco: (Galante) Juan Gardes, (Uva) Marita Badillo, (Aulaga) Alicia Murphy, (Bión) Raúl Toscani, (Gorgo) Cecilia Arcucci, (Ánimas) Silvina Vai, (Altea) Rosario Oxagaray, (La prostituta) María Teresa Arias, (La fregona) Mariloli Duarte, (El del acordeón) Julio Cortés, (El predicador) Beto Mansilla, (La pendeja) Paula Mayorga, (La loca de la sogá) Verónica Coelho, (El del gorrito) Luis Giustincich, (El borracho) Roberto Catala, (La tontita) Victoria Murphy, (El ciruja) Carlos Pesano. Música y banda sonora: Daniel Costanza. Asesoramiento escenoplástico: Juan Carlos Arín. Ámbito escénico e iluminación: Víctor Mayol. Asistente técnico: Cecilia Lizasoain. Luminotecnia: Pablo Fernández. Director asistente: Beto Mansilla. El mobiliario fue cedido gentilmente por el Sr. Carlos A. Visnevetsky, Paralelo 39 Muebles. Los objetos de utilería, por Bazar Gabigom.

⁶ Elenco: (Poncia) Cecilia Arcucci, (Amelia) Marité Arias, (Adela) Marcela Cánepa, (Criada) Verónica Coelho, (Magdalena) Mariloli Duarte, (Abuela) Luis Giustincich, (Martirio) Cecilia Lizasoain, (Angustias) Alicia Murphy, (Bernarda) Ida Zóccola. Música: (Autor) Víctor Proncet, (Ejecución) Coro de la Universidad Nacional del Comahue con la dirección de Daniel Costanza, (Guitarra) Juan Eyman. Vestuario: Lía Escudero de Aragón. Sonido: Gabriela Godoy. Realización escenográfica: Luis Giustincich y Fernando Aragón. Asistente de dirección: Luis Giustincich. Versión escénica: Víctor Mayol. Este espectáculo cuenta con el auspicio de la Asociación Española Neuquina y del Hotel Iberia.

⁷ Elenco: Marcela Cánepa, Cecilia Arcucci y Fernando Aragón. Asistentes de dirección: Carlos Denicolay y Oscar Castelo. Guión del grupo sobre textos literarios de Hermann Hesse, Carlos Collodi, Witold Gombrowicz, Tadeusz Kantor, Rafael Alberti, Miguel Abuelo, Jorge Luis Borges, Oscar Castelo, Pedro Salinas, Luis Spinetta, Fito Páez. Música: Fernando Aragón. Gráfica: Raúl Mansilla. Ilustración: Oscar Castelo. Vestuario: Lía Escudero. Asistente: Marité Corbera. Auspiciantes: Subsecretaría de Educación y Cultura de la Provincia de Neuquén (Dirección Provincial de Cultura) y Departamento de Cultura de la Universidad Nacional del Comahue. La puesta en escena obtuvo el Primer Premio Provincial. Representó a Neuquén en las Primeras Jornadas Patagónicas, Ushuaia (Tierra del Fuego). Entre el material gráfico del grupo se encontró la siguiente información:

Breve síntesis argumental

Un actor en soledad sueña que es PINOCHO y transita sus aventuras. Ya despierto, tratará a través de su oficio, de indagar y hacer visible las imágenes de sus sueños. Poco a poco, éstas le irán revelando los enigmas de su existencia. El Grillo Músico se transformará en su conciencia y el Hada del Sueño, en las distintas facetas de su alma. Llegará al fin a desentrañar el enigma de su muerte. Después de todo... “Estamos empezando”.

Propuesta de la puesta en escena

Ante la búsqueda de un lenguaje expresivo, tendemos a subordinar los elementos teatrales al desarrollo de la imagen como una totalidad.

Desde los textos literarios, las metodologías y el uso del espacio obedecen todos a un trabajo de constante mutación, durante el proceso de búsqueda.

Los diferentes elementos que hacen al hecho teatral se automodifican en función de la imagen que será el resultado de dicho proceso.

Es así que, utilizando textos de autores como Collodi, Hesse, Gombrowicz, Kantor, Alberti, Salinas, Miguel Abuelo, Spinetta, Castelo y otros escritores regionales, estos cobran una significación original dentro del desarrollo escénico y las líneas de tensión dramática.

El proceso de investigación, el acopio de textos, la fijación de movimientos y la aparición de imágenes internas llevan a la conformación de un guión final, donde el análisis intelectual surge *a posteriori* del trabajo.

Existen más de doscientas versiones sobre las aventuras de PINOCHO, que varían en lo textual, en lo argumental y en lo gráfico.

Este personaje que está íntimamente ligado con el acervo cultural de los pueblos, ha ido buscando su definición a través de las distintas versiones en distintas culturas.

⁸ Elenco: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Dardo Sánchez y Fernando Aragón. Vestuario: Lía Aragón. Música: Dardo Sánchez y Fernando Aragón. Promoción y publicidad: Oscar Castelo. Ayudantes técnicos: Carlos y Bruno Arcucci.

⁹ Participación del Coro de la Universidad Nacional del Comahue, con la dirección musical de Daniel Costanza. Dirección escénica de Cecilia Arcucci. Asistencia de dirección de César Altomaro. Premio Nacional a la Creación Artística, Fundación Antorchas. Se estrenó el 7 de diciembre en Bariloche, en el Camping Musical. El 8 de diciembre se repuso en San Martín de los Andes (Embarcadero Lago Lácar) y el 15 de ese mes, en Neuquén capital (Balcón del Valle). Fue auspiciado por la Universidad Nacional del Comahue. En 1991 la Fundación Antorchas (Concurso anual de 1990) le otorgó un “subsidio a la creación artística” a la puesta en escena de Fernando Aragón Escudero.

¹⁰ Elenco: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Dardo Sánchez y Gustavo Quaglia. Música: Daniel Costanza.

¹¹ Elenco: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Gustavo Quaglia y Dardo Sánchez.

¹² Elenco: Marcela Cánepa, Cecilia Arcucci, Vilma Chiodín y Gustavo Quaglia. Asistente de dirección: Vilma Chiodín. Música: Fernando Aragón. Espectáculo producido por la Asociación Cultural Patagonia. Con mención en la Fiesta Provincial de Teatro, Zapala. Participó en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, Cuba. En el programa de mano aparece: “Espectáculo basado en la obra teatral *Estamos empezando* -estrenada en Neuquén en 1986-, su autoría pertenece al grupo Después de Todo.

Niño de la noche constituye una travesía de identidad, una introspección riesgosa, que nuestro Héroe, el actor, deberá llevar adelante a través de su oficio.

El actor, en soledad, y su poesía vergonzosa. El Actor, su oficio y su técnica.

Esa plástica dinámica, esa gestualidad fuera de lo necesario y ordinario. Sus obsesiones. Su búsqueda incansable, su incertidumbre y su inutilidad, con las que produce o intenta producir una grieta, una breve fisura. (Tadeusz Kantor)

Ya en plena apocalipsis del alma, nuestro Pinocchio parece hablarnos como un *Niño de la noche*".

¹³ Actuación de Cecilia Arcucci (Mujer 2), Cecilia Lizasoain (Mujer 1) y Víctor Laplace. Vestuario: Mini Zuccheri. Música original: Federico Mizrahi. Producción ejecutiva: Norberto Gonzalo. Producción local: Fundación Activart.

¹⁴ Elenco: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa y Paula Mayorga. Área técnica: Mabel Bertolini. Gráfica e impresión: Fernando Castañón. Portada y asesor conceptual: Pachu. Voz en *off*: Jorge Otegui. Asistencia dramaturgica: Daniel Veronese. Guión: Grupo Después de Todo. Producción realizada con los aportes del INT. Obtuvo el Segundo Premio Provincial. En el programa se lee lo siguiente:

CIBERIA

Tragedia virtual

Ciberia es el resultado de un trabajo de investigación teatral realizado sobre textos del dramaturgo Daniel Veronese.

El nombre "Ciberia" deviene de la fusión de dos conceptos. El término *ciber* da cuenta del estado de alucinación consensual deshumanizante en el cual nos sumerge este fin de milenio, y el aspecto geográfico (Siberia) nos hace referencia a lo insondable y lo enigmático de la zona.

La extracción del humor entre tanta desolación es uno de los desafíos de esta propuesta de carácter experimental, en donde la teatralidad es puesta bajo sospecha.

Ciberia es la historia afiebrada y fragmentada de tres hermanas que conviven en una cloaca cibernética en un estado de confinamiento físico, afectivo y mental. Su única conexión con el mundo es una radio a través de la cual realizan un curso de "Arte a distancia". En este espacio de recreación de asuntos familiares, el tiempo pierde tonicidad y el pasado constituye una marca limítrofe en esta "cárcel sin rejas".

Receta salsa ciberia

Se pican en trozos pequeños 250 g de hongos frescos (*Pleurotus*). Se pican en trozos pequeños dos cebollas medianas y tres dientes de ajo, luego se rehogan en aceite durante 10 min., se le agregan medio vaso de agua y una copa de vino blanco y se deja cocinar durante 25 min. a fuego vivo y por último se le agrega un pote de crema, sal y pimienta a gusto y se deja 5 min. más a fuego corona.

En la cultura siberiana

los hongos simbolizan el alma humana recién nacida.

¹⁵ Actuación: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Paula Mayorga y Mabel Bertolín.

¹⁶ Elenco: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Paula Mayorga, Eva Fridman y Gustavo Quaglia. Asistencia de dirección: Cristina Beute. Iluminación: Guillermo Ghio y Marcos Sandoval. En la banda de sonido: Mario Tondato. La obra recibió un subsidio del Instituto Nacional del Teatro.

¹⁷ Actuación: Cecilia Arcucci (Marga), Marcela Cánepa (Pamela) y Paula Mayorga (Moravia). Asistencia de dirección: Susana Fernández. Producción, diseño de escenografía y vestuario: Teatro del Medio. Música y efectos sonoros: Fabián Gallina. Iluminación y sonido: Ignacio Pucheta. Construcción: Carlos y Martín Arcucci y Jorge Fernández Neira. Peinados: Alejandra Vagosh. Agradecimientos a Carlos Gutiérrez del grupo Pachamama, a Sabrina Mayorga, a Daniel Costanza, a Manuel Pucheta, a Silvia Rosell y al CePaHo N°5, a Kamasutra. La puesta en escena obtuvo el "Primera mención" en el Festival Provincial de Teatro, dos "Premios a la

actuación”. Espectáculo calificado como “Excelente” por el Jurado Nacional del INT.

¹⁸ Actúan: Raúl Domínguez, Cecilia Arcucci y Lili Presti.

¹⁹ Actuación: Susana Mendelievich. Dirección y puesta en escena: Aragón-Arcucci. Asistencia general: Lucio Herrera. Asistencia de dirección y coordinación general: Oscar Castelo. Gráfica: Juan Carlos Romero. Ilustración: Vilma Chiodín. Fotografía: Nicolás Maiolo. Iluminación y títeres: Dardo Sánchez. Asistencia coreográfica: María Fernanda Gómez. Vestuario: Lía Escudero. Compaginación musical: Martín Bauer y Federico Mizrahi. Selección y adaptación de textos: Marité Corbera de Aragón y Cecilia Arcucci. Música: Eduardo Kusnir, Frieder Meschwitz, Erik Satie, Federico Chopin, Robert Schumann.

²⁰ Actuación: Alicia Álvarez, Cristina Carol y Marina Erazun (Grupo Caretas, de narración oral). Escenografía: Carlos Deira. Música: Víctor Zúccoli.

²¹ Realización y operación técnica: Mabel Bertolín. Musicalización y banda sonora: Mario Tondato. Diseño artístico: Sabrina Mayorga. Caracterización: Hugo Grandi y Sabrina Mayorga. Diseño gráfico: Giovanna Marchetti. Agradecimientos: Eva Fridman, Carlos y Martín Arcucci, Eduardo Marchetti, Marcos y Anibal. La obra se presentó en el II Festival Estival de Teatro en San Martín de los Andes y en el Circuito Nacional de Teatro.

En el programa se anticipan cinco partes: 1: “Presentación. Obertura en trámite. Allegro: alelush”. 2: “Opereta Pro-Pan”. 3: “Intermezzo”. 4: “Sinfonía del saber”. 5: “Requiem a Elvis”.

²² Actuación: Cristina Beute, Marcela Leyes, Omar Zenteno, Hugo Nain, Guadalupe Lamouroux, Susana Piumetti, Silvina Meza, Isabel Bodrone, Mónica Lilia Fernández, Lucía Murga, Manuela Méndez, María Clara Lavallén, Ana María Roncoroni, Fernanda Azcona, Carlos Manrique. Actores invitados: Gustavo Daniel Quaglia, Paula Mayorga. Musicalización: Daniel Costanza, Mario Tondato, Susana Sáenz. Diseño gráfico: Fernández Trillo, Ibarroule, Boccia. Puesta de luces: Marcos Sandoval. Asistente de dirección: Alejandra Etzien. Agradecimientos: “A quienes colaboraron desinteresadamente: Daniel Costanza, Susana Sáenz, Mario Tondato, Ariel Ibarroule, Paola Vieyra, Carlos Manrique, Oscar y Liliana Lesende. (...) A quienes nos alentaron y acompañaron soportando nuestras ausencias: **nuestras familias**”.

En el programa de mano de este Taller de Producción se lee la siguiente reseña:

Taller de Producción Teatral Mantekaltecho

Se preguntará, tal vez, el estimado lector o espectador curioso, qué cosa es este grupo de ilustres desconocidos (exceptuando honrosas excepciones), que se anima -en tiempos de tanta miseria económica y moral-, a poner en escena una obra del maestro Witold Gombrowicz, que además de su extensión y complejidad, convoca para su realización un gran número de actores.

Pues, señoras y señores, damas y caballeros, somos sencillamente eso: un grupo de amantes del teatro, de orígenes y lugares diversos, que vive apremiado por su realidad personal, con buenos sueños, con las mismas pesadillas y temores que nos persiguen a todos, pero con un claro objetivo que nos convoca: vivir y hacer vivir el teatro.

Pero, cuidado, no os equivoquéis: esto no debéis entenderlo como un *hobby* que utilizamos para matar el aburrimiento, ni un negocio que montamos

para obtener dinero, no. Lo motoriza un enorme deseo de expresión, una gran convicción.

Es nuestra forma de resistir y transformar unidos la realidad que nos agobia. Pero con extrema dignidad. Con profundo respeto. Con gran autoexigencia, y deleite.

Y con la prepotencia del trabajo. Del mucho trabajo.

Con toda esta disposición, ¿NO OS PARECE QUE ESTAMOS EN CONDICIONES DE COMENZAR A TIRAR MANTEKA AL TECHO...?

Yvonne, princesa de Borgoña

Yvonne, princesa de Borgoña de Witold Gombrowicz era uno de nuestros tesoros. Soñábamos con verla viva sobre un escenario. Allí estaban nuestras partes oscuras, nuestra rebeldía, la sombría historia de nuestro país, el poder y el dolor plasmados con el humor despiadado de Gombrowicz.

Cuatro actos, 18 actores en escena. Un clásico, una estructura tradicional para abordar una temática que hoy continúa vigente: en un reino imaginario en el que las apariencias y la corrupción gobiernan, irrumpen Yvonne, con su descarnada y silenciosa presencia.

Con mucha alegría llegamos hoy a presentarla en esta sala: son nuestros alumnos del Taller de Producción de "El lugar" los que se sumaron a nuestro sueño.

En estos tiempos del sinsentido, la crisis de los valores es casi una costumbre.

Montar *Yvonne* con un elenco no profesional pero grupalmente comprometido, proyectar a nuestra comunidad nuestra labor docente y lo que es más, identificarnos con Yvonne en el silencio que desenmascara, significa para nosotras el sentido más profundo del teatro.

Desde El Lugar
Marcela y Cecilia
Junio 2001

²³ Género: Fractura romántica. Actuación: Marcela Cánepa. Dirección general: Valeria Fidel. Vestuario y objetos: Las Abuelas. Dramaticula: Marcela Cánepa y Valera Fidel. Diseño de iluminación: Rafael Teixido. Fotografía: Miguel Villegas. Mecanismos: Jorge Nerio Fernández. Música original: Humby Reynoso, Bill Evans, banda de sonido de la película *Lili* Bronislau Kaper. Edición musical: Humby Reynoso. En el programa aparecen dos citas:

En cada árbol hay un pájaro entonando una canción de amor.

En cada árbol hay un pájaro y cada uno que escucho... rompe mi corazón.

Sin palabra alguna entonando una canción de amor.

Ay, Lili, Ay Lili, Ay Lou.

(Canción de la película *Lili*. Bronislau Kaper)

Esperar, sin saber muy bien cómo ni por qué.

Lugares y personas han perdido han perdido su identidad.

Todo es innombrable, salvo el tiempo,

una fuerza neutra e implacable, como la luz, que nunca acaba, porque nunca comenzó.

(Samuel Beckett)

²⁴ En *Hermanas siamesas* actúan Maggi Monserrat y Cristina Acuña. En *La otra*: Susana Fernández y Silvia Terrile, y en *La ropa*: Analía Villalba y Josefina Arriaga.

En el programa de mano se cita: “Quiénes somos/qué pasa/qué extraña historia es esta/por qué la soportamos/si es a nuestra costa/por qué nos soportamos/por qué hacemos el juego” (Idea Vilariño).

²⁵ En *La vida, Rosaura* actúan: Adriana Iglesias y Luis Acuña. En *La espera trágica*: Susana Sanz, Maxi Mantilaro, Javier Tarditi, Maggi Monserrat, Susana Fernández y Cristina Acuña.

²⁶ Dirección y puesta en escena compartida con Marcela Cánepa. Actuación: Carlos de Gracia (Chato), Cristina Acuña (Rita), Patricia Arias (Graciela), Silvia Terrile (Gringa) y Analía Villalba (Marta). Diseño de sonido: Humby Reynoso. Apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

²⁷ Elenco: Analía Villalba (Rosa Lozano), Adriana Iglesias (Betiana), Luis Acuña (Emilio), Sebastián Fanello (Guido), Jole Campos (Jessica), Susana Fernández (Lourdes), Susana Sanz (Elyse/Regina), Victoria Cocconi (Anabel), Patricia Arias (Dudi), Maggi Monserrat (Roxana/Sgto. Melina Trel), Eugenia San Martín (Susana Lastrí), Javier Tarditi (Terapeuta), Josefina Arriaga (Úrsula). Sonido: Humby Reynoso. En el programa se cita parte de la obra: “Los muertos tienen terror, terror de ese momento aciago de lucidez en el que entienden que están muertos, y que eso es para siempre. Y los vivos simplemente temen a todo. A todo. Sin prioridades ni certezas”. La obra cuenta con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

²⁸ Elenco: en los roles femeninos Jorgelina Campos, Silvana Facal, Valeria Mantel, Carolina Hernández, Ayelén Valdés, Malén Gil, Paola Manfré, Judith del Pino, Juliana Zaffino, Natalia Polischuk, Beatriz Baldín y Mónica Fernández. En los roles masculinos César Rodas, Leandro Mellado, César Cárdenas, Eugenio Lafón y Juan Manuel Saldúa. Diseño del vestuario: Claudia Ganguín. Coreografía: Victoria Calvo. Asistencia de dirección: Susana Fernández. Musicalización: Sergio Melo, Rudy Muñoz, Nora Red y Juan Morán (Integrantes al momento del estreno, en diciembre de 2006). En 2007 se presentó en el Festival Internacional de Teatro “Alto Valle de la Patagonia”, Río Negro, y en el XI Encuentro de Teatro de Neuquén.

²⁹ Elenco: Jorgelina Campos, Leandro Mellado, Silvana Facal, Juan M. Saldúa, Mauricio Puebla, Sebastián Fanello, Claudia Sabatolli, Amalia Arias, Eugenio Lafón, Yanina Ibáñez, Carmen Capdevila, Micaela Araujo, Susana Fernández, Joaquín Gallardo, Ana Laura Simonovich, Julieta Tabbush (Títeres), Martín Solorza. Música: Mario Silveri. Confección de vestuario: Micaela Araujo y Mónica Fernández. Colaborador técnico: Carlos Manrique. Fotografía: Grupo de fotografía Son Miradas. Declarada de “interés” municipal y legislativo, así como de “interés cultural” por la UNCo. Estrenada a pedido de la Asamblea por los Derechos Humanos de Neuquén y Río Negro. Se presentó en el marco del inicio y cierre de los juicios a los represores de “La Escuelita” (Neuquén, 2008). Se presentó en el VII Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario (Neuquén, 2008). Formó parte del Encuentro Provincial de Teatro (2008). Fue convocada en el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia, en el Museo de la Memoria, ex ESMA (Buenos Aires, 24/03/2009). Participó en la convocatoria de la Red por la Identidad/Abuelas de Plaza de Mayo, a los 34 años del golpe cívico-militar (24/03/2010). Obtuvo el segundo lugar en el Selectivo Provincial de Teatro, con mención especial por la “dirección de actores” y por la “puesta en escena” (Neuquén, 2010). Recibió un certificado en reconocimiento a su trayectoria en la defensa y la promoción de los Derechos Humanos en la ciudad de Neuquén, otorgado por la Secretaría de Derechos Humanos y Sociales de la Municipalidad de Neuquén. Sobre esta obra se realizó un

trabajo de investigación de VÍNCULO (Primera Escuela de Psicología Social del Neuquén, 2008). El mismo se encuentra entre el material gráfico acopiado por Cecilia Arcucci.

³⁰ En el programa de mano se cita a Vinicius de Moraes:

A la manera de dos frases musicales, simples y bellas, Jorge Amado escribe la mejor *nouvelle* de la literatura brasileña: *La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua*. Salí de este libro con una sensación de bienestar físico y cultural que sólo dan los placeres de la bebida y de la comida cuando se tiene sed o hambre y los de la cama cuando se ama.

³¹ Actuación: César Esteves, Silvana Facal, Micaela Araujo, Marcelo López, Claudia Sabatolli. Operación técnica: Jorge Muñiz. Proyecciones y afines: Sergio Said. Voz en off: Alejandra Sponda. Fotografía: Mariano Corradi y Pablo De Luca. Realización escenográfica: Leandro Mellado. Diseño gráfico: Sebastián Fanello.

³² Actuación: Julieta Cabanes (Susana), Gabriela Camino (Raquel) y Ruth Díaz (Nora). Roberto (Titere). Operación de sonidos y luces: Valeria Fernández. Puesta en escena y vestuario: Elenco Medibacha y A Ojo (Ropa de diseño). Fotografía/Video: Virginia Páez/AbrojoPostal Fotografías. Video a cámara fija: Andrés Barda Sarda. Diseño gráfico: Elenco Medibacha y taller gráfico Sur Mestizo. Diseño escenoplástico: Elenco Medibacha. Realización escenográfica: Andrés Cabanes y Julieta Cabanes. Posticería/prótesis: Julieta Tabbush.

³³ La inicial fotografía que acompaña la nota anticipa: “En Zapala, durante una reunión de la Comisión Directiva, 04/08/96”. A continuación transcribimos la nota: Fue el primer campamento teatral de la provincia, organizado por FACSMA (Asociación Amigos de la Cultura de San Martín de los Andes) y coordinado por el Actor Jorge Villalba, en febrero de este año, que reunidos más de 64 hacedores del teatro de toda la provincia, y luego de analizar y discutir la problemática del quehacer teatral, concluimos en la necesidad de formar una organización que nos permita defendernos y crecer.

Así, luego de reuniones de delegados y varias asambleas, el día 19 de mayo queda constituida TENEAS, una asociación civil sin fines de lucro con domicilio legal en la ciudad de Neuquén, que tiene capacidad jurídica para adquirir derechos y contraer obligaciones y que ha surgido de la voluntad de los socios que la componen... Son sus propósitos:

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 la impulse;

Propender a la difusión y conocimiento de la actividad teatral concibiéndola como factor de comunicación, elevación espiritual, y cuestionadora social;

Dignificar la actividad teatral y por proyección la actividad artística en general como actividad profesional (del latín, “profesar” [*professio*]);

Apuntar al logro de una actividad teatral genuina y representativa de nuestra historia valorizando su realidad actual en aras de su proyección provincial;

Propender a una identidad del teatro neuquino;

Promover el desarrollo de la actividad teatral con igual intensidad en toda la provincia evitando situaciones de privilegio o marginalidad;

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 autoabastecimiento técnico como modo de garantizar una salida laboral en todas sus disciplinas;

Procurar y defender la inserción sistematizada del quehacer teatral en la realidad educacional;

Trabajar en estrecha relación con la Dirección Nacional de Teatro, Dirección Provincial y Municipal de Cultura y demás entes oficiales, procurando la utilización racionalizada de los recursos y el aprovechamiento equitativo de la asistencia que dichas Entidades pueden ofrecer;

Establecer relaciones con entes no gubernamentales independientes y/o privados de carácter provincial, nacional e internacional, relacionados con la actividad teatral; Mantener estrechos vínculos con las entidades o gremios que reúnan a los trabajadores del teatro del país y del exterior;

Apoyar y defender la profesionalidad del quehacer teatral;

Propender al autoabastecimiento técnico-asistencial y de expresión, en la provincia; Colaborar con la formación y desarrollo en la provincia de Neuquén de grupos de teatro, autores regionales, difusión y aprendizaje de disciplinas técnicas y artísticas y todo otro grupo que persiga objetivos de importancia para el quehacer teatral, procurando la interrelación adecuada de sus exponentes...

La comisión directiva: Presidente: Luis Giustincich. Secretaria: M. Antonia Chandía. Tesorero: Raúl Ludueña. Vicepresidente: Jorge Villalba. Subsecretario: Mario Berrini y Subtesorero: José Bastidas. (Folleto de la XII Fiesta Nacional del Teatro 1996, Neuquén, Dirección Nacional de Teatro/Secretaría de Cultura de la Nación).

³⁴ Cecilia Arcucci recibió una mención a la mejor interpretación actoral.

PONENCIAS

A PUNTO: DE CREACIONES ¿COLECTIVAS? Ensayos y procesos dramáticos en Nous-É Teatra¹

Alba Burgos

“El ensayo es anti-espectacular. Un espacio de prueba (...) de dialogar con la tradición y subvertirla, un lugar de experimentación”.

(Argüello Pitt, 2003:10)

“El interés manifestado por los investigadores no siempre logra su objetivo de movilizar a la comunidad hacia el pensamiento crítico sobre su estado de cosas”.

(Fos, 2010:8)

Este relato de experiencia comienza a esbozar problemáticas diversas en relación a lo que ocurre entre la búsqueda de un proceso creativo y la puesta en escena de una obra. Se van poniendo en juego aspectos teóricos que suponen una praxis. Elegimos este espacio del acontecimiento teatral para observar el desarrollo de ideas, de nacimiento de imágenes, de desprendimiento de capas de cuerpos que buscan accionar. Se comienza a buscar que algo ocurra, que algo pase, eso indefinido que acontece en la prueba y el accidente, en un despliegue de sentidos que sin apelar, despertarán memoria. En las coordenadas de tiempo y espacio se van creando, van apareciendo acciones y emociones entretejidas en una red que será el soporte para que una verdad pueda manifestarse.

La obra *Decir sí* de Griselda Gambaro, comenzó a ensayarse en el taller “Investiga teatral” de El Andén². Abrí este espacio como coordinadora en agosto de 2015 cuando se acercaron Pablo Bringas y Víctor Leblic como integrantes. Ellos ya venían pensando en la obra de Griselda Gambaro aunque tenían poca experiencia teatral.

Primer encuentro (07/08/16)

Comenzamos a trabajar:

1. -El espacio delimitado por un cuadrado en el que había que desplazarse por las líneas imaginarias paralelas, perpendiculares y oblicuas marcadas en el piso.

-distintas calidades de movimientos.

-alineación de columna.

2. -Improvisar una presentación de cada uno:

*Víctor (V) se mostró brevemente. Dijo su nombre y algunas de sus actividades cotidianas.

*Pablo Bringas (P. B.) presentó de inmediato una especie de extranjero que vendía pescado.

Había una diferencia entre los dos actores: uno que pensaba mucho lo que haría dejando pasar mucho tiempo. El otro, sin pensar demasiado, accionaba rápidamente y generaba reacciones de su compañero.

Segundo encuentro (21/08/16)

Se agrega una mujer al taller: María Clara (M. C.).

Se suma a los juegos de improvisaciones. Recordamos cuando en el cuadrado espacial propuesto (el encierro del cuadrado, materialidad pura que se hace visible), los tres se miran entre sí y ante la orden de mirar a un sospechoso de espía municipal (El Andén polemiza siempre con la Municipalidad de Cipolletti ya que fue en principio un espacio “ocupado” y años después “prestado” por la Municipalidad), los dos varones miran a M. C.

Tercer encuentro (21/08/16)

No están ni P. B. ni M. C., V. trabaja con Pablo Comes³:

*Son dos cuerpos muy diferentes con calidades distintas en el desplazamiento, en la entrega a la improvisación. Los dos generosamente corren, se arrastran hasta que consiguen conectarse a través de las palabras de Bina (personaje de la obra *Lady Bina*⁴, en

proceso, en la que participa P. C.): “el florerito verde” y “yo me afeitado solo” (de Gambaro) en principio desde el sonido solamente.

*Trabajan con una idea para conectarse. Pero son secretas: P. C. querrá cortarle el pelo y V. no se dejará tocar pues lo va a contagiar de algo.

Cuarto encuentro (24/08/16)

P. B. trabajará solo. Buscamos recordar algunas pautas que nos diera un entrenamiento reciente con César Brie⁵: Cuadrilátero en el piso. Saludo a la distancia. Mirada al horizonte. Se trata de buscar movimientos para hacer una secuencia que al repetir creará sentido para quien mira.

Pero su columna está rígida. Incluimos música de Emiliano Tenzi con su *didgeridoo*. Hay que bailar el desplazamiento. P. B. consigue repeticiones muy delicadas y valiosas para la mirada. No consigue desprenderse de mirarme de vez en cuando. ¿Pide permiso?

*Improvisación. Cuadrilátero. El actor debe entrar: hay un muerto para maquillar. Él es el maquillador.

Debe retroceder: finge que el traje vacío pesa como un muerto. Mejor es arreglárselas para que no se desarme el “ambo”, el conjunto de pantalón y chaqueta.

Semimontaje:

Silla. Traje relleno tirado. Entra hombre. Recorre el cuadrilátero. Mirada al horizonte. Llega al traje. Con mucho cuidado lo “sienta” en la silla. Lo mira. Le acomoda los brazos con delicadeza, cuidado y “le da vida”, se comunica a través de sentidos: la mirada, el tacto, lo huele, etc. Sigue con las piernas. Las acomoda hasta que casi las cruza. El traje parece respirar. Le acomoda la expresión del rostro. Lo “limpia” y le marca expresiones. El hombre gira alrededor del objeto mirándolo. ¿Música

ritualista? Lo mira por última vez. Hombre se va. El traje se ve solo en la silla. ¿Espera? (Relato de lo que quedó)

El objeto-traje parece esperar. Pero no tiene vida. ¿Quién espera es el espectador? ¿Qué espera el espectador?

Poder animar algo que no tiene vida produce esa fascinación, creo, tan difícil de igualar. Es conocer algo sobre la muerte. El público necesita ver algo sobre la muerte aunque lo rechace. Y ver esos objetos moverse es conocer algo sobre ese tema, esto es indudable. (Veronese, 2000)

Las acciones del personaje son parte del texto dramático.

Llega M. Cl. Conversamos los tres un ratito. Quiere reincorporarse. ¿Pide permiso?

Hablamos de la convención⁶, de que el espectador va al teatro para creer eso que ve. ¿Paga para creer? Eso que vimos en la improvisación no era un muerto pero era algo que realmente le costó acomodar al hombre en escena. “Parecía un muerto -dice M. C.- fue muy fuerte la impresión que me dio. A la vez, sentía que el traje estaba vivo”.

Le pedimos a P. B. que anote todo lo que le pasó, como actor o como personaje o como lo que se le ocurra: dos, tres, diez renglones o un libro.

P. quiere volver al día siguiente, sumarse al entrenamiento de P. C., aunque no sea día de taller. Le explico lo que hacíamos y que solamente trabajaría manipulando objetos como yo en *Lady Bina*, la obra ensayada.

Quinto encuentro (25/08/16)

Volvemos al día siguiente sumados al ensayo-investigación de P. C. para *Lady Bina*. Estamos V., M. C., P. y P. C.

Trabajo de desplazamiento en el cuadrilátero y conciencia del centro del espacio. Había que poner mucha atención a la columna vertebral y a la mirada. Relaciono todo el tiempo con lo propuesto por Rudolf Laban:

El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin⁷.

Se propone trabajar con movimientos relacionados con algunas de las técnicas de Rudolf Laban⁸: latigar, flotar, golpear y girar. Lo hacen juntos. Luego individualmente y finalmente se muestran. Se intenta armar secuencia para memorizar movimientos encontrados. Elegimos algunos para tratar de recordar en pequeñas secuencias. El trabajo volvió a encontrar las dificultades de los talleristas: sus cuerpos se tensionan cuando tienen que recordar y mostrar. Pero al concentrarse en la repetición de la secuencia armada de tres movimientos se vuelven a relajar.

Surge en ese mismo día la propuesta de búsqueda del otro: primero a través de la mirada y luego el contacto más cercano de los cuerpos al chocarse, al invitarse, al pegarse a movimientos propuestos (¿Sí fácil?). Aparece la complicidad. Ahora sería provocado el contacto con el otro. Creemos pertinente anotar todos estos pasos ya que se trata de un grupo sin experiencia de trabajo corporal, en el que el terreno del discurso social y político es permanente, es fuerte y hasta violento. Uno de los integrantes, siempre que hay espacio para la palabra en las improvisaciones, se declara anarquista y el otro instala su posición de pobre para pelear desde ese lugar social. Los dos integrantes están sin trabajo fijo⁹.

Trabajo coral: búsqueda de contacto con el otro.

Final del taller de ese día: harían un grupo de vecinas desde el altillo del Andén que tiene apertura hacia el salón. Elegimos al azar un breve texto de un libro de Griselda Gambaro. V. y M. C. repiten textos que dice P. C. que desde abajo juega con:

Acabó por morirse y no se llevó ni a los vivos ni a los muertos con ella. Una mentira, eso se llevó, aunque pensándolo bien, se moría y me apretaba la mano, y yo quería decirle: “Abuelita, no tenga miedo”, pero no podía decirle abuelita, no era nada de ella, y no sé si al final la vieja no se dio cuenta porque me soltó la mano, me largó una mala palabra y se fue sola y bien a la muerte. Sí, una mala palabra. Hija de puta, me dijo. (Gambaro, 2011)

Lo que queda repicando entre risas y burlas, un juego de miradas cómplices, también y una especie de diálogo:

- Abuelita, no tenga miedo.
- Hija de puta, me dijo.

Los sentidos son la memoria, claro. Es obvio, pero hay que decirlo: mi trabajo de actriz en “Voces en escena”¹⁰ aparece en esta especie de esgrafiado. Grabado. Hermosísimo. Debo hacer partitura con esto para *Lady Bina*. Entretejidos. Es la forma que me hace. El trazo que va hilando.

Sexto encuentro (04/09/16)

En este encuentro solamente está P. B. Demanda relajación después de la entrada en calor pues en el último entrenamiento quedó dolorido. Me pregunto si iba demasiado rápido el ritmo de la entrada en calor. La realidad viene a demandar: el dolor, el esfuerzo marca la entrada o la salida a ese espacio otro en que un cuerpo está presente con una energía plus.

De todos modos durante el encuentro P. B. utiliza y muestra el alcance de su voz, otra realidad que aparece: el llamado de un lugar a otro en el bosque de Bariloche donde, según él mismo, “no había cómo comunicarse si no era a través de la llegada de la voz al que estaba lejos”.

Otra realidad o mejor, un canto real: al pedido de canto del himno, el actor dice que cantará un himno distinto y reconozco el de los anarquistas:

Hijo del pueblo, te oprimen cadenas y esa injusticia no puede seguir, si tu existencia es un mundo de penas antes que esclavo prefiero morir. Esos burgueses, asaz egoístas, que así desprecian a la Humanidad, serán barridos por los anarquistas al fuerte grito de libertad.

Precioso elemento para un actor que prepara y trae todos los elementos cortantes que encuentra en la cocina: cuchillos de todos los tamaños y una tijera sobre una pequeña mesa. Cuando el actor termina de transportar todo, se para en neutro detrás de la mesa y mira al infinito cesando su canto.

Recuerdo que el personaje puede mostrar la consecución de un estado, mejor, el proceso en que llega a un determinado momento. ¿Es necesario? Lo tomo por el lado de preparación al próximo ritual. O la apertura a un ritual: estos son los elementos. Los cuchillos llaman la atención como un imán: son muchos, cortan, son reales. Los acomoda para algo.

Séptimo encuentro (08/09/16)

Los tres actores se reencuentran: P. B., V. y P. C. También llega Santiago (así se presenta sin más) a presenciar el taller y a ver si se podía incorporar. Se desplaza en silla de ruedas luego del accidente en una avioneta en la que murió su amigo. Santiago tiene una pierna cortada y un brazo paralizado. Habla lento. Es consciente de sus limitaciones. Demanda atención y que lo

presente, pero ha llegado tarde, cuando el entrenamiento ya ha comenzado. Le propongo que observe. Cuando paramos el entrenamiento, él se presenta y mueve su silla hacia arriba mostrando que eso puede hacer. Nos despedimos todos de él cuando dice que se retira. Nos quedamos con una sensación de trago ¿amargo? en la garganta. Nuestros ojos se han aquietado.

Octavo encuentro (13/09/16)

P. B. y V. entrenan: mirada al infinito que casi está incorporada, sus cuerpos están más sueltos. P. B. logra un movimiento con la música brasilera, cercano a *capoeira*. Sugiere enfrentamiento, pelea. Les digo que trabajen eso mientras V. dice texto de la obra *Decir sí*, de unos seis o siete renglones. Debe moverse cuando hay música y detenerse y hablar cuando no. Logran una secuencia de movimientos, texto y algo así como un *agón* en el que V. es perseguido o cercado por P. B.

Les pido al comienzo que “muestren” lo que hacen, no el final de eso sino el proceder o procedimiento. El cómo se llega hasta allí genera acciones, un paso de un estado a otro.

Noveno encuentro (14/09/16)

Trabajan P. C., P. B. y V. Me incorporo al ejercicio de improvisación con coro: P. C. dice textos de *Lady Bina* y los tres nos “pegamos” a ese cuerpo mucho más alto que los demás y jugamos entre nosotros con las palabras que “pescamos” de lo que dice Lady. Nos reímos en verdad. Salimos de cada improvisación riéndonos. Escuchamos la grabación. Nos damos cuenta de que a través del juego, tratando con liviandad los textos, logramos un coro que de otra manera no hubiera sido posible, hubiera sido un gran desafío o algo casi imposible sin ser profesionales. Nuevamente relaciono aquellos lejanos trabajos de “Voces en escena” en que con pocos procedimientos: repeticiones, distintos volúmenes, textos

fragmentados y deconstrucciones de palabras y oraciones, llegábamos a crear sentidos inimaginables.

Décimo encuentro (18/09/16)

Este día se agrega porque estamos pensando en una “muestra” de lo que hacemos en teatro en El Andén. Hemos hablado con una de las actrices de otro grupo del Andén y aceptaron.

Pero hay algo en relación a las ganas. Al comienzo del ensayo, los actores cuentan que han estado leyendo la obra escrita.

Trabajamos desde la propuesta del cuadrilátero, líneas, mirada al horizonte y dejarse contagiar por el otro. Esto también se hace a partir de un juego en el que uno tiene “agarrado” al otro con un círculo de los que se usan para hacer malabares. Lo agarra por la cintura y lo lleva. El otro se deja llevar, pero al querer ir hacia otro lugar es tironeado, dirigido o llevado por el otro que a su vez es arrastrado. El ejercicio termina en risas, alguno menciona el tema de la cintura, de su cuidado, de los años...

Luego empezamos una improvisación con algo de texto, de un peluquero al cliente y cambiando de roles. Finalmente, el peluquero sostiene al cliente por los pelos tirando hacia arriba y con la mirada al horizonte. No debe hacer gestos. El cliente, habla y repite el texto en infinito. Comienza a aparecer algo de lo extraño o de extrañeza en el cliente y algo de lo siniestro o perverso en el peluquero.

Este es el momento en que tomamos el texto completo de Gambaro. En los cuerpos está algo desde donde se puede comenzar a ver *Decir sí*.

¿Qué hay para nombrar? Sigue el mostrar a los actores en esa imagen de lo real, de *un-heimlich*, lo trasladado, para que se “dispare” la “metaforesis”, el traslado. Es decir, la acción de entrar en lo metafórico, ese corrimiento de lo real a otro real, ese entre que es lo extraño y de-velador, lo familiar, fantasmagórico, indecible e inevitable accidente que determina lo trágico. Pero lo

“iterativo” estará como propuesta de ensayar en el acto final: la muerte, el asesinato como accidente.

Pero hay conflictos de algunos integrantes del grupo con El Andén. Nuestro no-espacio de ensayos en adelante será el anfiteatro de Cipolletti, al menos mientras buscamos un lugar.

En una convocatoria a talleres de esta Municipalidad se expone una propuesta con extensión a las escuelas. Pero fue aceptada para el año siguiente, por lo que finalmente alquilamos por hora de ensayos el Espacio Pueblarte. Pero entre idas y venidas y en unos ensayos más, cuando la obra está a punto ser estrenada, los integrantes, atendiendo a sus necesidades familiares y laborales, abandonan el grupo¹¹.

BIBLIOGRAFÍA

BRIE, César (2007). *La vocación. Autobiografía de un actor*. Bolivia: Plural Editores.

ARGÜELLO PITT, Cipriano (Comp.) (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alción Editora. Ediciones DocumentA/Escénicas.

FOS, Carlos (2010). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del S. XX*. (Compilado por Lorena Verzera) Buenos Aires: Atuel.

GAMBARO, Griselda (2011) *Teatro reunido II*. Buenos Aires. Ediciones de La Flor.

VERONESE, Daniel (2000). En “Periférico”, texto en: <http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/periferico.htm>.

NOTAS

¹ El grupo Nous-É Teatra continúa con ensayos, registro de procesos creativos, investigación de *Lady Bina* y *Medea, las otras* a estrenarse próximamente. Sus integrantes son Pablo Comes (actor, director), Ariel Hasán (asistente técnico), Alba Burgos (actriz, directora). A la vez sumaron sus ensayos y procesos creativos al espacio de la investigación con el texto *Narrativas expectatoriales*.

² “El Andén social y cultural”, está ubicado en Fernández Oro y Muñoz, al lado de la estación de trenes en Cipolletti. Comenzó a funcionar en este antiguo depósito abandonado del ferrocarril. Los integrantes de este espacio lograron gestionar un

permiso de la Municipalidad para seguir abriendo talleres y propuestas de espectáculos desde la autogestión. Por su parte la Municipalidad aporta un subsidio mínimo para sus talleres que son realizados a muy bajo costo (yoga, dibujo y pintura, teatro, danzas, artes marciales, música, *stencil*, etc.). Han sido invitados artistas y docentes que plantearon seminarios y cursos o talleres. También se han realizado puestas de teatro, títeres, danza y recitales. Este espacio toma decisiones a través de asambleas semanales.

³ Este actor integra el grupo Nous-É Teatra. Se encontraba ensayando *Lady Bina* de Alba Burgos en El Andén, en un día diferente de este taller, pero se incorporó al mismo para entrenar.

⁴ *Lady Bina* de A. Burgos, 2015, sin publicar. Dramaturgia que parte de *Las Bacantes* de Eurípides. En su trama una travesti llega a un pueblo. Trabaja como “curandera” en su casa donde acude Gavela a pedir ayuda por su hijo, el intendente.

⁵ Cesar Brie nació en 1954 en Buenos Aires, Argentina. Pasó su infancia en Tierra del Fuego y en Dolores, Buenos Aires. En 1971 fundó junto a otros la Comuna Baires, grupo teatral con el cual, por razones de persecución política, abandonó el país unos años más tarde. Vivió el exilio en Italia y luego en Dinamarca. En 1991 llegó a Bolivia y fundó el Teatro de los Andes cuya sede está en Yotala, Chuquisaca. Brie es actor, director, escritor. Ha actuado en 25 espectáculos e innumerables *performances*, ha dirigido 31 obras de teatro y ha escrito cuentos, poesías y 25 piezas teatrales todas representadas. Realizó un seminario en La Caja Mágica en Cipolletti en 2015. (Brie, 2007)

⁶ La convención teatral para Rubén Schumacher es eso de lo que alguien no se puede hacer cargo.

⁷ <https://www.danzaballet.com/rudolf-laban/>.

⁸ Rudolf Laban (1879-1958, coreógrafo, filósofo, arquitecto) nació en Austria. Fue el precursor de la danza moderna alemana, creador de la Notación Laban y del sistema Effort & Laban, observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida. Analizó e investigó los patrones de movimiento desde las artes marciales hasta en las personas con discapacidad física o mental.

⁹ En ese momento hacían panes rellenos en la cocina del Andén y vendían ofreciéndolo en la calle.

¹⁰ “Voces en escena”: proyecto de Extensión de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue dirigido por Margarita Garrido. Durante dos años un grupo de actores y actrices, variables en número, difundió la dramaturgia con sus voces, con textos seleccionados por Garrido desde obras de dramaturgos/as de la Norpatagonia. Sobre un poco más de cincuenta textos literarios se elaboraron audios de alrededor de 15 minutos acompañados por una entrevista con sus respectivos dramaturgos/as. Esto formó parte del programa radial de ese mismo nombre difundido semanalmente por radio Universidad-Calf. De esos audios, se grabaron seis CD para ser distribuidos como material didáctico en las escuelas. Pueden escucharse en <http://vocesenesena.blogspot.com/>.

ENMASCARAMIENTO Y TRAVESTISMO EN LAS BACANTES DE EURÍPIDES¹

Alba Burgos

“¿De quién es la máscara que tienes entre los brazos?”.
(*Bacantes*, v. 1277)²

El mismísimo dios de la tragedia es constituido como personaje, un *éthos* que acciona provocando reacciones para ser reconocido. En un juego de transformaciones continuas, lo único que permanece es un enigmático objeto que sintetiza el potencial dramático: su máscara sonriente.

Describiremos su presentación a través de procedimientos dramáticos como el recurso de Eurípides para mostrar la ambigüedad que anuda la naturaleza de Dioniso.

La máscara procedimiento

Lo que aparece, antes debe estar oculto o no estar. Tal es uno de los ingredientes más importantes en la escena teatral: hacer aparecer a través de un cuerpo transformado o al menos afectado por una máscara. En consecuencia esta suerte de diálogo entre lo que está ante nosotros y lo que está oculto produce un conflicto pretexto para la acción, concepto que en lo dramático refiere no solo a lo argumental sino que nos instala en el campo de lo ontológico reflejado en el prólogo:

Llego como hijo de Zeus hasta este país de los tebanos, yo Dioniso. Aquí, me dio a luz un día la hija de Cadmo, Sémele, en un parto provocado por la llama del relámpago. He trocado la figura de dios por la humana. Y aquí estoy ante los manantiales de Dirce y las aguas del Ismeno. (vs. 1-5)

Un cuerpo que se presenta en escena ¿un dios? ¿Cuál es el recurso, procedimiento y materia con la que cuenta una divinidad para estar, para existir en la escena? El mismo personaje lo hace:

toma una forma, recurso que evidencia la teatralidad. Se hace visible a través de una forma humana, en la escena se significa a través de una máscara, un *éthos*, es decir a causa de su acción se constituirá en un personaje para ser visto. A la par, de una manera no visible, va tramando, entretejiendo acciones y movimientos, va dando instrucciones y obligando a otros a actuar, como el conductor o director de lo que debe ocurrir en escena.

Según Helen Foley (1980), Eurípides era conocido por el trabajo con las máscaras: las perforaba con el conflicto entre personajes. Esto es que si no había un trabajo interno fuerte, la máscara era inútil: el personaje no está en la máscara³. Pero ¿cuál es la función de ese objeto en escena, entonces? Personaje y máscara se atraviesan, se entretejen y Jean Pierre Vernant parece responder:

La posesión: cuando te pones una máscara, dejas de ser tú mismo para encarnar, mientras dura la mascarada, la Potencia del más allá que se ha apoderado de ti y a la cual tu remedas con la cara, el gesto y la voz. El desdoblamiento del rostro en máscara, la superposición de ésta en aquél para volverlo irreconocible, suponen una alienación del sí mismo, una entrega al dios que te pone freno (...). Entre el hombre y dios se establece una contigüidad, un intercambio de situación que puede llegar a la confusión de identidades (...). (1985:104-105)

Convivio

Volvamos al prólogo: estamos al comienzo de una tragedia, es decir en el plano de la ficción: este dios que se hace presente no es real, más bien crea una realidad al llegar como el hijo de un dios a Tebas, lugar donde se desarrolla la ficción. La tragedia, como hecho teatral plantea un convivio: en este caso es la Tebas de la Antigüedad, los espectadores de “cuerpo presente”⁴ ven aparecer al dios delante de sus ojos, una estrecha relación liminal de la realidad convivial y el mundo posible hecho presente ahí mismo. Dioniso

produce un movimiento implícito en el verbo *éko*, desde un lugar a este en que se presenta:

Dejando atrás los campos auríferos de los lidios y los Frigios, las altiplanicies de los persas asaetadas por el Sol y los muros bactrianos, pasando por la tierra de crudo Invierno de los medos y por la Arabia y por toda la zona del Asia que a lo largo del salado mar se extiende con sus ciudades de hermosas torres bien pobladas por una mezcla de griegos y bárbaros he llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber llevado allí también mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales y a Tebas. (vs. 13-20) (*El subrayado es nuestro.*)

Podríamos decir de inmediato que “vemos” esa máscara que porta el actor que encarna a Dioniso.

Pero “para que se pueda ver”, propósito y mandato del dios fue necesario antes que “he cambiado la forma de un dios por la humana” (v. 4) (*La traducción es nuestra.*). Y aquí destacamos el verbo “cambiar” que implica también un movimiento de la naturaleza divina a la humana. Este cambio o movimiento es replicado en el verso 53 que también está en relación a una forma: “Para eso he revestido esta apariencia mortal y he cambiado mi figura por esta naturaleza de hombre”. (vs. 52-53)

Si bien estos cambios los hace el dios en la ficción como personaje, tenemos en cuenta que el prólogo se dirige a la Tebas de Penteo, aunque la representación se produce en convivio en el *théatron* provocando mediante el oído y la visión un metasentido (Pellini, 2010), un despertar la memoria, al menos la pregunta inmediata al hacerse ver en escena. ¿Un dios que demanda desde la representación a los espectadores de la Atenas del S. V. a. C.? El dios cubierto por una máscara se manifiesta, hará ver, se hará ver ante la *pólis*. Este dios traerá para unos, dicha y para los que no han sabido verlo, la destrucción según dice Vernant. (2002:225)

Otra vez la doble lectura o la doble visión: una máscara que teatraliza y a la vez es parte del culto compartiendo la función de seducir: ser mirada y mirar desde una presencia que en realidad no está en ese lugar en que aparece. También tenemos que notar que esta máscara es diferente de las trágicas, es sonriente: “sonriente se dejaba atar y conducir acá” (v. 440).

La complicidad, recurso utilizado como técnica para lograr la comunicación estrecha entre actores y actrices, nos ubica en el centro de este componente teatral: el convivio, lo que se pone en común en un hecho teatral. Nos referimos a la convención: el espectador “sabe” que esto que ocurre no es la realidad, pero también accede a sentir “como si” fuera lo real. Dioniso personaje sonríe al espectador en una mueca, una suerte de burla a quien no sabe, Penteo, sumada al conocimiento compartido con los espectadores. Pero pensamos también en la convención primera: sabemos que ese Dioniso que se presenta no es tal, es una representación, una ficción creada por el autor para la escena, para ser vista. El juego de palabras y de los cuerpos: un dios que se pone en escena para ser visto pero no es un dios, es el dios creado por el dramaturgo que teatraliza, que pone para ser visto ante los que esperan esta representación⁵.

Extrañezas

¿A quién ve Penteo? Está frente a un extraño:
(...) un cierto extranjero, un mago, un encantador, del país de Lidia que lleva una melena larga, y perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos de Afrodita en sus ojos. (vs. 233-236)

Creemos que tenemos que hacer una referencia a esta “mueca” de Dioniso, a su mascarada en la que encontramos elementos como la risa, ojos agrandados, una peluca que acompaña.

Pensamos en dos direcciones: lo mítico y lo teatral. En el primer caso cabe recordar un *gorgóneion*, una suerte de amuleto apotropaico que producía horror; mostraba la cabeza de la Gorgona. Una imagen de la que solo vemos el rostro agrandado, diferente al menos del ciudadano adulto constituido como modelo (Vernant, 1985:38 y ss.). Esta máscara es la representación de lo que los griegos tenían como lo diferente, categoría que comprende al “bárbaro, el esclavo, el extranjero, el joven o la mujer”. Se habla de una alteridad extrema que comprende no solo al extranjero, sino también el otro del hombre. Artemisa también podría venir a esta relación: su vínculo con la iniciación de jóvenes que están cercanos al salvajismo, la marginalidad en la *pólis*, el espacio cívico. Si bien Artemisa se ocupa de estos otros, tanto Gorgo como Dioniso encarnan la alteridad del que se arranca de sí mismo sin dejar de mencionar en esto el caos que en algún momento conduce a lo divino. ¿Podríamos pensar en una forma de desplazamiento?

Por otra parte recordamos las representaciones de la Gorgona en especial el *gorgóneion* como una máscara con rasgos particulares:

(...) una cara leonina, los ojos desorbitados, mirada fija y penetrante, la cabellera concebida como melena animal, o erizada de serpientes, las orejas son grandes y deformes - en ocasiones como las de una vaca-, la frente suele mostrar cuernos, la boca abierta (...) muestra varias hileras de dientes con caninos de león, o colmillos de jabalí, la lengua fuera de la boca, el mentón peludo y barbado, profundas arrugas surcan la piel. (Vernant, 1985:44)

Sin duda el antecedente está en la descripción de Medusa, una de las tres Gorgonas ya que tenía a Esteno y Euriale por hermanas, todas hijas de Forcis y Ceto, divinidades marinas. Vivían en el extremo de Occidente cerca del reino de los muertos, ubicación relacionada a puntos liminales en lo geográfico. Según Pierre Grimal (1979:217) las cabezas de las Gorgonas estaban cubiertas de

serpientes, poseían dientes de jabalí, manos de bronce y sus alas eran de oro. Sus ojos eran fogosos y quien las miraba de frente quedaba petrificado. Poseidón se unió a Medusa, una de ellas, y la dejó encinta naciendo de ella Crisaor y Pegaso después que Perseo le cortara su cabeza. Desde entonces Atenea lleva su cabeza en el centro del pecho para protegerse, pues sus enemigos quedan petrificados cuando miran a la diosa.

También va unida a esta descripción el aspecto de Baubo, mujer de Disaules que vivía en Eleusis. Cuando Deméter acompañada de Yaco, su otro hijo, buscaba a su hija se encontró con Baubo quien le ofreció una sopa. Pero Deméter no aceptó y entonces aquella para hacerla reír o por su fastidio, se levantó los vestidos y mostró su sexo con lo que la diosa se rió y Yaco festejó. ¿Mostró para provocar en ella otra actitud? Quizás un desplazamiento para cambiar a la otra o que apareciera otra en Deméter ¿El sexo hecho máscara?

Tanto en Gorgo como en Baubo, las representaciones refieren a la acción de mostrar de manera frontal; a la relación: la mirada, y a una reacción: el estupor que hace aparecer lo otro.

Una de las características entre las mencionadas por Jeffrey Cohen (1996) en lo que hace a la monstruosidad es lo liminal⁶. La máscara de Dioniso nos ubica en esta condición: acompaña siempre al dios que habita entre humanos y que en esta tragedia ha tomado esa forma sin dejar de ser divino.

Este es un punto de tensión entre rito y teatro en el que el objeto que se encuentra en ambas partes es la máscara ritual por un lado y la máscara teatral por el otro pero en el cuerpo del mismo actor que representa tanto a Dioniso como a un extranjero vagabundo. Sumamos otro punto liminal: el actor que representa al dios que conduce a Penteo a su perdición, y el personaje-director que lleva los hilos del drama hasta lograr el reconocimiento del dios. Aquí nuestra descripción y relaciones han venido a dar al ámbito teatral. El conflicto que plantea el personaje de Dioniso en el prólogo, la falta de reconocimiento de la ciudad, enfrenta dos

instancias de poder: lo religioso, la relación con la divinidad, y lo político, la relación con la *pólis*. Sabemos que la base del drama está en dos fuerzas en sentido contrario que provocan una acción. Claro que en esta tragedia lo particular está en que la acción principal, mostrar/se, hacer/se ver al pueblo de Tebas coincide con el origen mismo de lo teatral: *theáomai* y *theatrízo*, mirar, ver y ponerse para ser visto. Se plantea desde el comienzo una otredad que jugará a lo largo de toda la tragedia y como tal, creemos, es un fundamento de la teatralidad, lo que aparece ante nuestros ojos, posible solo porque nuestra mirada está allí. Se trataría de una relación escópica, un enfrentamiento óptico, un deseo de poder ¿notable desde el enfrentamiento entre dos seres en una primaria situación de cacería? ¿El que ve primero caza al que es visto? Lo animal, la animalización están presentes en esta circunstancia.

Por su parte Penteo quiere ver eso otro que no reconoce. Quiere dominar, vigilar, cazar a quienes no lo obedecen. ¿Pero qué hace al espiar? Se convierte en ese que ve pero al mismo tiempo es visto. Pasa de incrédulo perseguidor de celebrantes del dios a ser el objeto mismo de la celebración.

En este sentido destacamos la repetición del verbo “ver” en el discurso del mensajero entre los versos 1043-1053 además como un momento de pasaje desde un estado a otro como parte de un ritual:

Después de dejar a nuestras espaldas las casas de esta tierra de Tebas y de pasar más allá del curso del Asopo, entramos por la falda del Citerón Penteo y yo -que iba acompañando a mi señor- y el extranjero que era el guía de nuestra expedición. Conque primero alcanzamos un herboso valle, íbamos ya guardando silencio de pies y de lengua para ver sin ser vistos. (vs. 1043-1050)

Penteo, el desdichado, que no veía el tropel de mujeres dijo: “Extranjero, desde donde nos hemos apostado, no consigo ver con mis ojos a esas bastardas ménades. Pero si me subiera a un picacho o a un árbol de alto cuello,

seguramente vería bien la vergonzosa actitud de las ménades”. A continuación veo, al punto, el milagro del extranjero (...). (vs. 1058-1059)

¿Máscaras caídas?

Penteo entró de otra manera al monte porque no quería ser visto: vestido de mujer, como aquellas a quienes quería cazar, llevando puesto su calzado de cacería. Pero ahora que ha sido visto quiere ser reconocido por Ágave. Comienza a quitarse aquella máscara que lo protegía para poder espiar. Pero Ágave es ahora la sacerdotisa que lleva a cabo el *sparagmós* junto al resto de las bacantes.

El discurso del mensajero nos llevó desde el relato a la escena del descuartizamiento. El rey Penteo, creyendo engañar a las bacantes, es engañado por Dioniso y convertido de espía del ritual en sacrificado por la sacerdotisa y las ménades. El pasaje de un estado a otro viene a completar los componentes del ritual: la sacerdotisa inspirada por el dios, sus fieles y un *sparagmós*, un sacrificio que restablece el orden o mejor, la autoridad del dios cuya voz ordena y quien muestra que el que quiere ver lo no permitido es visto en paralelismo a la situación en la caza: el que ve primero a su presa atraparé al objetivo: cacería, tragedia y teatralidad, una red tejida en el juego de la mirada.

Más caras:

Esa otra no tiene ojos, allí estarán los míos, mi capacidad de apresar, de cazar, de heredar, de enredar ¿de hacer caer en la red? La red del conocimiento, del saber, o del saber mirar... a partir de la otra, esa que se instala frente a mí y que sale de mí. De lo que gesto en su doble sentido: nacer, marcar... Hay dualidades: el que mira implica lo mirado y viceversa; la máscara es mirada. Debajo de esa piel que me ha cubierto se oscureció la mía que hace

fantasma, atraviesa esa suerte de protección y evidencia de mi ser tocada y mirada por otro. (Burgos, 2015:143)

He aquí la experiencia de la máscara: quiero ver algo, saber, soy descubierta por otra y a gritos aparece mi Otra, la que desea y totalmente al descubierto, des-cubierta sale a la luz.

No podemos dejar de referir al Penteo descubierto en este fragmento:

¡Soy yo, madre mía, yo, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la morada de Equión! ¡Ten piedad de mí, madre, y no vayas a matar por causa de mis errores, a tu propio hijo! (vs. 1118-1121)

Ágave había advertido: “que no pueda divulgar las secretas danzas en honor del dios” (v. 1110) y había comenzado el sacrificio como sacerdotisa (vs. 1106-1109). Penteo no debe ver, no debe perseguir lo que el dios no permite:

A ti Penteo que estás ansioso por ver lo que no se debe, y preparándote para cosas sin importancia, te digo. Sal ante el palacio, muéstrate a mi lado llevando vestido de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y de su grupo. Te pareces a una de las hijas de Cadmo. (vs. 912-917) (*La traducción nos pertenece.*)

Pero el dios ordena dejarse ver, mostrarse vestido de mujer, protegido en su apariencia para poder ser *katáskopos*, espía de quien no debe ver, su madre que estaba, según el mensajero, entre las otras ménades. Y aún más, el dios metamorfoseado le pregunta en un doble sentido, en un *oxímoron*, si vería con placer lo que ha de serle amargo (v. 815). Es un momento clave de la obra, se abre la posibilidad para Penteo, la otra faz de su máscara, su caída.

El dios del vino y del placer, el que hace delirar, sonríe. La interjección ¡Aah! (“¿Quieres verlas acostadas por el monte?” v. 810) de Dioniso parece mostrarlo en complicidad y en una invitación

que por tratarse de él será en el orden de la mascarada y la manía. Denota de esta manera un carácter, un personaje en escena, un extranjero que encubre al dios ¿Debe ahora Penteo ponerse una máscara para ocultarse y protegerse? Pero ahora se trata de un vestido de mujer, algo que lo hace parecerse a una hija de Cadmo. El texto consultado nos da una matriz de representatividad: “*Sale primero Dioniso del palacio. Habla a Penteo, aún invisible para los espectadores*” (Antes del v. 912). El personaje seguirá las órdenes del dios, la de salir del palacio aunque el rey sigue errando: se ocupa de cosas aparentes sin ver con claridad la trama armada y que será la red en la que caerá.

Nuevamente la acción del juego de la alteridad del dios, el delirio y la presencia del doble, de la doble apariencia, de la descentración y de la visión de lo animal.

En este momento me parece ver dos soles, y una doble ciudad de Tebas, con sus siete puertas. Y tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes una fiera? Desde luego estás convertido en toro. (vs. 918-923)

Con la presencia del dios aparece el otro, la visión doble “Penteo convertido en otro, en mujer (...) las mujeres convertidas en otras, en bacantes libres”. ¿Gradación descendente?

Dioniso convence a Penteo para que use el vestido, el tirso y una diadema para poder ser espectador de las ménades, para espiar. Ofrece una forma de apariencia para ocultarse, de la que Penteo duda por temor al ridículo. Pero este extranjero que disimula al dios también entró en el juego del doble, una máscara que potencia la ausencia de Dioniso presente. Dioniso, desde su súbita aparición en la que destaca su extraña máscara sonriente, en el inicio mismo de la obra, se muestra como una figura radicalmente ambigua e inasible: dios y hombre, tebano y extranjero, nacido dos veces (antes de tiempo y a su hora; de

dentro de una mujer y de fuera, del muslo de un dios) hombre con figura femenina.

Ese juego parece concordar con ese doble sentido de lo trágico en el que la realidad no se puede definir o juzgar quedando siempre un enigma que hay que descifrar. Dioniso ha vestido a Penteo con una finalidad, lo ha preparado para un momento especial, lo metamorfosea, cambia su apariencia para que pueda ingresar a un lugar sagrado a espiar el culto a un dios y de esta manera lo lleva hacia el monte Citerón: “Mujeres, nuestro hombre penetra en la red” (v. 847). Lo ha travestido, (in-)vestido para la muerte.

Ha aparecido una tensión entre la mismidad y la otredad, una conserva el relato de la tradición, el mito, unicidad de la voz; pero la otredad implicará un cambio en esa voz, otras voces, el mito es focalizado y doblado en otra mirada que irrumpe en las estructuras ¿para desestabilizar el poder del ojo ciclópeo? Pero quien se esconde detrás de la máscara sin la posibilidad de la transformación y del reconocimiento de quien lo mira, permanece oculto, descubierta en el uso de una máscara pero invisible a la verdadera identidad y por esto podría ser despedazado por el ojo divino: “¡Soy yo, madre mía, yo, tu hijo! (...) y no vayas a matar, por culpa de mis errores, a tu propio hijo!”. (vs. 1118-1121)

Para ir concluyendo, que no es punto final, el dios ambivalente se ha mostrado a los ojos de los espectadores como tal y se ha metamorfoseado en extranjero a los ojos de Penteo armando una trama para vigilar el cumplimiento de su culto y a la vez está dentro de ella. He aquí el doble juego de la máscara de Dioniso en esta tragedia: por un lado es lo que referencia a un dios que no estaba o no se permitía ver como tal, y por otro, el carácter, el *éthos*, un extranjero enmascarado en la trama.

La otredad es la característica que identifica a Dioniso y a su culto en la ciudad, fundada en la aparición de crisis, de separaciones, de duplicaciones en la visión que produce este dios. La manía, un estado otro de conciencia, implica una manera de estar diferente a la cotidiana. El teatro también nos pondrá en

estados de crisis que se juegan al plantear los componentes de un hecho teatral; la primera supone la separación de quienes asisten a este convivio en quienes estarán frente a la escena y quienes estarán dentro de ella. En un segundo momento, los espectadores dejan de ser individualidades para formar parte de un convivio mientras que actores y actrices van desdoblándose en personajes. Y en el siguiente momento crítico, los actores y actrices dejan de ser vistos para dejar lugar a sus personajes.

Hacia el final, los personajes han sufrido cambios y los espectadores van a responder a ellos pues los han seguido: las expresiones de risa, dolor, emociones y aplausos o no. Esta crisis muestra también a los actores y actrices nuevamente aunque con vestuarios o máscaras de los personajes. Los cambios, el pasaje de un estado a otro, la fe en lo que se ve, son los componentes de un hecho al que asistimos para mirar y en el que hay actores y actrices que se ponen para ser vistos, separados ambos grupos por un espacio que no se puede atravesar, el de la mirada, la relación en un acontecer.

El ritual cultural, como hecho simbólico, comparte características y establece diferencias con el ritual teatral: los individuos participantes pasan a formar parte de una comunidad, tienen un código gestual o un universo mítico común que va más allá de las racionalizaciones. Un actor social, representante de la comunidad, es quien simbólicamente restablece un orden que se ha desbaratado. En medio de este espacio y tiempo diferenciados es que habrá un cambio, una transformación. Básicamente hay tres rituales: vida, reproducción y muerte, y son la expresión de lo que estos hechos develan: el deseo, algo que no puede alcanzarse, angustias y miedos consecuentes. La preparación, la búsqueda de los elementos para hacer el ritual, un espacio determinado, alguien que ejerza lo sagrado: un sacerdote o sacerdotisa que realiza la comunicación con lo divino, la presencia de los fieles que también participan, son los componentes que se reunirán para restablecer un orden. El cosmos es buscado en la restitución después del caos en

que se ha devenido por alguna “peste”, por alguna desobediencia a las normas sociales o a lo establecido como comunidad. El rito viene a recordar cuáles son los espacios establecidos y cuáles los actores sociales en una instancia de “purificación”.

Quizás sea este el punto de convergencia entre tragedia y ritual: la catarsis es un procedimiento de purificación, de expurgación de pasiones que ponemos en relación con el derramamiento de sangre y sustitución que menciona René Girard (2005). Hay una transformación en un ritual de sacrificio: un acto de violencia se convierte en violencia santa para una comunidad que llegue a sustituir un humano por un animal (o al menos un habitante de otra comunidad) para que la sangre así derramada lave la impureza de un crimen. En la tragedia, las consecuencias de un error y su reconocimiento producen una catarsis, una purificación que lava al espectador mediante la compasión y el terror.

Los personajes de *Las bacantes* son puestos ante nuestros ojos por el mismo Dioniso y quedan focalizados aspectos que son características de su mito: la otredad y la ambivalencia, ser uno y lo otro, aquello a lo que nos expone una máscara que al cubrirnos pone en evidencia quiénes somos. Y todo esto referido al ver, a la mirada, a esa relación a partir de lo que ponemos para que se vea y de lo que vemos; esta relación está anudada en algo que parece ser una contradicción, un *oxímoron*: querer ver eso que no debemos, sentir placer en ver eso que nos causa dolor. El deseo y la mirada parecen estar en relación en esta tragedia de Eurípides: Penteo desea ver aquello que no debe y ese deseo lo pone en otro lugar, en medio de un ritual, y cae presa de quienes lo han visto cuando quería espiar. El deseo lo lleva a aceptar travestirse, es descubierto transgrediendo un espacio sagrado, y para la sacerdotisa tiene una apariencia de león. Penteo parece disolverse, más bien es fragmentado, descuartizado, su identidad parece haberse perdido, su madre no lo reconoce.

La formulación de Jacques Lacán de que el deseo es el deseo del Otro, tiene al menos dos sentidos:

(...) el deseo por ser el objeto del deseo del Otro, pero también por imitar sus modos y, al imitarlo, por asumir una identidad diferente de la propia. (Casale-Chiachio, 2009:57)

De todos modos hay algo de lo no dicho que puede aparecer y tal manifestación se dará entre intersticios que van creando lo metafórico, eso que implica desplazamientos, desde uno a un otro. En la ficción hay un desplazamiento y este produce un real que permanentemente se va reconfigurando ¿se va travistiendo? Penteo planificó su ida al monte para espiar. Pero no contó con que de forma imprevista su madre lo descubriera. Se reconfiguró lo que preveía y se instaló en un aquí y ahora inevitables.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Alba (2015). “La caída de una máscara en *Las Bacantes*”, en Garrido, M. (Dir. y comp.). *Actas de las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 142-152.
- BUTLER, Judith (2007). “El deseo”, en *Máscaras del deseo*. (Casale/Chiachio. Compiladores) Buenos Aires: Ed. Catálogos, 2009.
- COHEN, Jeffrey (1996). “Monster Culture (Seven tesis)”, en *Monster theory: Reading cultur*. Minneapolis: University of Minnesota, Pres, p. 3-25.
- DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del teatro*. Buenos Aires: Atuel, Tomos I, II y III.
- (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- FOLEY, Helene (1980). “The masque of Dionysus”, in *Transactions of the American Philological Association* 110, p. 107-133.
- PELLINI, José Roberto (2010). “Mudando o coracao, a mente e as calcas. A arqueología sensorial”, en *Revista do Museu de Arqueologia e Etnología*, Sao Paulo, 20:3-16.

VERNANT, Jean Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1972). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Buenos Aires: Paidós. Edición 2002.
VERNANT, Jean Pierre (1985). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

DICCIONARIOS

GRIMAL, Pierre (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

FUENTE

EURÍPIDES. *Tragedias III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso*. Asesor para la sección griega: C. García Gual. Editorial Gredos, España, 1998.

NOTAS

¹ Este texto fue realizado a partir del Seminario de Posgrado “Deshumanizar lo femenino y feminizar las *Póleis*. Género y tragedia Eurípdea en la Atenas del S. V. a. C.”, dictado por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre en la Universidad del Sur en 2016.

² En adelante citaremos *Las Bacantes* en la edición de Gredos, Madrid, 1998.

³ Pensemos en la definición de Aristóteles en *Poética* acerca del personaje: “el personaje no equivale a las características psicológicas sino a las acciones”. (1450^a 20-22)

⁴ En este texto mencionaremos la terminología de Jorge Dubatti en su *Filosofía del Teatro*.

⁵ Hoy diríamos en las dramaturgia(s) que se trata de un principio del teatro antropológico, un ejercicio de la memoria a través de formas universales muy antiguas despiertas a través de los sentidos, del trabajo de un cuerpo expandido en escena cuya máscara, físicamente presente y en lo posible neutra, abre el paso a la expresión de lo guardado por nuestros cuerpos sin tiempo ni espacio medidos. Eurípides pone al dios a relatar sucesos personales, historia, cronología, en *stásis*, arriba, en el *theologéion*, enmascarado ya. De inmediato también se hace presente el ojo vigilante del espectador, factor imprescindible en lo teatral.

⁶ Seguimos a la par, el concepto de liminalidad en el teatro del que Jorge Dubatti nos dice: “Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos ¿es esto teatro? Poseen las características del teatro-matriz (convivio-poiesis corporal, expectación) pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas, no corresponden al teatro”. (2016:15)

ORDEN SOCIAL Y RITOS FUNERARIOS TRUNCOS

El cuerpo de Polinices y de Evita

Flavia Rorai

CENTINELA: “(...) a la vista del cadáver desnudo, estalló en gemidos; exhaló sollozos y comenzó a proferir imprecaciones contra los autores de esa iniquidad. Con sus manos recogió en seguida polvo seco, y luego, con una jarra de bronce bien cincelado, fue derramando sobre el difunto tres libaciones”.

(Sófocles, *Antígona*, v. 424 ss.)

El presente trabajo no tiene como propósito anclarse en las tradicionales lecturas dicotómicas en torno a la ley en *Antígona*, por el contrario, me propongo repensar *Antígona* desde un hecho propio de nuestra historia como argentinos: la muerte de María Eva Duarte de Perón. Es decir, intentaré establecer un paralelo entre el cuerpo sin sepultura de Polinices y el cadáver secuestrado de “Evita”, rondando las concepciones de ritual funerario y control social.

Antígona es el título de una tragedia de Sófocles, representada en Atenas el año 442 a. C. El argumento puede resumirse de la siguiente manera: muertos los dos hermanos de Antígona -Etéocles y Polinices- el rey Creonte, tío de ambos, publica un decreto por el cual se prohíbe dar honras fúnebres a Polinices debido a su carácter de traidor a la patria. Antígona no permite que su hermano sea abandonado como pasto para los buitres y decide enterrarlo, consciente del castigo que por ello le espera. Al dar honras fúnebres a su hermano, Creonte la condena a ser encerrada en una cueva hasta que muera, pero ella se ahorca y más tarde, junto a ella, se suicida Hemón, su prometido e hijo de Creonte. La tragedia termina con el reconocimiento del error por parte de Creonte.

Antígona representa un constante enfrentamiento de gran dramatismo. Antígona es defensora de la ley natural, preocupada por las honras fúnebres de su hermano; Creonte es defensor de las leyes de la ciudad que, desobedecidas, deben suponer el castigo al transgresor. Antígona es consciente de lo que le acarreará

desobedecer las leyes de los hombres, sin embargo, la ley natural y el amor fraternal, serán más fuertes, siendo Antígona un personaje verdaderamente noble. Cuando Antígona se ahorca y con ella el hijo de Creonte, este se arrepiente de haber sido tan inflexible al no comprender la diferencia entre unas leyes y otras.

Eva Duarte de Perón muere de cáncer de útero a la edad de treinta y tres años, el 26 de julio de 1952. Su cuerpo fue velado en la Secretaría de Trabajo y Previsión hasta el 9 de agosto que fue llevado al Congreso de la Nación para recibir honores oficiales, y luego a la CGT en donde será mantenido en exposición una vez embalsamado. Mientras tanto, el gobierno empezaría las obras del Monumento al Descamisado que sería la tumba definitiva de Eva. Pero durante la dictadura militar -llamada Revolución Libertadora (1955-1958)- que derrocó al presidente Juan Perón, durante la noche del 22 de noviembre de 1955, por órdenes directas del dictador Pedro Eugenio Aramburu, un comando de marinos al mando del Teniente Coronel Carlos de Moori Koenig entró por la fuerza en el edificio de la CGT. El comienzo de un itinerario macabro y perverso se originará con la quema de las banderas argentinas que se encontraban dispuestas sobre el cadáver para luego orinar sobre el mismo, antes de llevárselo. Durante tres días, el cuerpo recorrió diferentes puntos de la ciudad, a fin de no levantar sospechas, dentro de un camión. Posteriormente, el cadáver sería dispuesto dentro de una camioneta durante varios meses mientras el vehículo era estacionado en distintas calles de Buenos Aires, hasta que Moori Koenig instaló en su oficina el féretro, con el cadáver de pie. Poco después acontece la llamada Operación Traslado, mediante la cual el 23 de abril de 1957 el cadáver fue trasladado en secreto a Génova (Italia) y fue enterrado en la tumba 41 del campo 86 del Cementerio Mayor de Milán. En septiembre de 1971, se organiza el Operativo Retorno. El cuerpo de Evita fue entonces desenterrado de la tumba clandestina en Milán y devuelto a Perón en Puerta de Hierro (Madrid). El 17 de noviembre de 1974 la presidente María Estela Martínez de Perón trajo el cuerpo de Eva al país, y lo ubicó

en la Quinta Presidencial de Olivos. Finalmente, en 1976 la dictadura cívico-militar que tomó el poder el 24 de marzo, le entregó el cuerpo a la familia Duarte y dispuso que fuera enterrada en la bóveda familiar en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, donde se encuentra desde entonces.

Rituales funerarios

La antropología social y cultural entiende hoy la muerte como un proceso que sufre un individuo (proceso biológico) y la sociedad (proceso social) que lo pierde. Esa sociedad construye, según su sistema de valores y creencias, una interpretación cultural del fenómeno que será reflejado en el ritual, “el cual buscará restablecer el orden social perturbado reviviendo la cohesión del grupo y contribuyendo a la construcción de su identidad”. (Álvares Muro, 2005:226)

Según Marta Allué, en “La ritualización de la pérdida” (1998:75), el rito mortuario requiere de un espacio escénico -la sala de vela, la iglesia, el cementerio para nuestra sociedad-, y de actores que le den sentido a través del proceso interactivo. El desplazamiento de los actores en el espacio escénico y su discurso está organizado según un lenguaje -unidad simbólica- pautado culturalmente, que sigue unas reglas fijadas por la tradición y que permite la expresión de unos sentimientos. El ritual funerario debe tener por función la socialización de la pérdida, hacerla pública y participativa a la comunidad que abandona el difunto. Representa la ruptura mediante actos de homenaje al difunto que sacralice la despedida.

El cuerpo de Polinices

Para los griegos era de la mayor importancia recibir un funeral digno (Morris, 1987:47), y para los atenienses lo era además ser enterrados en su tierra. Contrariamente a la idea popular que

prevalece sobre la Grecia Antigua, una característica destacable del mundo funerario griego es el carácter *amateur* del ritual, en el que no participaban sacerdotes “profesionales”. Los sacerdotes solo participaban en casos en los que se producía un *miasma* especial, como ser suicidios, asesinatos.

El cuerpo de Polinices, sin digna sepultura, como carne para las aves y los animales carroñeros, es una representación del horror: del horror a la privación de la sepultura como castigo, una penalidad aún mayor que la muerte por condena; del horror al castigo divino; del horror al espíritu que no puede partir definitivamente. El horror es el producto del terror que genera el edicto de Creonte. ¿Qué mejor herramienta para el control social que aquella que ataca directamente las tradiciones culturales?

El afán de Antígona por darle sepultura a aquel cuerpo abandonado a su suerte, pone de manifiesto el conflicto entre el respeto de los ritos sagrados y el edicto de la ciudad, cuestionando los principios de civilización y del orden político. De esta forma, al “cometer el delito” sin ocultarse de los guardias, Antígona hace pública su acción no tanto para invocar la opinión de los ciudadanos de Tebas justificando su acto y reivindicando su acción en la esfera pública, sino más bien para hacerlos testigos y partícipes de la reafirmación de un ritual que conforma su identidad y que, como tal, busca restablecer la cohesión social alterada tras el edicto de Creonte.

El cuerpo de Eva

Cuando Evita muere y su cuerpo es embalsamado, el cadáver se vuelve itinerante y comienza el periplo. Primero, se ofrecía el cadáver en exposición aparentando una temporal sensación de vida que permitía enmascarar el horror de la pérdida, traduciéndolo en imágenes que remitían al bienestar, al confort e incluso a la belleza. Cuando el cuerpo desaparece, el duelo que ya era dificultoso se vuelve un elemento de tortura social.

Si el gobierno peronista se hizo de la imagen embalsamada de Eva para mantener viva su figura de líder, ¿con qué propósito los militares utilizaron el cadáver? Para intentar dar respuesta a este interrogante, es necesario entender que el cuerpo de Evita ya no es un cadáver sino un símbolo. Símbolo del peronismo, de justicia social, de lucha, de democracia, de espiritualidad, de unión. Su secuestro representa los esfuerzos de la dictadura no solo por proscribir el peronismo -mediante censura, persecución de simpatizantes, y simbólicamente- sino también por demoler derechos.

Cuando la dictadura militar, autodenominada Revolución Libertadora, deja sin efecto la Constitución de 1949, la mujer casada en Argentina volvió a tener un estatus inferior y recién en 1985 se estableció su igualdad jurídica con el hombre frente a la patria potestad de sus hijos. Debemos tener en cuenta el rol fundamental que cumplió Eva Perón en la lucha por la adquisición de los derechos de las mujeres: una vez más es símbolo, símbolo de la lucha femenina. Por ello no es casual el vínculo entre el secuestro del cadáver y el rol que se les otorga a las mujeres durante la dictadura.

Consideraciones finales

La disposición del gobierno para que las radios señalaran diariamente la hora de la muerte de Evita, leyendo el texto “son las 20:25, hora en que Eva Perón pasó a la inmortalidad”, el cuerpo embalsamado y el posterior secuestro del cadáver, “su apropiación real o simbólica y las resignificaciones políticas e ideológicas de un cuerpo destinado a no morir” (Saítta, 2002), son artilugios del poder para controlar la sociedad. Ya sea para mantener la imagen viva de Eva como líder y así evitar posibles conflictos, o para hacer visible - mediante su desaparición- el posible fin del peronismo.

Como en el caso de Polinices, el ritual fúnebre es obturado, se vuelve trunco y se expande en el tiempo la imposibilidad de dar por

finalizado el duelo. El horror del cadáver sin sepultar es también terror de no poder ejecutar tradiciones, de perder libertades, de perder aquello que era parte sustancial de la identidad comunitaria. En definitiva, la privación del reposo al cadáver se utiliza con fines autoritarios, se manipula el cadáver para manipular la sociedad; es un acto de violencia que busca provocar efectos en la sociedad, es decir manipular sus sentimientos.

La tragedia de *Antígona*, también puede leerse en los desaparecidos de las dictaduras latinoamericanas, en la tragedia de los jóvenes de Ayotzinapa, en México, en la desaparición de Jorge Julio López, en Sergio Ávalos, en las víctimas de trata, y demás. Los cadáveres desaparecidos son objeto de profunda injusticia necesaria para el “buen funcionamiento” del Estado.

No finalizar el rito funerario no solo conlleva la expansión del duelo, sino también la falta de entierro. De esta forma, imposibilita la peregrinación a la tumba para ofrendar, homenajear y/o recordar al difunto. Por ello, la perversidad de quien obtura el rito es inmediata pero también es prolongada en el tiempo, es una herida en la historia familiar o cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ALLUÉ, Marta *et al.* (1998). “La ritualización de la pérdida”, en *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, vol. 29, no. 4, p. 67-82.

ÁLVARES MURO, Alexandra (2005). *Cortesía y descortesía*. Mérida: ULA.

GÉRARD, Philippe (2003). “Dominación, resistencia y democracia de constestación. El entramado político de la *Antígona* de Sófocles”, en *Anuario de Derechos Humanos. Nueva Época*. Vol. 4, p. 177-192.

MORRIS, Ian (1987). *Burial and ancient society. The rise of greek city- state*. Cambridge.

SÓFOCLES (2004). *Antígona*. Buenos Aires: Editorial Losada.

SAÍTTA, Sylvia (2002). “De actriz a personaje literario”, en *La Nación*, 14 de julio de 2002.

ANTÍGONA VÉLEZ

Reescritura de la corporeidad

Ma. Antonieta Sánchez Bravo

“La desobediencia, a los ojos de cualquiera que haya leído la historia, es la virtud original del ser humano”.

(Oscar Wilde)

La lectura de las obras propuestas por la asignatura de Literatura Griega Antigua (UNCo) nos lleva a situarnos en un espacio-tiempo particular: no significa solamente tratar de comprender el alcance de las palabras, de cuya sintaxis y musicalidad estamos alejados gracias a la intervención de los traductores, sino adentrarnos en un intercambio de voces, situaciones, emociones y cuerpos puestos en juego en esa puesta en escena que implica la representación teatral. El hecho teatral, ya no solo la obra literaria, cobra vida en esa relación única entre el espectador y el actor, entre los que conviven durante ese instante en el que mágicamente unos y otros dejan de ser los que eran para convertirse en quienes desean ser.

Adentrarnos en el mundo de *Antígona* nos involucra como lectores -y sobre todo como lectoras- de una tragedia que aborda temáticas diversas, todas de un enorme alcance: la cuestión del cumplimiento de las leyes divinas en oposición a las leyes de los hombres, el rol de la mujer como protectora de ese mandato cultural -el enterrar a los muertos-, la búsqueda de justicia. Pero cuando nos encontramos con obras que reescriben la historia, que toman esos personajes y esas tramas para situarlas en nuevos contextos, la tarea de leer o de intentar imaginarnos la obra representada, implica otras preguntas. ¿Qué motivó a Leopoldo Marechal a escribir su *Antígona Vélez*, o aún mejor, qué aspectos de la obra de Sófocles son los que decide poner en cuestión? ¿Qué modificaciones introduce y qué aspectos desarrolla tal cual fueron expuestos por el tragediógrafo griego? Y por último ¿qué lectura nos permitimos hacer hoy en día de esta tragedia, y qué nos hace sentir

que aborda una temática actual?, ¿por qué, a más de veinticinco siglos de su primera versión y a más de medio siglo de su aparición dentro de la tradición literaria argentina, siguen siendo temas vigentes?

Me propongo abordar en este trabajo el tema de corporeidad de Antígona, sobre todo en el tratamiento que hace Marechal, teniendo en cuenta cómo se conforma la identidad del personaje en tanto sujeto social, cultural y político.

Entre los numerosos estudios que existen sobre *Antígona Vélez* podemos encontrar numerosas referencias a la relación hipertextual entre la obra de Marechal y la pieza de Sófocles. Esta relación puede explicarse según la perspectiva de Gerard Genette (1982) quien utiliza el concepto de “transtextualidad” para definir la trascendencia textual del texto. Transtextualidad es todo aquello que relaciona a un texto con otros. Reconoce cinco tipos de Transtextualidad: Paratextualidad, Metatextualidad, Arquitextualidad, Hipertextualidad e Intertextualidad. Dentro de estas, la “transposición” consiste en una transformación seria y es la más importante de todas las prácticas hipertextuales. La amplitud textual y la ambición estética o ideológica del hipertexto llevan a ocultar o a hacer olvidar su carácter hipertextual. El hipertexto se aparta de su hipotexto.

Desde ya, la relación hipertextual es más que directa, sobre todo considerando que el escritor argentino utiliza el mismo nombre para la protagonista de su obra y en cambio reemplaza todos los nombres del resto de los personajes. *Antígona Vélez* es una obra argentina y universal a la vez. Su temática es universal, ya que aborda un tema presente en todas las culturas: los ritos fúnebres son parte de lo que hace a las personas, seres humanos. El entierro es un ritual único y exclusivamente de la especie humana. La naturaleza y la composición de los ritos funerarios dependen de la época, la cultura, la posición social del difunto y las creencias religiosas de la sociedad, y sobre todo, el afecto hacia el muerto. Estas prácticas, estrechamente relacionadas con las creencias

religiosas sobre la naturaleza de la muerte y la existencia de una vida después de ella, implican importantes funciones psicológicas, sociológicas y simbólicas para los miembros de una colectividad. Así, el estudio del tratamiento que se dispensa a los muertos en cada cultura proporciona una mejor comprensión de su visión de la muerte y de la propia naturaleza humana. Los rituales y costumbres funerarias tienen que ver no solo con la preparación y despedida del cadáver, sino también con la satisfacción de los familiares y la permanencia del espíritu del fallecido entre ellos.

Se ha planteado entonces, que la obra de Marechal es la adaptación del mito de Antígona. Con respecto a esto, sostengo que no es una “adaptación” sino la “reescritura” de un tema clásico, puesto en un contexto socio-histórico-cultural diferente pero también fundante de una identidad nacional. Esto es en dos sentidos: el primero, se estrenó en 1951, en pleno auge del peronismo -recibiendo por ella el Primer Premio Nacional de Teatro y contando con el aval del oficialismo de la época; el segundo, la acción transcurre en plena época de la “Conquista del Desierto”, momento fundacional de la cultura y de la identidad argentina. Marechal transforma los sentidos de las figuras mitológicas o religiosas mezclando las pertenecientes a la alta cultura con la baja cultura, más cercanas a los instintos y a la carne. Podríamos pensar incluso que cuestiona y pone en duda las capacidades de los gobernantes -identificados con Don Facundo, alusión directa al caudillo riojano- para dictar leyes justas en plena conformación de una identidad nacional. El escenario de la obra se centra en la pampa argentina, en el frente de la estancia “La Postrera” -nótese el significado de “postrera”: última- de estilo colonial, con altas y gruesas columnas.

Para referirnos al argumento, diremos que la obra argentina sitúa a los personajes en La Postrera-Tebas, propiedad del fallecido padre de Antígona, quien además tiene una hermana -Carmen- y dos hermanos menores: Martín e Ignacio. El autor pone en boca de sus personajes la descripción de los hermanos

MUJER 1ª. —¡Hermano contra hermano!

MUJER 2ª. —¡Muertos los dos en la pelea!

MUJER 1ª. —¡Ignacio Vélez, el fiestero!

MUJER 2ª. —¡Y Martín Vélez, el que no hablaba!

Luego se refieren a Martín-Etéocles como aquel que está acostado siendo velado dentro de la casa, siendo llamativa la actitud de los personajes -que, como en la obra de Sófocles, componen un coro de mujeres, al que se suma un coro de hombres- quienes sostienen no poder hablar de Ignacio Vélez, de su condición de insepulto, del castigo que le ha sido infligido aún después de muerto.

MUJER 3ª. —¿Y el otro?

MUJER 1ª. —No se puede hablar del Otro.

MUJER 3ª. —¿Por qué no?

MUJER 1ª. —Está prohibido. (*Un silencio.*)

Aparece la prohibición de la palabra, un tipo de proscripción a menudo presente en la historia argentina. A contraluz de Antígona está su hermana Carmen-Ismene, también una mujer joven que al igual que en la obra de Sófocles, no asume como su hermana la responsabilidad de tomar una decisión que contradiga la ley del ahora capataz de la estancia.

CARMEN. —¿Y qué podrás hacer, Antígona?

ANTÍGONA. —La tierra lo esconde todo. Por eso Dios manda enterrar a los muertos, para que la tierra cubra y disimule tanta pena.

CARMEN. —¡Está prohibido enterrar a Ignacio Vélez!

ANTÍGONA. —Lo sé. Pero yo conozco una ley más vieja.

CARMEN. —¡Tengo miedo, Antígona!

ANTÍGONA. —¿De qué?

CARMEN. —¡De lo que puedas andar tramando!

La hermana anticipa aquí que lo que se está tramando desatará una nueva tragedia. ¿En qué consiste la afrenta más grande de Antígona? La desobediencia de la ley impuesta por un hombre es aún más grave debido a su condición de mujer. Es una mujer la que transgrede, la que se rige por leyes que van más allá de las leyes humanas.

DON FACUNDO. (A *Antígona*.) —Mujer, ¿sabías cuál era mi voluntad?

ANTÍGONA. —Yo seguí otra voluntad anoche.

DON FACUNDO. —¡En esta pampa no hay otra voluntad que la mía!

ANTÍGONA. —La que yo seguí habló más fuerte. Y está por encima de todas las pampas.

La mujer, según la obra de Marechal, “está destinada a llorar y rezar”, pero Antígona contradice el mandato, se empodera al seguir leyes que son más que religiosas, culturales, y al transgredir la norma impuesta de obediencia a los hombres.

MUJERES. —Nosotras rezábamos y llorábamos. Dicen que tal es nuestra ley.

MUJER 1ª. —Rezamos y lloramos hasta que se abrió el día.

En este contexto, la protagonista contrasta radicalmente con el coro de mujeres.

En ambas obras, cuando los personajes se preguntan por la autoría del entierro de Ignacio Vélez-Polinices, se piensa en un hombre. Ni siquiera se concibe que una mujer haya sido capaz no solo del acto de desobediencia, sino en el caso de Antígona Vélez, incluso de tener la suficiente fuerza para poder enterrar al hermano.

DON FACUNDO. —El que lo hizo no puede ser de la casa: ¡los he amenazado ayer, y sin vuelta de hoja! El que cavase una tumba para Ignacio Vélez moriría.

RASTREADOR. —Señor, de la casa es. Hay una huella de pasos que va desde la Puerta Grande hasta la tumba, y vuelve a la casa por el mismo lugar. Es un pie con bota de potro. A la ida, el hombre ha cargado la pala del entierro; al volver la trae arrastrándola.

DON FACUNDO. (*A los Hombres.*) —Hombres, alguien enterró a Ignacio Vélez en su propio barro.

HOMBRES. —¿Quién?

DON FACUNDO. —¡Uno de ustedes!

Aquí es donde aparece una de las cuestiones a analizar en la obra. En la de Sófocles es inconcebible que un hombre ceda ante la voluntad de una mujer, o dicho de otro modo, que sea una mujer la que transgreda una ley impuesta. Sostengo que si la desobediencia hubiera sido por parte de otro hombre, tal vez la forma de resolver el conflicto hubiese sido menos controversial. En la obra de Sófocles, este es incluso un argumento usado por Creonte para convencer a su hijo Hemón, de cambiar de opinión con respecto a su prometida.

Es entonces esa condición de mujer la que hace de Antígona un personaje controversial. No solo se atreve a desafiar la ley -siendo la hermana de Polinices- sino que desobedece -siendo mujer- la ley de un hombre. En consonancia con esto, su posición es temeraria frente al cómo afronta la responsabilidad de ser la autora del entierro.

DON FACUNDO. (*Violento.*) —¿Quién enterró a Ignacio Vélez?

ANTÍGONA. (*Con voz natural.*) —Yo lo enterré.

MUJERES. —¡Antígona!

ANTÍGONA. (*Irguiéndose, como transfigurada.*) —¡Yo lo enterré! (*Y ahora en un grito salvaje, mezcla de triunfo y de dolor.*) ¡Yo lo enterré anoche!

Ahora bien, si esta es la actitud de la protagonista, podemos observar en el antagonista dos posturas diferentes frente al hecho.

En el caso de la obra de Sófocles, observamos en Creonte una transformación; a partir del mensaje que los dioses dan a Tiresias, reconoce su error, produciéndose una anagnórisis. No obstante en la obra de Marechal esto no ocurre, sino que en el final observamos la justificación del sacrificio de los jóvenes.

HOMBRE 1°. (*A Don Facundo.*) —Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí, no le darán nietos.

DON FACUNDO. —¡Me los darán!

HOMBRE 1°. —¿Cuáles?

DON FACUNDO. —Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre.

Una segunda cuestión surge cuando observamos cómo se descubre que ha sido Antígona la autora de la acción en la obra de Marechal. Es a través de la ropa de varón que ha usado, ya que las prendas son rastreadas y encontradas en el cuarto de la protagonista, lo que termina de comprobar su participación en el hecho. Antígona tiene que vestirse de hombre para empoderarse.

RASTREADOR. (*A Don Facundo.*) —Aquí están las prendas.
(*Las deposita en el suelo.*)

DON FACUNDO. —¿Las del hombre que sepultó a Ignacio Vélez?

RASTREADOR. (*Turbado.*) —No es fácil decirlo. Seguí el rastro y di con esas cosas. Las llevaba el mismo que cavó anoche una sepultura.

DON FACUNDO. —¿Dónde ha encontrado esas prendas?
(*Silencio apenado del Rastreador.*) ¿Dónde?

RASTREADOR. (*Baja la cabeza y dice:*) —En el cuarto de Antígona Vélez.

La protagonista asume un rol masculino para desobedecer, así como se la verá al final de la obra cuando es condenada a cabalgar a campo traviesa sobre un alazán, donde encontrará la muerte en

manos de los indios, también vestida de varón. Comienza el cuadro quinto:

Antígona Vélez, en primer plano y centro, vestida con ropas de hombre. A su izquierda, el Coro de Mujeres.

MUJERES. —La hemos vestido con su ropa de muerte. No es el traje de novia que le habíamos deseado.

MUJER 1ª. —Se dejó vestir, aunque las ropas no eran suyas. Pero no quiso dejarse atar el pelo, y tenía razón.

(...)

ANTÍGONA. —El hombre que ahora me condena es duro porque tiene razón (*Mira, desolada, su atuendo varonil.*). Ahora me viste de hombre y está ensillando su mejor alazán, y me prepara esta muerte fácil.

Se produce un juego de oposiciones entre este atuendo fúnebre y el vestido de novia.

MUJER 1ª. —¡Quién la hubiera llevado con su traje de novia!

MUJERES. —En un alazán fiestero. ¡No el de su muerte!

MUJER 1ª. —Porque Antígona debe morir, para que se cubra de flores el desierto.

Estos componentes, la necesidad de vestirse como varón para enterrar a su hermano -ya que utiliza las botas de potro características del atuendo del hombre de campo-, la decisión de vestirla como hombre para subirla sobre un alazán y así ser asesinada por el malón que amenazaba en las afueras de la estancia, y la clara oposición del atuendo masculino y el vestido de novia nos hacen observar otro elemento destacable: la presencia del cuerpo de la protagonista, su construcción como mujer tanto desde el punto de vista cultural como desde el mismo punto de vista físico. Entendiendo el concepto de “corporeidad” como término con el que se designa la dimensión material del ser humano, y superando las concepciones dualistas mente-cuerpo, en la concepción personalista aparece el cuerpo en todo su valor, ya que no es

puramente “objeto” o “instrumento”, sino “sujeto”. Es encarnación, epifanía espacio-temporal del “yo”, presencia ante los otros y posibilidad de comunión; relación con el mundo y con la sociedad; expresión y por tanto cultura. En este sentido Antígona redefine una corporeidad femenina. Asume un rol activo más propio del asignado a los hombres. Se viste como hombre, pero no pierde por ello su condición femenina, que en la obra está dada por la defensa de los principios culturales y el respeto de los mandatos familiares.

Desde la filosofía, la relación cuerpo-poder es una relación importante en el planteamiento de Michel Foucault. Dicha relación que se torna intrínseca, representa en este autor una de sus tesis fundamentales en su concepción del poder. Para Foucault, el cuerpo se encuentra sumergido en un campo político en donde establece relaciones con otros cuerpos, relaciones que reciben el nombre de “relaciones de poder”.

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (Foucault, 1986)

El cuerpo está imbuido en las relaciones de poder, no puede escapar a ellas. La protagonista no desconoce estas relaciones, sino que las cuestiona, avanza sobre ellas, las supera y establece un nuevo orden donde impone una nueva concepción de mujer, capaz de asumir el riesgo que implican sus acciones. Deja que otro “la vista de hombre” pero no deja de ser mujer. Ella misma se viste de hombre, pero para llevar a cabo un deber de mujer-hermana-madre con respecto al hermano insepulto. Se viste de hombre en un contexto social donde solo siendo varón podía realizar la valiente acción de desobedecer, en un tiempo-espacio donde - aparentemente- solo los hombres tenían la facultad de accionar. No obstante, se deja el pelo suelto, en un último intento de rebeldía, mientras en caballo corre hacia la muerte.

Será acaso una reivindicación que el autor argentino debía a las mujeres de su época, momento político en que la presencia de las mujeres -en la figura de Eva Duarte de Perón- así lo ameritaba. Los logros obtenidos por las mujeres en el plano político y social revolucionaron de manera sustancial el momento en que la obra vio la luz. No obstante, y a la luz de las desigualdades que aún hoy seguimos viviendo como mujeres, no es un tema agotado y tendremos que seguir trabajando para que nuestras identidades como mujeres -identidades culturales, políticas, económicas y por qué no, corporales- nos representen verdaderamente, pudiendo desobedecer los mandatos patriarcales sin temer el castigo de la muerte. Afortunadamente, en eso estamos.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus bibliográfico

MARECHAL, Leopoldo (1950). *Antígona Vélez*. Editor digital: e Pub base r1.0
SÓFOCLES (1981). “Antígona”, en *Las siete tragedias de Sófocles*. México DF: Editores mexicanos unidos, Ediasa Libreros

Bibliografía de consulta

GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Ed. Taurus.
CAÑETE, Miriam. “El concepto de TRANSTEXTUALIDAD, de Gerard Genette”, en <http://entretextosteorialiteraria.blogspot.com.ar/2010/02/los-estudios-sobre-la-narratologia.html>.
CAPELLI G. “Cuerpo y corporeidad” en http://www.mercaba.org/VocTEO/C/cuerpo_y_corporeidad.htm.
FOUCAULT, Michel (1986). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores.
MONTÚA, Fabián A. “Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder”. Universidad del Cauca-Popayán.

DE OBREROS, TEATRO Y CONTINUIDADES ÉTICAS

Carlos Fos

He dedicado los últimos treinta y cinco años de mi vida al rescate de discursos deformados o simplemente ignorados por las historiografías clásicas teatrales. Las escasas menciones al teatro producido por y para obreros, desde su propio circuito, se refieren a la tosquedad del mismo hasta cuestionarse su real existencia como práctica escénica. Esta posición puede explicarse por la falta de herramientas de algunos historiadores aficionados que realizaron crónicas de nuestra escena y por decisiones sostenidas en posiciones ideológicas, generalmente no explicitadas por los autores de marras. Evitar este período de más de tres décadas, con una rica y variada producción, deja un hueco profundo en nuestro devenir teatral que impide comprender sus cambios y el nacimiento de nuevas propuestas, herederas de esa tradición militante y de férreos principios éticos provenientes de las trincheras creadores de los trabajadores. Lo político ha atravesado al teatro desde sus orígenes y ese íntimo maridaje ha encontrado en nuestra escena un espacio propicio. Los estudios de esta temática han producido, en los últimos años y con una mirada multidisciplinar, un corpus ensayístico que se detiene en temáticas tan diversas como el teatro obrero de inmigración, el teatro independiente, el teatro militante, el teatro da protesta o las proposiciones con un fuerte perfil ideológico que exigen que el arte no se abstenga de reflejar lo que ocurre en el afuera. Una escena repensada, que pone en paréntesis a los modelos amasados por ideologías que pretenden limitar su potencia como generador y canal de pensamientos únicos y homogéneos. De lo contrario, seríamos cómplices de la consolidación de formatos artísticos contruidos a imagen y semejanza de los intereses dominantes, perpetradores de mediaciones entre los integrantes del entramado social, creadores de cuerpos dóciles. Y los cuerpos que aceptan acríticamente órdenes y se entregan a una suerte de danza de muerte, son

incapaces de registrar su historia, sus identidades en evolución y por lo tanto son meros recipientes donde la memoria no tiene cabida ante la rutina de las acciones repetidas. Cuando a ese cuerpo superficial e incapaz de generar encuentro festivo se le asigna identidad se manejan conceptos científicamente incorrectos aplicados a este término que posee una relevancia y una carga simbólica y semiótica en la palabra misma. El sujeto queda desdibujado, mutado en débil reflejo de su potencial y cosificado.

Los miles de textos recogidos, los cientos de testimonios de creadores recuperados del silencio oficial y la relevancia de este tipo de propuesta en la continuidad de nuestro propio devenir teatral responden a ese cuestionamiento, al menos, desde mi punto de vista. Siempre he evitado la tentación de convertirme en un coleccionista de piezas exóticas, poco visitadas, cuyo potencial valga y descansa sobre sí mismas. Por el contrario, me enfoqué en la contextualización de los documentos duros y orales que hallaba o generaba, haciendo que los mismos dialogaran y se articularan en un devenir capaz de explicarse lógicamente desde múltiples perspectivas científicas. Debí entonces, como historiador, aunar el material considerando las características de las comunidades e individuos que los crearon; esta es una necesidad imprescindible para cualquier análisis. De lo contrario quedamos extasiados frente a un conjunto borroso y sin organización coherente que puede producir un halo de empatía en quien lo lee pero que no aporta nada a los estudios del teatro nacional. Estos trabajos sirvieron para poner en debate la posible relación entre el teatro de obreros que considero hasta la década de 1930 en Argentina, aunque sostengo algunos desplazamientos temporales basados en la continuidad protagónica de los mismos militantes o en reescrituras de sus obras, dentro del teatro independiente, el teatro militante -en categoría desarrollada por mi colega Lorena Verzero- y aun en el teatro comunitario de pre y postdictadura. Cada fragmento, cada ladrillo de memoria merecía sentar las bases desde construcción de originales para futuras producciones culturales. Rescatar la

actividad de los cuadros obreros clasistas, hijos de la gran inmigración, permite sumar a las periodizaciones existentes un espacio cubierto por la espesura de la negación. Y junto con esta acción, emprender un sendero que nos permita establecer las relaciones y puntos comunes con el movimiento independiente y que su nacimiento parece cuasi espontáneo en el mundo de las tablas o una mera extensión del debate que apasionaba a las letras. El tema es más profundo y solo los principios de la escena obrera pueden clarificar el proceso histórico del teatro porteño. Profundizar en el teatro obrero es contar con material para explicar muchas de las cartas fundacionales de los grupos germinales libres. Nos cuenta Manuel Landeiro, obrero de la construcción, ebanista y joven miembro de cuadros filodramáticos libertarios y socialistas en la segunda década del siglo pasado:

Los valores del teatro que hicimos en la lucha contra la patronal siguieron vivos en los que amábamos el arte. Yo había comenzado a formar parte de pequeños elencos en sindicatos a los once años. Era un mecanismo de expresión, de transmisión y comprensión de ideas, que se convertía en algo mágico donde el juego, el entretenimiento y el pensamiento crítico eran comunes. Cuando dejé la militancia en partidos políticos y cesé mi participación en el anarquismo, mi sed de teatro estaba intacta. Por eso, no dudé en ingresar a grupos independientes que seguían alimentando un arte para el pueblo sin relación con el vil comercio. Pasé por varios grupos de distintas ciudades en Santa Fe que replicaban la conducta de los grupos porteños. Fueron diez años plenos y, como estaba acostumbrado, hacía todas las tareas necesarias. El teatro de militancia fue una escuela¹.

Elegir reproducir parte de los textos facilitados por los obreros fue una decisión que tomé a pedido de la mayoría de ellos, que los habían concebido para permanecer en un circuito propio aunque

este ya no existiera más. Por ello no hay antología de textos ante el pedido expreso de los creadores que descreían de la propiedad privada y no hubieran tolerado que sus manifestaciones artísticas quedaran en manos de editoriales que no estuvieran regidas por sus fundamentos de vida. El recorte de las obras, muchas veces sin edición y conservadas en antiguas y ajadas páginas en prolija letra a mano, es una decisión compleja que resuelvo de acuerdo a cierta funcionalidad al análisis que realizo. He evitado los espacios de mayor legitimación dentro del movimiento libertario para detenerme en los terrenos periféricos donde germinaron grupos de inestable pero valiosa existencia. Los colectivos e individuos, militantes en solitario, que optaron por la libertad absoluta, por la autonomía de acción, sin ataduras ni compromisos que excedieran el bien común, alejados de los sindicatos centrales y de sus autoridades, privilegiaron esa independencia que proclamaban a ciertos beneficios típicos de los alineamientos orgánicos. En esa precariedad que los acosó no dependían de periódicos con trayectoria para difundir sus propuestas pues generaban los suyos, aun sin contar con imprenta. Los sueltos, libelos o panfletos teñían las zonas en las que trabajaban con la frescura de la entrega diaria y la voluntad de emprender una tarea liberadora. Algunos eran anti organizadores por convicción y confluían en esta corriente de límites y números difusos; otros descubrían en la praxis que solo alejándose de Federaciones o grandes Centros eran capaces de conquistar emancipación cierta, imprescindible para desandar caminos signados por la continua acción, la reflexión sobre esa acción y el diálogo con miembros de las bases de otras expresiones políticas; intercambios que, en algunos casos, finalizaron en realizaciones conjuntas. No eran dogmáticos porque el dogmatismo es una forma de esclavitud que no permite crecer. Es una atadura que limita el pensamiento crítico e impide la revisión de lo actuado al calor de nuevos acontecimientos. Se mantenían fieles a sus ideales y procuraron no repetir ese reduccionismo de sus enemigos que los pintaban como violentos o románticos sin formación ni

madurez. Compartían rutas, viadas, comida y arte con otros compañeros que no seguían sus ideas pero padecían las injusticias de un sistema económico y político cruel. Eran capaces de hallar puntos de contacto con el otro sin transformarse en sectarios ni en usinas de imposición de criterios. Como todo ácrata compartían una concepción del arte sin fronteras ni tranqueras, donde todos podían y debían participar como público activo o como creadores. Conocían, por supuesto, el valor del teatro como herramienta didáctica, pero muchos saltaron este corsé, y se atrevieron a escribir piezas de aceptable calidad en relación con los recursos con los que contaban. A pesar de que lo urgente podía ganar al tiempo de elaboración, el teatro obrero cuidaba al proceso creativo como el espacio ideal para el trueque de aportes y el nacimiento colectivo de textos. Con carencias notorias en las poéticas de dirección y actuación, reemplazadas con voluntad y experiencia a medida que sumaban horas de escenario, se ocuparon de tocar tópicos tabúes que desarrollaban con conciencia y dedicación. Ante la responsabilidad y, a pesar de la pobreza de recursos y de las condiciones de clandestinidad o peligro de represión en las que actuaban, se esmeraban en promover largas jornadas de ensayo y reescritura. El reconocimiento de que el teatro reúne en maridaje pasional e indivisible a la imaginación y al trabajo los impulsaba a la búsqueda de mejorar en sus propuestas, con los límites señalados. No eran cultores de la ruptura estética ni de las líneas teóricas que defendían la concepción del arte por el arte mismo, porque este no puede ser separado de la acción que promueve ni de los cambios que genera en un auditorio que se reclama como activo. No se resume su papel en aceptar mansamente lo que reciben en el acontecimiento teatral y aplaudir la labor de los esforzados actores *amateurs*. Se impone cuestionar todo, discutir, aprender en la función didáctica de un teatro pensado como vaso comunicante. Todos son realizadores, agentes deseables del cambio en la sociedad y los que se presentaban como artistas tenían que investirse de su condición de emergentes de la comunidad al

servicio de la misma y no de famas efímeras o de desmedidos deseos de reconocimiento, típicos atributos del campo empresarial. Las calles, los no lugares se poblaron de teatro obrero en el esfuerzo por circular su ideario. La presencia del teatro en los talleres-escuelas, círculos, centros, gremios, bibliotecas fijas y móviles, y en el cuerpo y la voz de los acólitos y titiriteros trashumantes es un ejemplo que prueba lo afirmado. Puristas, integradores, anti orgánicos, todos abrazaron la causa de un teatro popular, sin fines de lucro ni ansias de profesionalismo; crearon un refugio, con aspiraciones de transformarse en el único existente en la aceptación general de sus ideas, donde tenían cabida autores propios, colectivos e individuales y, también, externos al movimiento obrero. Con un sistema de recepción, crítica y producción que les pertenecía, fomentaron un reducto independiente para su dramaturgia de urgencia. No importan los nombres propios, solo la tarea por elaborar una oferta escénica, muchas veces en orfandad de medios económicos y *de brazos* al servicio de los trabajadores. Si un monólogo o un breve drama disparaba ideas o simplemente generaba una duda en el público - enajenado por la prédica patronal- tenía sentido. Cualquier sacrificio, incluido la cárcel o la deportación inmediata, se podía tolerar si se colaboraba, desde la modestia de este teatro, a liberar mentes. Como una gesta épica, el teatrero que venía de las trincheras obreras se lanzaba a ganar zonas vírgenes de términos como derechos laborales o agremiación. El desafío consistía en teatrar esos remotos lugares sin medios económicos y con pocos militantes. Ácratas, socialistas inorgánicos, fuera de toda atadura con corporaciones políticas burguesas expusieron en sus obras un discurso radical en el que no titubearon en atacar a las instituciones básicas de la oligarquía y al propio sistema democrático, al que tildaban de farsa. Los parlamentaristas eran blanco de monólogos en los que se exponían sus verdaderos propósitos de perpetuar los esquemas de desigualdad social con tibias reformas que terminaban en beneficios superficiales. El teatro obrero demandaba el fin de la

colonización mental, la lucha por culminar con un esquema de dominación que tenía sus pies en una historia oficial recién constituida para y en un sistema educativo con diseño curricular uniformador en el que se perpetuaban mitos funcionales al modelo agroexportador y a la obediencia ciega al patrón como caudillo investido de poder por derecho válido. No hay salvadores solitarios o iluminados que conduzcan al pueblo a una revolución. Las obras, fieles escuderos del pensamiento que representaban, puntualizaban las estrategias que utilizaba el poder real para confundir al obrero y promovían respuestas contundentes desde construcciones colectivas. Sospechaban de las vanguardias esclarecidas como líderes de los procesos de cambio y de los populistas demagogos que manipulaban al individuo diluyéndolo en la masa. El mal ejercicio del poder, el abuso del mismo en situaciones macro y micropolíticas son desplegados por la escena anarquista, a través de la promoción de valores positivos de corte humanístico en una sociedad bombardeada por mensajes mercantilistas que favorecían la explotación del hombre por el hombre. En el teatro obrero se peleaba por una sociedad sin restricciones, sin ataduras de leyes nacidas en la coacción. Cualquier elemento que restringiera la voluntad del individuo, incluso aquel que surgiera de la buena intención, sería distinguido para terminar con él. No produjeron nuevas estéticas pero el uso de las que dominaban en los ámbitos burgueses se concretaba de acuerdo a operaciones de inversión ideológica y de desplazamiento de verdades forzadas como imposibles de objetar. El esquematismo que suele criticarse en las obras producidas por el movimiento de trabajadores organizados se debe a una visión polarizada de la realidad, a un lente maniqueo, donde el obrero esclarecido encarnaba todos los atributos positivos y los organismos burgueses o sus habituales ayudantes eran la representación del mal en la tierra.

Este juego de opuestos impulsó descontentos porque muchos puntualizaban que empobrecía cualquier texto al ceñirlo a un formato demasiado previsible. En varios talleres de escritura se

tejieron técnicas para evitar reiterar argumentos tediosos, cultivados a fuerza de citas librescas y con dominancia de blancos y negros sin transición en las acciones dramáticas. Pero más o menos rústicos se lanzaban a la presentación y representación de las obras en cumplimiento de su deber ético y en su certeza de que la razón los guiaba en la pelea.

Acción de resistencia pero sin el objetivo de quedarse en esa posición sin esperanzas de cambio alimentadas por un análisis que consideraban lógico. El destino de la clase trabajadora era la emancipación plena, sin artilugios ni engaños patronales. La oligarquía cedería el control de las fuentes de producción en una comunidad en que las diferencias sociales desaparecerían y los puestos de privilegio mal habidos por un grupo resultarían distribuidos entre todos los seres humanos. Sumaron a sus canales naturales de expresión y difusión el aprovechamiento de las armas del adversario para que su mensaje obtuviera dimensiones nacionales y no quedara circunscripto a las grandes ciudades-puerto. Los inorgánicos fueron los que más se valieron de este artilugio, recurriendo al solitario militante o a las parejas, que recorrían los inmensos y despoblados territorios siguiendo las vías férreas que los ingleses diseñaron para la extracción de los bienes primarios. Acólitos, titiriteros o artistas con un bagaje de unipersonales en sus momos, entendían que su desempeño se daría en condiciones de aislamiento de compañeros de ideología pero que no actuarían desde sus ansias personales. Eran la punta de lanza de un movimiento y lo interpretaron con desinterés, sensatez y desapego por la recompensa que podían alcanzar con el logro de metas. Así, solos pero en imaginario conjunto, les cupo un rol destacado pues llevaron, a través del teatro, sus principios a congregaciones marginadas y explotadas como mineros y hacheros. En la reproducción de fragmentos extensos de los diálogos con los militantes artistas, especialmente con varios acólitos, intento que describan este mundo de opresión y que opinen sobre la superación de obstáculos para el cumplimiento de su faena como actores

militantes. También es perseguido, a través de las preguntas, el relato de experiencias que involucren la llegada de estos trabajadores a la práctica del teatro y su concepción sobre el mismo. Cada documento oral se transforma, entonces, en una microhistoria que ilumina una etapa velada del teatro argentino y batalla contra la oscuridad a la que fue condenado. Reivindicar al teatro de obreros resulta imperativo, no solo por la cantidad de textos que escribieron o representaron, sino porque nos obligaría a revisar la historiografía de nuestra escena y pondría entre paréntesis sentencias de las crónicas de los que fueron funcionales a los modelos oligárquicos de Estado que monopolizaron buena parte de nuestra vida. Simples en sus proposiciones pero sin recurrir a subterfugios baratos y efectistas ni a palabras soeces, el teatro obrero pretendía dar respuesta al entretenimiento, al ponernos “entre” para disparar la reflexión. No había lugar en sus producciones para el divertimento provocado por los procedimientos que estereotipan al “otro” o cosifican a la mujer. Se sublevaban contra una cartelera rebosante de comedias ligeras donde los latiguillos reemplazaban a los comentarios inteligentes. Es decir, no se transformaron en cómplices de la confusión que se pretendía sembrar en la clase obrera. En sus luchas confrontaron con el teatro empresarial, en plena consolidación y crecimiento, al que acusaron de ser una expresión más de la oligarquía que manejaba los hilos del gobierno nacional. Una expresión que entendían como populista y dedicada a manipular a los trabajadores y turbar su mente, en diversiones inútiles que los apartaban del análisis crítico de su realidad. El actor que proponía el teatro obrero distaba del que trabajaba en las grandes producciones que se consolidaban y crecían con rapidez en los circuitos empresariales de las grandes ciudades. Eran obreros que, continuando con su habitual tarea, concebían su práctica artística como una herramienta más de propaganda política y como un brazo de transformación cultural del colectivo en el que se insertaban. Mientras que los intérpretes del escenario comercial debían reunir, según la opinión de los críticos,

buena figura, voz clara y flexible, fortaleza de pecho, desenvoltura y elegancia, buena memoria, buen sentido, amor al arte, sensibilidad, cultura y poder de observación, los creadores obreros sustentaban su praxis en convicciones profundas y principios éticos imposibles de negociar. Desde nuestra investigación sobre lugares no explorados del devenir escénico argentino, nos posicionamos como agentes de desenmascaramiento que colisiona con esos fieles escuderos de la maquinaria del olvido del ser, de la inmersión en la nada.

Creo que para realizar lecturas críticas del presente es imprescindible rastrear las huellas visibles de la historia que conformaron los universos culturales de las sociedades. He puesto mi esfuerzo, entonces, en rescatar esas paletas de identidades del mundo obrero en creación artística, una y otra vez sepultado por la intencionalidad de los discursos oficiales o la falta de interés de otros. Cuando el cansancio, las largas travesías en regiones remotas patagónicas se convertían en escollo difícil de sortear aparecía el ejemplo de estos luchadores que seguían, desde el discurso y ejemplo de su avanzada edad, amasando proyectos. Se clausuraron sus diarios e imprentas, se ningunearon y luego quemaron sus centros y talleres-escuelas. Asimismo, se aprobaron leyes que promovían la expulsión de los inmigrantes militantes o facilitaban su encarcelamiento pero nunca cejaron en su misión, nunca dudaron ante el infortunio ni las balas del patrón. Bastaba una charla de algunos minutos con ellos para darme cuenta de que la coherencia no se declama se ejerce.

Ignacio Fellman, un titiritero socialista que incursionó en el primer teatro independiente señalaba:

Cuando entré a trabajar como boletero, acomodador, limpieza, ayudante de carpintería en el grupo de El Tinglado, me sentí extraño. Durante doce años había militado en diversos cuadros filodramáticos anarquistas y recorrido parte de Cuyo con mis títeres de guante. Ese teatro que me apasionaba y completaba mi actividad de

libertario era diferente al que ayudaba, años después, a construir. Pero la ética era la misma. Eso me atraía de verdaderos artistas con un espíritu *amateur* en el tema económico pero profesional en el aprendizaje. De esta manera, fue sencillo pasar de un teatro a otro².

En un espacio de debate continuo y respeto por la horizontalidad en las decisiones no podía haber una sola mirada que interpretara las ideas libertarias. Esta característica impregnó al teatro obrero en su metodología de creación, en las temáticas abordadas y en las formas de circulación y representación del material dramático. No es de extrañar que surgieran posiciones irreductibles que no lograron síntesis a lo largo del tiempo y de los encuentros verbales de singular profundidad. Integradores y puristas defendían sus puntos de vista con envidia y con sólidos argumentos. Los integristas fueron los que abrieron los espacios teatrales a autores que no pertenecían al movimiento, y permitieron que muchos de estos actores *amateurs* continuaran vinculados con la escena luego de abandonar su militancia. Y también, esta actitud sirvió para que muchos de los principios del teatro obrero fueran recogidos, desde lo ético e ideológico, por el teatro independiente, y que muchos de sus teatreros vivieran al arte con la misma pasión militante que inspiró a esos trabajadores organizados. Inspirados en estas tradiciones y en la prédica de Romain Rolland, los conjuntos maduros del movimiento, que nacieron en los años cuarenta y cincuenta, no solo consolidaron una forma de producción y de concepción de la expresión dramática sino que se convirtieron en espejo para otras manifestaciones en el interior del país y fuera del mismo.

En Bolivia, un grupo de la región de Tupiza, motorizó un colectivo teatral que continuaba estos lineamientos. Decían:

Quando hace diez años, un núcleo de jóvenes, inquietos y aficionados del teatro, formamos en esta ciudad de Tupiza, el Conjunto Nuevos Horizontes, por más esperanzados que

estuviésemos en el feliz éxito de nuestra labor, no hubiésemos imaginado que llegaría un día en que respaldaríamos nuestro trabajo, no sólo con publicar el Boletín Informativo, sino con la aparición de *Teatro* que hoy ve la luz. Y ello porque ya habíamos visto tantas labores iniciadas y trucas, tantas promesas de lucha, luego frustradas, que el sedimento de desconfianza fue quedando³.

En los cuadros filodramáticos obreros y en los grupos germinales independientes, la necesidad de comunicarse con la comunidad era imprescindible. Así, comenzaron a recaudar dinero a partir de colectas, apoyos de socios o amigos para poder dar forma a publicaciones que circulaban merced a la capacidad militante de los conjuntos citados. Cada libelo, manuscrito o revista precaria se transformaba en otro medio para transformar la realidad en la que operaban teatralmente.

El nacimiento del periódico como vehículo transmisor de noticias de forma periódica, hubo aún de esperar un tiempo. Su generalización no sería posible hasta que otros medios de comunicación -los transportes- no estuvieran suficientemente desarrollados para permitir un constante flujo de noticias y al mismo tiempo una posibilidad de distribución suficientemente sólida. Por eso hay que comprometerse, cada uno entregando un número de ejemplares y realizando una cadena de distribución. Es vano buscar los orígenes del poder de la prensa; los gobiernos lo intentaron cuando la prensa empezó a atribuirse la representación de la opinión pública y, no hallando solución satisfactoria, optaron por perseguirla o dominarla. La multitud, opuesta por instinto a la conducta de sus gobernantes, ha reclamado constantemente la libertad de la prensa.

Sigue el grupo de Tupiza:

Que lleguemos hasta quienes nos conocen, hasta quienes esperamos, (*sic*) será labor que realizaremos a través de

Teatro, no solo con la esperanza de lograrlo, sino con el estímulo vigoroso que nos significa haber intentado desde hace diez años, trazar rutas de acercamiento a la colectividad (en la) que nos ha permitido no solo subsistir sino aspirar, cada vez con más intención y mejor puntería, a hacer blanco en la sensibilidad, no solo artística, sino en la otra, en la humana, amplia y sin límites, que identificándose con nuestro propósito de ayuda a los niños pobres, será amplia vía de comprensión y simpatía fraternas que nos permitirán a todos, ir adelante hacia un mundo mejor⁴.

En ese primer número, aparecían artículos de Jovet, Barrault, Alberto Girri y la versión que hizo el libro de *La zorra y las uvas* de Figueiredo. La publicación se sostuvo durante varios números y fue testigo de la actividad de un grupo clave en el teatro independiente de Bolivia.

NOTAS

¹ Entrevista personal a Manuel Landeiro, Santiago de Compostela, 1988.

² Entrevista personal a Ignacio Fellman, Buenos Aires, 1985.

³ Revista *Teatro*, publicación del conjunto teatral Nuevos Horizontes de Tupiza, Bolivia, septiembre 1956, p. 3.

⁴ *Ibidem* nota 1.

ENCUENTROS DE TEATRO EN LA PROVINCIA DE NEUQUÉN (1985-1987)

Marisa Reyes

*“El Trabajo (de investigación)
debe estar inserto en el deseo”.*
(Barthes, 1994)¹

Primer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino

1 al 5 de mayo 1985. Zapala, Neuquén
Cine Teatro Municipal “Amado Sapag”

Modelos de madre para recortar y armar de Hugo Saccoccia, dirección Carlos María Ríos, Grupo La Expresión y los Jóvenes², Neuquén.

¿Quién, yo? de Dalmiro Sáenz, dirección Jorge Villalba, Grupo Fundación Amigos de la Cultura FAC SMA³, San Martín de los Andes.

La puerta de Juan José De La Fuente⁴, dirección René Sibileau, Grupo El Mayal, Chos Malal.

*Más que sola*⁵ de Maite Aranzábal, General Roca⁶.

Yo te protegeré de Daniel Massa, dirección Marisa Reyes, Grupo Nosotros, Plaza Huinul.

Un paisano de ley, creación de la Comunidad mapuche de Colipilli, Grupo de alumnos escuela Primaria de la Comunidad Colipilli, Colipilli.

*El gran guiñol*⁷ de Gerardo Pennini, dirección Gerardo Pennini, Grupo Itinerante Centenario, Centenario.

*Tercero incluido*⁸ de Eduardo Pavlovsky, dirección Carlos María Ríos, Grupo La Expresión y los Jóvenes, Neuquén.

Creación colectiva sobre un trabajo de docentes y médicos, Aluminé.

*Criaturas*⁹ de Eugenio Griffero, dirección Carlos María Ríos, Grupo La Expresión y los Jóvenes, Neuquén.

Un animal de costumbres de Daniel Massa, dirección Chichita Cardinali, Grupo Vocacional Hueney, Zapala.

Detrás de la botella, Creación colectiva del Grupo Juvenil Barrio Don Bosco II de Neuquén, dirección Florencia Cresto, Neuquén.

*Modelos de madre para recortar y armar*¹⁰ de Hugo Saccoccia, dirección Jorge Villalba, Grupo FACSMA, San Martín de los Andes.

*Desconcierto*¹¹ de Diana Raznovich, dirección Carlos María Ríos, Grupo La Expresión y los Jóvenes, Neuquén.

Pioneros de Hugo Saccoccia, dirección Adolfo Reyes, Grupo Vocacional Hueney, Zapala.

*La decisión*¹², dramaturgia colectiva, dirección Marcela Cánepa, Grupo El Mayal, Chos Malal.

Trabajo Experimental Taller Teatral, sobre *Homo Dramaticus*¹³ de Alberto Adellach, dirección Jorge Villalba, Grupo FACSMA, San Martín de los Andes.

*Trabajo Experimental Taller Teatral*¹⁴ sobre la obra¹⁵ *Trabajo pesado*¹⁶ de Máximo Soto, dirección Víctor Mayol, director asistente Fernando Aragón, Teatro del Bajo¹⁷, Neuquén.

Festival de Teatro Infantil

El paraíso de los niños, Zapala.

Salvemos a Doña Naturaleza de Graciela Rey, dirección Jorge Villalba, Grupo FACSMA, San Martín de los Andes.

Cursos de perfeccionamiento y especialización

Rostros: René Sibileau.

Expresión corporal: Celeste Larreguy.

*Maquillaje*¹⁸: Hugo Grandi. Salón del Concejo Deliberante.

Talleres

El trabajo del actor: Víctor Mayol, Teatro del Bajo, Neuquén.

Puesta en escena: Rubens Correa. Salón del Concejo Deliberante.

Improvisación: Grupo Nosotros, Plaza Huincul

Charlas

“Vocación y teatro”: Iris Marga, Presidente de la Casa del Teatro de Buenos Aires.

“Fronteras de la escritura dramática”: Alejandro Finzi.

“Teatro regional”: Jorge Villalba.

“Grupos de teatro-Autogestión”: Raúl Toscani.

“Teatro popular”: Florencia Cresto.

Panel debate: “Teatro regional y teatro universal”, Concejo Deliberante.

Panelistas: Rubens Correa, Víctor Mayor, Raúl Toscani y Edith Fernández.

Además, el Encuentro contó con la adhesión de artistas neuquinos que realizaron una peña los días 30 de abril y 3 y 4 de mayo en el Palacio Municipal. Los establecimientos educativos organizaron una muestra en el mismo lugar y en Escuela de Cerámica y Museo Olsacher de Zapala.

Segundo Encuentro Provincial de Teatro Neuquino

5 al 11 de mayo 1986. Zapala, Neuquén

Cine Teatro Municipal “Amado Sapag”, Escuelas Números 148 (Primaria), 156 (Primaria), 12 (Primaria), 80 (Primaria), 257 (Primaria), CEPAO N° 4 (Formación Profesional) y otras instituciones escolares de la ciudad de Zapala

*Historia de dragones*¹⁹, idea de Raúl Toscani sobre cuentos de *La clave encantada* de Carlos Gorostiza, dirección Raúl Toscani, Grupoliendre²⁰, Neuquén.

Papá querido de Aída Bortnik, Grupo Vocacional Hueney, Zapala.

*En boca cerrada*²¹ de Juan Carlos Badillo, dirección Jorge Villalba, Grupo FACSMA, San Martín de los Andes.

Cosas de Pepito de Jorge Audiffred, dirección Jorge Villalba, Grupo FACSMA, San Martín de los Andes.

¿Quién ayuda a Santiago?, dirección Alejandro Rodríguez, Grupo Nuevo, El Hucú.

El hombre que no quiso volar, Grupo Nosotros, Plaza Huincul.

La sombra de mamá, dirección Carlos Egea, Grupo Podestá, Centenario.

La farolera, basada en un Cuento de María Elena Walsh, Purogrupo, Viedma.

*La señorita Margarita*²² de Roberto Athayde, dirección Alicia Fernández Rego, Neuquén.

*El funeral*²³, Creación colectiva²⁴, dirección Luis Giustincich, Teatro del Bajo²⁵, Neuquén.

*Chupate esa mandarina*²⁶, Creación colectiva, dirección Carlos María Ríos, Grupo Libre, Neuquén.

Creación colectiva, dirección Mauricio Czertok, Grupo Sobrevivir, Plottier.

Títeres, dirección Alicia Murphy, Grupo de Teatro Negro El Caracol.

Otra vez yo y El Hado de Pistacho, Representación personal, Senén Arancibia, Neuquén.

Extraño juguete de Susana Torres Molina, dirección Carlos María Ríos, Contrapelo Cooperativa Teatral, Neuquén.

Cursos

“Expresión corporal”: Celeste Larreguy.

“Dramaturgia”: Alejandro Finzi, Mauricio Kartun.

“Dirección”: David Zampini.

“Entrenamiento actoral”: Darío Altomaro.

“Expresiones no convencionales en el lenguaje teatral”:
Enrique Dacal.

“Iluminación”: Jorge Mersari.

“Escenografía”: Santiago Elder.

“Mimo”: Nicolás Jahir.

“Dirección”: Aníbal Romero.

Conferencias sobre teatro:

Panelistas: Alicia Fernández Rego, José Marial, Luis Ordaz, Susana Tampieri, Carlos Marino, Oscar Castelo, Mauricio Kartun, Alejandro Finzi, Raúl Toscani y Hugo Saccoccia.

Seminario:

“Teatro periodístico, una alternativa de Teatro Popular”, organizado por la Cooperativa Teatral Contrapelo, coordinado por Carlos María Ríos.

Tercer Encuentro Provincial de Teatro Neuquino

5 al 7 de diciembre 1987, sede Escuela 156 Barrio Jansen
Zapala, Neuquén

Chupate esa mandarina, dirección Carlos María Ríos, Grupo Cooperativa Teatral Grupolín²⁷, Neuquén.

Buscando raíces, buscando petróleo, dirección Florencia Cresto, Creación colectiva, Grupo Aitue²⁸, Cutral Có.

*El nuevo mundo*²⁹ de Carlos Somigliana, dirección Carlos María Ríos, Grupo Cooperativa Teatral Grupolín, Neuquén.

Mateo de Armando Discépolo, dirección Cristina Mancilla, Alumnos Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, Neuquén (Puesta en escena de un cuadro).

*El difunto*³⁰ de René de Obaldía, dirección Carlos María Ríos, Grupo Cooperativa Teatral Grupolín, Neuquén.

En este surco que ha ido delineando el camino de las Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina hay escucha, y se nos ocurre pensar -estímulo gozoso- que hay lectores que desean leer este acercamiento a los Encuentros Provinciales de Teatro en Neuquén que al margen de lo instituido, han germinado con una intensidad vital que pervive.

Las vivencias, los relatos orales y escritos han sido buena conductora del deseo de escribir. Mientras transito un recorrido de más de cuarenta años, arrojé estos datos a la hoja en blanco, con la

convicción de que hay hendiduras para develar, más búsquedas que irán completando, ampliando estos acontecimientos, otras iniciativas que superen la emprendida. Por eso convoco a una lectura irrespetuosa, que interrumpa la lectura y los obligue a levantar la cabeza porque, en muchos de ustedes, vendrá una afluencia de asociaciones, opresiones, deseos, momentos que esperan ser sistematizados en la escritura.

En el período histórico, posdictadura de la década del 80 del S. XX, la Escuela de Música y la Escuela Superior de Bellas Artes en Neuquén adquieren la categoría de Institutos Superiores de Bellas Artes. No obstante, hacía cien³¹ años que teatristas independientes del interior de la provincia y luego en la capital, venían iluminando con su creatividad, gestión y compromiso, distintos escenarios. Cabe recordar que Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, antes de crear y dirigir el grupo teatral Amancay³² (1940), había formado parte del Cuadro Filodramático Florencio Parravicini³³ de Plaza Huinul, poniendo en escena en 1934, la primera función de teatro registrada en las localidades de Cutral Có y Plaza Huinul. Tal como se registra en la historia de la ESBA, es quien desde su cargo de Ministro de Asuntos Sociales, impulsa la creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes (EPBA) de Neuquén en 1959.

Es en 1984 que Teatristas de distintas localidades de la provincia se reunieron en Zapala y se constituyeron en Asamblea del Quehacer Teatral del Neuquén. En su primer informe³⁴, firmado por Hugo Saccoccia, se enunciaba que existían numerosos grupos de teatro en la provincia, incluyendo los escolares. Se expresaba “la carencia de integración, la falta de difusión adecuada, la ausencia de estímulos...” como así también la falta de unión e integración de los exponentes del quehacer teatral en la provincia incluyendo a directores, actores, escenógrafos, sonidistas, iluminadores, entre otros.

La propuesta planteaba los siguientes objetivos:

-Procurar la integración a la “Asamblea Permanente del quehacer teatral del Neuquén” de todos los grupos y personas que en esta

provincia, cultiven el arte del Teatro en cualquiera de sus disciplinas técnicas o expresivas.

-Invitar por todos los medios posibles a participar de la Sesión del día 24 de Noviembre a todos los grupos y personas que se interesen por la integración provincial del quehacer teatral en todas sus disciplinas.

-Posponer la forma y alcance de la nuclearización que se realice hasta el momento en que se considere que la Asamblea Permanente cuenta con representatividad de la mayoría de las comunidades o departamentos del Neuquén.

Sin perjuicio de los objetivos que entonces se trace, se ha delineado tentativamente la necesidad de lograr:

-Integración de actores, escritores, directores, escenógrafos, etc. de toda la provincia. Canalizar la mutua comunicación e interrelación.

-Procurar la defensa de nuestra identidad regional en la expresión teatral.

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

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

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

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

Ese primer gesto colectivo propiciado por teatristas confluó en lo que luego se denominó Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT), cuya comisión estaba integrada por representantes de distintas localidades provinciales y con delegados en cada lugar donde había actividad. No obstante, en la ciudad de Neuquén, hacía varios meses que medio centenar de representantes de las distintas aéreas del quehacer cultural se había reunido en el

Teatro del Bajo y en forma provisoria se había conformado la Asociación Trabajadores del Arte y la Cultura³⁵.

La nueva asociación³⁶ nacida en Zapala, organizó y efectivizó el Primer Encuentro de Teatro entre el 2 y el 6 de mayo con la Asistencia Técnica de la Dirección Nacional de Teatro, auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura y la Dirección Municipal de Zapala. El afiche presentado como Boletín Oficial invitaba a la inscripción y participación: “Por un movimiento provincial de Teatro-Por una Identidad Teatral”. Un encuentro “no competitivo”.

(...) Desde los grupos de teatro más consolidados y expertos hasta los de más reciente creación ofrecerán lo que tienen y saben, actitud esta primera y necesaria a partir de la cual se trazará la política de un movimiento teatral con raíces propias en aras de una identidad regional. (Revista *Voces y manos*, Neuquén 1985)

Las palabras de apertura estuvieron a cargo del actor Jorge Villalba, vicepresidente de la asociación:

Tal como se expresó en el primer informe público, se logró la integración de actores, escritores, directores, escenógrafos, de toda la provincia. Dado que se propiciaba la elección de dramaturgos locales, los espectadores se encontraron con preeminencia de obras de dramaturgos de la región, aunque también nacionales.

La primera de las obras que estará a consideración del público asistente y de los importantes visitantes que en forma especial llegarán para la ocasión, será *Modelos de madre para [recortar y] armar*, del zapalino Hugo Saccoccia y que interpretará el Grupo la Expresión y los Jóvenes de Neuquén capital.

(...) actores integrantes de FACSMA (San Martín de los Andes) darán su versión interpretativa de la pieza de Dalmiro Sáenz, *¿Quién, yo?*

(...) Entre el numeroso abanico de escritores que presentarán sus obras en este significativo encuentro, se encolumnan en orden cronológico de presentaciones: Juan José de la Fuente (Centenario); Maite Aranzábal (General Roca); Daniel Massa (Zapala); Gerardo Pennini (Centenario); Marcela Ordóñez [Cánepa] (Chos Malal); como también los autores Eduardo Pavlovsky y Adellach. (Diario *Río Negro*, 29/04/1985)

No obstante lo enunciado por la prensa, Marcela Cánepa reconoce que el texto fue producido grupalmente. También, encontramos creaciones colectivas: el trabajo de docentes y médicos de Salud Pública de Aluminé y el protagonizado por Barrio Don Bosco II de Neuquén, coordinado y dirigido por Florencia Cresto. Esto formó parte de la intención de:

(...) bregar para que la escena refleje nuestra identidad y nos hallemos hermanados a través de la expresión teatral, en procura de una política cultural que ayude al desarrollo del artista del interior. (Diario *Río Negro*, 03/05/85)

Estas premisas se evidenciaron en la pieza de Daniel Massa. *Yo te protegeré* que interpretó el grupo Nosotros de Cutral Có. En ella se muestra la problemática del hombre que trabaja en la actividad petrolera y siente la compulsión de una realidad que limita y ahoga su proyección integral. (Diario *Río Negro*, 03/05/1985)

La Creación Colectiva de Aluminé mostró con crudeza y realismo, cómo el teatro puede apuntar a la recuperación humana cuando es abordado con honestidad.

(...) La puesta de *Criaturas*, fue otro de los nuevos motivos para que el público asistente premiara la labor cumplida. (Diario *Río Negro*, 05/05/85)

Es así que notamos en algunos grupos una gran preocupación por reflejar los problemas más inmediatos de cada lugar, por

motivar a la platea hacia una reflexión profunda de su realidad cotidiana. Me refiero más exactamente a la creación colectiva de los alumnos de la escuela de la Reserva Colipilli, *Un paisano de ley*, donde se muestra la disyuntiva del campesino, entre tecnificar su campo y producir más “para que se llenen los bolsillos los de la capital” o continuar con el método ancestral de horadar la tierra con un palo para sembrar y de esta forma producir lo indispensable para consumo propio.

Otra de las obras que se puede encuadrar dentro de esta preocupación fue la que presentó el Grupo Juvenil Barrio Don Bosco II, coordinado por Florencia Cresto. Ellos elaboraron el problema del alcoholismo bajo una óptica clara de crítica social, dando a través de la obra, con un mensaje llano, preciso y aleccionador, la alternativa de tratamiento terapéutico del enfermo encarado por profesionales. Médicos y docentes de Aluminé coincidieron en la propuesta con lo presentado por el Barrio Don Bosco II. Fuera de programa se presentó *El Huecú* con una creación colectiva en forma de comedia, recreando los pormenores que vive una pareja de recién casados en dicha localidad al intentar pasar unas vacaciones, invitados por un matrimonio amigo, residentes del lugar. La carencia de medios, la lejanía del lugar respecto de los servicios más elementales, los cortes arbitrarios y periódicos del agua y toda una serie de inconvenientes propios de la localidad desfilan ante la sonrisa de algunos sectores de la platea evidentemente identificados con los problemas que se suscitan en la escena. (Flavio López Núñez)

Es de destacar que la propuesta del Teatro del Bajo sobre la Metodología del Entrenamiento del Actor, coordinado por Víctor Mayol, posibilitó en la primera parte, la participación de integrantes de otros elencos. Esta fue la propuesta que más expectativas produjo entre los teatristas ya que se trataba de un grupo de vanguardia.

Este tipo de eventos es muy importante cuando se trata de una región o una provincia donde la actividad teatral está muy dispersa o es muy poco frecuente. El hecho de que en algún

momento se tome la decisión de agruparse y vivir una semana completa con una actividad teatral, yo creo que eso hace que el evento en sí mismo sea muy importante. (Víctor Mayol)

Las puestas fueron organizadas en el Teatro Municipal y se contó con la Sala del Concejo Deliberante y del Municipio para reuniones, cursos, talleres.

Zapala fue el epicentro de un fenómeno poco frecuente en nuestro país. Cumplió la función de escenario para que alrededor de 270 actores mostraran su arte. Provenientes de los más diversos y distantes puntos de nuestra provincia acudieron allí convocados por el entusiasmo de exponer sus obras, intercambiar experiencias y formas de trabajo, perfeccionar su técnica a través de cursos y talleres que allí se dictaron.

Pero por sobre todas las cosas, se dieron cita en esa ciudad neuquina para iniciar una nueva etapa en nuestro teatro, a través del conocimiento de los diferentes grupos y del lugar que ocupa cada uno de ellos dentro del gran espectro provincial.

(...) ANQueT... ha logrado establecer, a través del trabajo conjunto de sus integrantes, un punto de partida para la riesgosa y complicada tarea de insertar al teatro neuquino en el contexto del teatro nacional.

(...) Se tuvo la oportunidad de observar y radiografiar a todo el teatro de la provincia ya que este se mostró con todas sus fases, se desplegó como un abanico y se presentó ante nosotros, tal como es. (Flavio López Núñez)

Yo tengo la sensación de que acá no hay “actores”, hay gente del pueblo que está haciendo su teatro para que le sea útil, para reflexionar, para reflejar sus problemas cotidianos.

Además, que está hecho por gente que siente la necesidad de expresar, a través de esta forma, que es el teatro, una provocación, una incitación a la reflexión sobre un problema común. No está queriendo hacer un gran teatro

universal de ideas fundamentales sino que está tratando de abordar sus problemas. Aunque en realidad es como decía Tolstoi: “Pinta tu aldea y serás universal”.

(...) Cada grupo encaró su trabajo tratando de reflejar un perfil de nuestra realidad, y lo hizo con sus herramientas. Hubo distintas cosas, y a mí me parece que al encontrarse a cada grupo lo va a obligar a reflexionar sobre lo que tiene y sobre lo que no tiene y sobre lo que ha visto que el otro ha trabajado y él no, sobre lo que algunos han conseguido a partir de investigaciones en metodologías y otros ni siquiera se lo han planteado. (Rubens Correa)

Finalizó el Encuentro con *Pioneros* de Hugo Saccoccia, trabajo del Grupo Vocacional Hueney, dirigido por Adolfo Reyes. La obra rescata la épica fundacional de Zapala con la historia de los Trannack, “como segmento anecdótico”. Comerciantes, pioneros, mapuches, jóvenes, fundidos en una mirada estereoscópica. Esta resultó elegida para asistir al Festival Nacional de Teatro organizado por la Dirección Nacional conjuntamente con la subsecretaría de Cultura de la Nación.

Luego de efectuar una consulta entre los integrantes de ANQueT, se decidió apoyar la presentación de *Pioneros* en el Encuentro Nacional de Teatros, como igualmente apoyar que se brinde desde este momento hasta la presentación algún tipo de asistencia profesional con capacidad técnica de entrenamiento actoral, uno o dos puestistas que mejorarían la puesta y una obra musical que va a acompañar a la obra de teatro. (Diario *Río Negro*, 19/06/1985)

A tal efecto, se reorganizó el trabajo, Jorge Villalba bajo la dirección general, Adolfo Reyes la dirección, Carlos María Ríos a cargo del entrenamiento actoral. El mismo elenco³⁷ subió a escena en el Teatro Nacional Cervantes. El grupo se completó con 35 personas, incluyendo a actores, iluminadores, maquilladores, escenógrafos. La obra de Hugo Saccoccia³⁸ había nacido en el año

1984, en el curso de Dramaturgia³⁹ dictado por Alejandro Finzi en Cutral Có.

Fue puesta en escena (viernes 15 y sábado 16 de agosto) junto a otros elencos de 12 provincias del interior del país: Buenos Aires, Entre Ríos, Chubut, La Pampa, Chaco, San Juan, Río Negro, Corrientes, Mendoza, San Luis, Salta, Córdoba, con entrada gratuita. Al respecto, Osvaldo Bonet, Director Nacional del Teatro expresó:

Las provincias a través de las respectivas secretarías de cultura, eligieron los grupos. Nosotros siempre hemos sostenido que en el interior deben desarrollarse dramaturgias propias. Por eso esta muestra es fundamental para que empecemos a conocer y a conocernos. Es importante el apoyo del público, de ahí que ofreceremos funciones gratuitas de viernes a lunes, a las 19 y a las 21.30.

De acuerdo a lo manifestado por los organizadores de esta serie de presentaciones de elencos del Interior, su objetivo es dar a conocer a nivel nacional aquellos trabajos teatrales excluidos, por obvias razones económicas y de distancia, del conocimiento del público porteño. (Diario *Clarín*, 02/08/1985)

La crítica porteña destacó las propuestas de los grupos patagónicos: Hueney de Zapala, Neuquén, y Purogrupo de Viedma, Río Negro:

Grupos patagónicos ofrecieron dos propuestas de jerarquía”. Se resaltó el punto de partida en la propia historia como mérito fundamental. “Una vez más quedó demostrado lo importante que es hablar de la tierra de uno, algo que Tolstoi dijo, con otras palabras tiempo atrás. (Diario *Tiempo argentino*, 22/08/1985)

El conjunto neuquino de actores pone todo su empeño por sobrevivir, en tarea nada fácil, circunstancias, dramas y alegrías de

su propia historia y presente. La música, de raíz indígena, subraya con intensidad la trama teatral. (Diario *La Razón*, 18/08/1985)

La prensa local hizo público el agradecimiento de O. Bonet para Hueney, agregando:

Pioneros nos dejó muchas enseñanzas y demostró el buen camino que la actividad teatral ha tomado en la provincia del Neuquén. (Diario *Río Negro*, 28/09/1985)

El evento en Buenos Aires, también fue enfáticamente elogiado en la prensa española.

Efectivamente con quince obras de autores argentinos, este teatro nacional se vio sacudido, noche a noche, de su inercia habitual. Tal vez lo más importante del ciclo es que el espectador capitalino tuvo ocasión de confrontar distintos ejemplos de la actividad que está desarrollando en otras provincias argentinas creando canales de comunicación (...). Habría que destacar la obra *Pioneros* del autor neuquino Hugo Luis Saccoccia, cuya representación estuvo a cargo del grupo de teatro Hueney. (Revista Española *El público*, diciembre 1985)

En el tránsito del Encuentro, tras la renuncia de H. Saccoccia (presidente) “por razones personales”, el cargo fue cubierto por el entonces vicepresidente Jorge Villalba. En el transcurso de la asamblea donde ocurría este hecho, se leyó el resumen de lo actuado por el nucleamiento durante el presente año. Sobre la existencia de ANQueT y las actividades que desarrollan -consigna el comunicado de la Asociación- los críticos e investigadores teatrales reunidos en la Capital Federal y en el Festival Nacional de Teatro Córdoba 85, señalaron que es única en el país, generando una multiplicidad de perspectivas para las demás provincias argentinas.

Las actividades desarrolladas en forma independiente y de autogestión con claros objetivos de desarrollo provincial de la actividad teatral, tendiendo al autoabastecimiento en cuanto a la

asistencia técnica, como a la generación de fuentes de trabajo, es lo que arroja un saldo más que positivo en un solo año de trabajo.

En la misma asamblea quedó constituido el comité organizador del Segundo Encuentro Provincial de Zapala 86. (Diario *Río Negro*, 1985)

Cabe señalar que ese mismo año, se efectúa el Teatrzo Latinoamericano en todas las provincias argentinas y en las principales capitales de otros países bajo la consigna “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”. Las delegaciones de ANQueT en Neuquén (capital) y San Martín de los Andes, se sumaron a la propuesta abriendo la convocatoria a todas las manifestaciones artísticas. Invitaron a la población a participar de las actividades programadas considerando que el propósito era:

(...) movilizar a través de las diferentes manifestaciones artísticas, las capacidades expresivas del pueblo. Generar situaciones que estimulen la creatividad y vincular a los consumidores de cultura con los artistas rompiendo -de este modo- la artificial separación producida por los medios masivos de comunicación, la industria cultural y su consecuencia: la mitificación del artista y la desvalorización del hombre común como creador de cultura⁴⁰.

La convocatoria fue realizada por los integrantes de Teatro Abierto de Buenos Aires. En Neuquén capital ANQueT promovió la participación de todos aquellos que deseen manifestarse, no solo en el área teatro. Se elaboró un programa que incluyó Exposiciones de artistas plásticos y fotógrafos, Música, Teatro e Improvisaciones teatrales, Murga, Taller de fotografía, Baile, Lectura de Poemas. Los artistas recorrieron las calles céntricas, plazas, confiterías, y se expresaron también en las escaleras de la catedral; fueron a la Radio y la actividad se desarrolló durante 48 horas ininterrumpidas. Entre otros estuvieron presentes el Grupo Don Bosco III, La Expresión y los Jóvenes, La Escuela Provincial de Títeres, numerosos

movimientos orquestales y vocales. El Teatro del Bajo también ofreció una obra para niños, *Andanzas de Juan el Zorro*, una adaptación de los casos de Juan de Bernardo Canal Feijoo.

El Segundo Encuentro, efectuado en 1986 por ANQueT, no solo tuvo como sede el Teatro Municipal de Zapala sino también establecimientos escolares de enseñanza primaria y otras instituciones formativas. En ese momento, la asociación contaba con 320 socios y la organización estuvo a cargo de un Comité organizador.

Se desarrolló en espacios alternativos dentro de las escuelas pero no siempre se tuvo la autorización de los directivos. Uno de los grupos debía ofrecer una función por la mañana en la Escuela Normal 2, ubicada en el centro de Zapala. Su vicedirector negó la autorización por motivos administrativos para que la misma se efectúe y también para que el alumnado saliera. En consecuencia, el elenco decidió una puesta en la calle con la alteración del tránsito y la decisión de muchos jóvenes estudiantes que salieron del recinto escolar, “tras las ventanas el resto del estudiantado observaba”. A esto se sumó que, desde la calle, el estudiantado pintó carteles con las leyendas: “La unión hace la fuerza”, “Apoyemos la cultura”, “Vengan todos, no tengan miedo”, logrando la comunicación con los que estaban detrás de las ventanas.

Lo enunciado precedentemente generó la dicotomía relativa a los espacios: el teatro Municipal de Zapala (entendido como el oficial) o fuera de él. Purogrupo, Grupoliendre y el Taller Libre se movilizaron fuera, otros grupos tenían la intención de presentarse en espacios alternativos pero no se contó con la estructura necesaria para ello.

Se destacó la asistencia de los elencos protagonistas y de otros que voluntariamente acudieron a la evaluación que diariamente, un grupo de panelistas, realizó sobre las actividades concluidas el día anterior. Al respecto, un diario regional expresó, esto “habla claramente del espíritu de la autocritica imperante con el objeto de perfeccionar, esa grata iniciativa teatral...”.

También, diariamente desde las 19 hs. un grupo de conferencistas abordará en el Salón del Concejo Deliberante, importantes temas que incluyen entre otros: Qué debe entenderse por teatro regional, Fotografía en obras de teatro, y la Ley Nacional de Teatro. (Diario *Río Negro*)

Al tiempo que se escribía esta crónica transcurría la asamblea anual de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral, ANQueT. Entre los integrantes de la mesa que presidía la reunión se encontraba Onofre Lovero, presidente de la Asociación Argentina de Actores (AAA), quien arribó ayer a esta ciudad para participar de las dos últimas jornadas del Encuentro.

(...) al promediar las deliberaciones debió acordarse un cuarto intermedio para dar paso al almuerzo. En ese momento, Raúl Toscani expresó que la reunión requería de todo el tiempo necesario, sin límites de horarios, -agregando- estamos decidiendo el futuro de ANQueT, palabras que fueron apoyadas por la mayoría.

En efecto, uno de los temas que se trataría se relacionaba con la renovación de la comisión directiva de la entidad que, interinamente, estaba presidida hasta ayer por Jorge Villalba. (Diario *Río Negro*, 11/05/1986)

El encuentro finalizaba con álgidas discusiones internas pero con el reconocimiento de la favorable relación de los teatristas con el público.

“Río Negro” comprobó que la actitud de colaboración y respeto por el público fue una constante de la mayoría de los grupos teatrales y fundamentalmente, de aquellos que se movilizaron para llevar sus obras fuera del espacio oficial del encuentro, el cine teatro municipal. (Diario *Río Negro*, 12/05/86)

Sin embargo, días después el mismo matutino afirmaba que “el público asistente de esta ciudad fue inferior al del festival inaugural”.

En la valoración resultante del público asistente se advierte casi naturalmente que la integración de la comunidad, en esta segunda edición, estuvo muy distante de la que se logró el pasado año.

Posiblemente, los cambios sufridos en la estructura organizativa del festival (se constituyó un comité ejecutivo) no haya resultado la opción más feliz, puesto que si bien se podría asegurar una apoyatura oficial más pronunciada, se menguaba -no por alguna razón mezquina- la participación de todo el espectro societario de ANQueT de esta sociedad. (Diario *Río Negro*, 14/04/1986)

Por otra parte, se destacó la superación técnica (no de sonido) y se evaluó que no se colmaron las expectativas en relación al mensaje y propuesta de tipo regional:

(...) o al menos no alcanzaron las expectativas que hace un año proyectó *Pioneros*, de Hugo Saccoccia, o la casi testimonial de Daniel Massa, *Yo te protegeré*, y otras que como en el caso de las delegaciones de Colipilli y El Huecú hicieron pensar que esa misma línea argumental seguiría alimentando las futuras ediciones.

Si bien el año anterior, los teatristas se habían albergado en colchonetas en un viejo hotel ya deshabitado, algunos lamentaron que hayan existido tres lugares para comer y dormir, aún en condiciones más favorables ya que en los lugares comunes se produce otro encuentro.

El cierre del encuentro, previo sorteo, correspondió al Teatro del Bajo con la creación colectiva *El funeral*⁴¹, un grito conmovedor ante la inminente pérdida de la sala de la Cooperativa. Ante este acontecimiento resultó imposible efectuar el cierre oficial y la entrega de placas recordatorias a los participantes.

Poco sabíamos de teatro, éramos torpes para levantar paredes, ignorantes en leyes y estatutos cooperativos, pero lo aprendimos juntos, día y noche, ateridos de frío al aire libre antes de entrar en escena, pegados al bracero en las reuniones, extenuados de caminar vendiendo una

publicidad para luego ensayar hasta el amanecer. (De la obra *El funeral*)

La obra fue seleccionada para participar en el II Encuentro Patagónico de Teatro realizado en Ushuaia representando a la provincia.

La participación de este grupo neuquino de larga trayectoria dentro del teatro fue decidida por la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT), organismo que nuclea a todos los exponentes de esa área en el Neuquén. (Diario *Río Negro*, 23/09/1986)

También fue invitada al VI Encuentro de Teatro Rionegrino.

Por otra parte, la creación colectiva *Chupate esa mandarina* dirigida por Carlos María Ríos, fue elegida para representar a la provincia en la Fiesta Nacional de Teatro. Es así que (jueves 20 y viernes 21 de noviembre) llevaron a escena su trabajo al escenario del Teatro Nacional Cervantes. El crítico Osvaldo Quiroga, entre otras opiniones, destacó lo siguiente:

(...) en el haber hay mucho más desde la frescura y el ritmo del juego dramático hasta algunas ideas de dirección estupendas.

(...) habría que agregar, además, que la plasticidad y la correcta iluminación son aspectos decisivos en esta puesta que llega desde Neuquén y apunta a la imaginación y a la sensibilidad del espectador. (Diario *La Nación*, 22/11/1986)

Por otra parte, la prensa regional en la mirada de Ernesto Rubio, comunicó aspectos del programa ofrecido a los espectadores que contaba de veinte páginas donde los integrantes habían incluido poemas, ideas, agradecimientos, fotos, la historia de ANQueT y de la Agrupación Juvenil de Cooperativas Teatrales. Además, el programa contaba con un análisis de la realidad teatral en Neuquén. Hablan del “proceso de aculturación” sufrido durante la dictadura

militar y la complicidad de los medios de difusión masiva. Señalan que tal “represión” consistió en coartar la imaginación, en no asumir errores y en convertirnos inminentemente en individualistas. Afirman que durante esta etapa “el teatro no reflejó la problemática de las clases populares y se automarginó de la realidad social en que vivía el oprimido”.

(...) deberíamos tener (por lo menos) igualdad de posibilidades al acceso cultural diagramado, aunque no esté concretado, un plan de desarrollo cultural donde se contemplen todas las necesidades, todas las problemáticas, todos los pro y los contra.

(...) los trabajadores de la cultura neuquina “no son precisamente los que ostentan cargos en las ‘esferas oficiales’” y atraviesan momentos “durísimos” con una gran falta de elementos, con “indiferencia, persecución ideológica, el menosprecio de lo regional, el autoritarismo parcializado y sobre todo el enfrentamiento entre los mismos mandatarios. (Diario *Río Negro*, 09/12/1986)

En el mismo artículo, tras enunciar “los teatristas no tenemos lugar para desarrollar nuestra actividad”, se hace referencia a las salas de los teatros Lope de Vega, Conrado Villegas y Del Bajo, ubicadas en la ciudad de Neuquén, expresando que “uno fue cerrado”, el otro dicen en el escrito, “está bajo la tutela de un testaferro que lucra” y el tercero “con la inminencia de ser destruido por topadoras”.

Renovada la Comisión Directiva de ANQueT, la misma quedó conformada por Hugo Saccoccia (presidente), Julio Cortés (secretario), José Luis Saddi (tesorero), Macky Belloc (tesorera), Miguel Villalba (síndico). Meses después de finalizado el encuentro, Hugo Saccoccia destacó la predisposición de los asociados de la capital provincial para seguir manteniendo la sede de los encuentros en Zapala pero públicamente “aludió a la escasez de recursos

económicos, lo que de alguna manera limita su operatividad”, refiriéndose a la proyección de la asociación.

(...) ANQueT ha sido ampliamente difundida y comentada en los encuentros nacionales de teatro, como en Buenos Aires y Córdoba, teniendo conocimiento de que en otras provincias, se intenta repetir nuestra experiencia.

(...) si bien hay un apoyo de la comunidad zapalina, el hecho de que ésta sea sede de la Asociación y del encuentro provincial debe transformarse en un hecho cultural de importancia, donde la comunidad debe utilizar toda su dimensión para potencializar el avance cultural. (Diario *Río Negro*, 10/08/1986)

Además, organizada por el Centro Regional de Experimentación Artística⁴² (CREAr), se efectúa la Primera Semana Nacional e Internacional de Teatro de Calle (1986)⁴³, declarada de interés nacional (Resolución S. C. N° 1762 Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, del 23/10/86, firmada por Marcos Aguinis, Secretario de Cultura) con la “ayuda aportada por la municipalidad de la ciudad de Neuquén” (*El Diario del Neuquén*, 03/11/1986). Al respecto el grupo expresaba que el evento había surgido de:

(...) una necesidad vital de difundir, fortalecer y profundizar una forma de teatro que, por su propuesta, posibilita la integración de todos los sectores de la comunidad en un claro ejemplo de comunicación horizontal con una función social que promueve el acercamiento humano”. (*El Diario del Neuquén*, 30/10/1986)

La prensa expresó: “Imposible es hacer un balance global de la Primer Semana... Por la intensidad y número de las puestas en escenas simultáneas en el área centro y en ocho barrios neuquinos”, entre ellos, Bouquet Roldán, Canal 5, Sapere, Ciudad Industrial, El Progreso, Valentina Sur, Don Bosco Segundo.

Sin más escenografía que el aire, sin más luz que la del sol o la de los faroles callejeros, con una utilería “de bolsillo” y el talento y las ganas como argumento, cerca de 30 grupos teatrales argentinos y latinoamericanos despertaron el asombro, la risa y la reflexión en miles de neuquinos que asistieron sorprendidos y felices, a una experiencia inédita de comunicación. (La revista de CALF, Noviembre-Diciembre 1986)⁴⁴

De esta manera, CREAr lograba su propuesta:

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

Se contó con elencos provenientes de Capital Federal, provincia de Buenos Aires, Tucumán, Chaco, Mendoza, San Luis, Jujuy, Viedma, Rosario, El Bolsón, Bariloche, San Juan, Salta, Córdoba y Santa Fe. También con elencos de Chile, Brasil y Colombia, junto a grupos y solistas de Neuquén.

Señalo algunos grupos y obras que se pusieron en escena atento a lo informado por el diario *La Mañana del Neuquén* (07/11/1986): Grupo Tam Tam de Rosario, Grupo Teatral Dorrego con la obra *Van a matar a Dorrego*, Elenco chileno Ad Mapu con la puesta de *Historia de Mapuches*, Grupo Tatetí de Córdoba con *Inambú Cuentacuento*, Elenco La Bolsa de San Juan con *El harinazo*, Teatro de la ciudad de Pergamino con *El juglar*, Clu del Clown de Buenos Aires con *Capicúa*, mimo salteño Pascal Calabrese con su espectáculo *Atención*, Grupo TALET de Buenos Aires con *Inventario*, Elenco cordobés GAG con *Un puente*, Grupo Teatro de la Libertad de Buenos Aires con *El libertazo*, de Brasil el Mamulengo Presepada con *Historia de amor en la tierra de Mamulengo*, Alfredo Arrigoni de Buenos Aires con su unipersonal *Cirkus*, Calidoscopio de Buenos

Aires con la presentación de *El hombre del paraguas*, Grupo La Tarima de Colombia con *La sonrisa de la luna*.

El comediante Latino Arrigoni de Buenos Aires supo resumir las vivencias de este encuentro. Es una experiencia formidable. Es una muestra de la Argentina y otros países del continente. Un punto de partida para el crecimiento teatral de nuestro país. Un encuentro clave, porque se ven todas las clases de manifestaciones desde tragedias, temas históricos, bufonadas, arlequinadas, clown, melodramas. Un espectro muy amplio y con una participación de público verdaderamente admirable. Muchas veces encuentros de teatro que se lo han propuesto, no alcanzaron tanto éxito y fundamentalmente en el cumplimiento del propósito. (Diario *Río Negro*, 09/11/1986)

El teatro no tiene fronteras geográficas... sí es importante el nucleamiento de los grupos dentro de cada provincia. En relación a esto destacó la función que cumplen entidades como Anquet y la Coter. (Cecilia Arcucci. Diario *Río Negro*, 30/07/1987)

Respecto al Tercer Encuentro, 1987, Osvaldo Calafati, expresa, “está marcado por una serie de disidencias en la asociación ANQueT que llevaron a la disolución de la misma”. La diversidad de conflictos latentes en torno a la actividad en la provincia y en el país, fortalecía debates que preocupaban a los teatristas.

El 13 de noviembre, los teatristas se movilizaron en Neuquén con el lema “En defensa de nuestra dignidad con trabajadores del Arte y la Cultura”.

(...) más allá de las diferencias... allí estuvimos, cada uno con lo suyo aportando lo máximo, para mantener la jornada. Todos sabemos que prácticamente toda la comunidad artística teatral de Neuquén estuvo movilizada y debemos decir prácticamente toda, que solo faltaron algunos compañeros. (...)

Esto indica que el 80% de la comunidad actoral repudia la política oficial. Es importante tomar conciencia de que nos hemos fortalecido y también, debemos saber que no nos detendremos, por la cual en breve presentaremos a los bloques de la Legislatura el Proyecto de la Comedia Provincial y el anteproyecto de protección a la actividad teatral, sin olvidarnos por supuesto de la Comedia Municipal.

A la convocatoria habían asistido y adherido, profesores y estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes, de la Escuela Provincial de Títeres, integrantes del Teatro del Bajo, Grupolín, Caleuche y teatristas independientes. Además, se contó con la adhesión de la Comisión Directiva de ANQueT.

En dicha oportunidad, ocurrió un episodio en el centro de la ciudad de Neuquén donde “un conocido abogado de Neuquén capital, atropelló con total alevosía hiriendo en este acto al presidente de ANQueT (el actor Raúl Toscani)”. Al respecto, desde la Secretaría de Prensa de la Asociación, se emitía la Revista N°1 donde se expresaba:

Desde luego, la jornada de protesta es tan legítima como que entre otras cosas se exigía, en el documento elaborado que debía entregarse al Ministro de Educación y Justicia, una exhaustiva investigación en la Subsecretaría de Cultura provincial, amén de la discriminación político ideológica ejercida desde el oficialismo; de las paupérrimas condiciones en que se encuentran la Escuela Superior de Bellas Artes, Escuela Provincial de Títeres y Escuela Superior de Música.

Al mismo tiempo, representantes de la Asociación Argentina de Actores de Neuquén, emitían un comunicado referido al conflicto en el Complejo Nacional Cervantes, a la Secretaría de Cultura de la Nación y al Consejo Integral. Así se enuncia en el Informe del 16 de noviembre de 1997 que circuló entre los teatristas neuquinos:

Resoluciones de la Asamblea Extraordinaria:

- Realizar reuniones con los compañeros del interior que vienen a participar de la Fiesta Nacional del Teatro con el objeto de informarles acerca del conflicto existente con el Complejo Nacional Cervantes, invitándolos a incorporarse a la lucha en la forma que ellos determinen. Difundir ampliamente las alternativas de este conflicto en cada una de las funciones.
- Exigir la separación del actual Director del Complejo Nacional Cervantes para lo cual nos comprometemos a quitarle toda colaboración futura al Complejo Nacional Cervantes.
- Exigir el pago inmediato de toda la deuda que el Complejo de Teatro Nacional mantiene con nuestros asociados y el cumplimiento de todas las expectativas de trabajo. Para lo cual nos comprometemos a quitarle toda colaboración futura al Complejo del Teatro Nacional Cervantes.
- Exigir el reconocimiento por parte de la Secretaría de Cultura de la Nación de nuestro Convenio Colectivo de Trabajo.
- Apelar a las instituciones y sindicatos afines para constituir un Comité que participe en la elaboración de los planes inmediatos del Complejo, Comité integrado por representantes idóneos de cada entidad.
- Propugnar ante los poderes Ejecutivo y Legislativo la autonomía y autarquía del Complejo del Teatro Nacional Cervantes.
- Pedir la separación de la Sra. Susana Zimmerman de sus funciones como Directora del Ballet Estable del Complejo del Teatro Nacional Cervantes y aplicar una sanción disciplinaria, consistente en suspensión por 90 días según el artículo 16 inciso "B" en su carácter de afiliada a este sindicato.
- Facultar al Consejo Integral para citar al Sr. Osvaldo Bonet.
- Facultar al Consejo Integral para pedir las sanciones que crea convenientes en caso de denuncias sobre otros funcionarios.

Al respecto cabe señalar que en noviembre del año anterior, la prensa regional anunciaba: "Apoyo oficial al proyecto de ley de teatro". La legislatura neuquina aprobaba por unanimidad de los

bloques del Movimiento Popular Neuquino y del Partido Justicialista, una declaración “apoyando el proyecto presentado en la Cámara de Senadores de la Nación sobre la sanción de la ley nacional de teatro”.

En dicha oportunidad Oscar Parrilli había expresado:

La ley nacional del teatro es una deuda que tiene pendiente la democracia y manifestó entonces que en la provincia existen expresiones teatrales de larga data, que hay actores que lamentablemente tienen que andar deambulando para desarrollar su actividad que no es más que la expresión de vivencias, padecimientos, felicidades de nuestro pueblo.

Además, en el recinto legislativo dejaba claramente expresado: “la Cooperativa El Establo está próxima a perder una sala teatral e hizo votos para que pueda resolverse ese tema con el apoyo de gobierno y comunidad”. (Diario *Río Negro*, 09/11/1986)

Es dable señalar que teatristas asociados a ANQueT, integraban la filial Neuquén: Carlos María Ríos (Secretario General), Luis Giustincich (Secretario Gremial) y Senén Arancibia (Secretario Administrativo). Ya se perfilaba lo que días después se trató en la Asamblea General realizada en Capital Federal donde se participó dando a conocer los dieciocho puntos que abarcaba el mismo.

Los aspectos por los cuales se está bregando son: por la promulgación inmediata de las leyes Nacional de teatro (proyecto unificado), de Cine, de Radiodifusión (anteproyecto unificado) y reglamentación de la Ley de doblaje.

También se pretende una televisión con actores argentinos (neuquinos) y la concretización de paritarias.

Por otra parte se implementará la campaña Vaya al Teatro y en el punto octavo se señala la lucha por nuestros actores desaparecidos.

Los temas contemplados desde el punto noveno al decimoctavo, plantean un plan intersindical de cultura (en marcha); nuestro derecho a la jubilación; por una sala teatral propia

(independiente); reconocimiento y reivindicación de nuestra delegación Neuquén; por las delegaciones de todo el interior del país; repudio a la discriminación y persecución ideológica; presupuesto “real” para la cultura y la educación; por un proyecto cultural hecho entre todos, contra la dependencia y hacia la liberación y finalmente enérgico repudio a las amenazas y a todas aquellas leyes que hoy avalan y protegen a miles de torturadores y asesinos. (Diario *Río Negro*, 24/11/87)

A lo dicho anteriormente se suma que, debajo de la Nota publicada en el diario *Río Negro* del 24 de noviembre, aparece el título “Intiman a Anquet”. Se informa que mediante una carta emitida por el delegado de Zapala y dirigida a la Secretaria de Interior, Mirta Sangregorio, entre otras, se planteaban cuestiones relacionadas a informaciones administrativas, económicas y omisiones. Al mismo tiempo se afirma: “ANQueT ha perdido, durante este año, representatividad en el contexto nacional teatral”. Además se “indica la falta de un debate abierto en todo ANQueT para resolver el Festival de Teatro que fuera fijado para diciembre -asegura- sin consultar al interior”.

Sin embargo, ya se encontraba abierta la inscripción para participar en el Tercer Encuentro al que podían participar los grupos “con o sin obras y todas aquellas personas del quehacer teatral, actores, directores, escenógrafos y estudiantes”, tal como lo había anunciado la prensa regional.

Desde la asociación se informaban las condiciones económicas que desfavorecían el horizonte de expectativas para la ejecución del tercer encuentro. La revista mencionada, cuyo primer texto titulado “¡¡qué malaria!!”, daba cuenta de lo siguiente:

Y... estamos mal. Hoy por hoy lo económico no es el problema más importante por los que atraviesa ANQueT. Pero tiene su grado de importancia. A partir de un pasaje de micro para poder hacer las reuniones de Comisión, hasta el grave, gravísimo tema del Encuentro Provincial de Teatro.

Hay que hacer un esfuerzo y ponerse con guita. Aunque sea con las cuotas, estar al día ya nos permite dinamizar un poco la cosa. Acercate a ANQueT, ponete al día con las cuotas y de paso no sentirás allá en tu conciencia el peso de la culpa que te abrumará por moroso, y que inclusive según las últimas investigaciones científicas produce locura irreversible.

La edición de la revista se cierra con el siguiente texto referido específicamente al Encuentro Provincial de Teatro 1987:

Se han realizado diversas reuniones, entre ellas de la Comisión Directiva, de la delegación Neuquén, de Comisión con gente de Cutral Có, etc., todas tendiendo a resolver problemas operativos del 3° Encuentro Provincial de Teatro Zapala 87. El problema más grave es indudablemente el económico ya que a partir de la comida (hacen falta almuerzos y cenas aproximadamente diez mil australes) y del alojamiento, las cifras escapan a toda posibilidad por parte de ANQueT. Sin embargo, las gestiones apuntan también a resolver este problema, habiéndose conseguido algunos subsidios. Se ha solicitado mediante nota, un subsidio a Subsecretaría de Cultura, conjuntamente con apoyo de infraestructura, es decir sonido, lumínicos, etc. Hasta el momento del “cierre de edición” de este número no teníamos novedades al respecto (las teletipos están mudas).

Tendremos que ir preparando bolsacamas y latitas de paté de *foie* como medida de emergencia, ya que es de vital importancia la concreción de este Encuentro. No se han programado cursos, ni conferencias para permitir una amplia discusión interna que permita continuar desarrollando el perfil y la identidad de la propuesta de ANQueT, y además aprovechar la evaluación como método de reconocimiento mutuo. Para ello habrá un recinto que

permitirá la deliberación constante, a partir de las reuniones de evaluación de obras y el posterior análisis de temas de la Asociación. Esto permitirá -además- profundizar con antelación el temario que surgirá para la Asamblea de socios, para resolver problemas organizativos y administrativos. Evidentemente este 3° Encuentro requiere una gran dosis de solidaridad y compañerismo con un claro concepto de lo que significa cada esfuerzo por pequeño que este sea. De ello, no solo depende el Encuentro, sino también el futuro de ANQueT como institución y como propuesta de cambio y búsqueda de la cultura neuquina.

En el marco de esta situación, el tercer encuentro se efectiviza. Las puestas son realizadas en una escuela ubicada en el Barrio Jansen, alejada del circuito céntrico de la ciudad de Zapala.

El contexto había cambiado y se programaron actividades tendientes a dilucidar la problemática teatral de la provincia.

Las jornadas tendrán una modalidad de muestra y reflexión a fin de poder sumar criterios respecto a la actividad. Esta programación -se aclaró- surge como resultado de un extremo análisis de la realidad circundante respecto de la problemática teatral que se muestra durante 1987 transitando un período de detenimiento en cuanto a la producción efectiva.

(...) no propone para la presente edición un festival de muestreo sino que se pretende un verdadero encuentro entre gente de todo el quehacer teatral, a fin de que se convierta en un foro de intercambio de inquietudes respecto de la marcha de la entidad. (Diario *Río Negro*, 30/11/1987)

El Grupo de la Cooperativa Teatral Grupolín a cargo de Carlos María Ríos compartió nuevamente su trabajo. También lo hizo el Taller de Teatro Aitue de Cutral Có que luego de haber recibido una capacitación de Florencia Cresto⁴⁵, auspiciada por la Dirección Nacional de Teatro, sostuvo económicamente el proceso y llegó con *Buscando raíces, buscando petróleo*, que luego participara en el Encuentro Nacional en el Teatro Cervantes con gran presencia de público. También se comparte la puesta de un cuadro de la obra *Mateo* de A. Discépolo, con la dirección de Cristina Mancilla y alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén.

Finalizado el encuentro se sucedieron intensos debates en Delegación Neuquén ANQueT. Al respecto, contamos con actas elaboradas en el seno de los mismos:

Los hacedores del hecho creativo, en todas sus manifestaciones culturales, asistimos a la culminación de un “Proyecto Cultural” de cuatro años. Desde sus inicios este proyecto se perfiló sobre la base de un exacerbado personalismo autocrático que en el andar se convirtió en el más claro exponente de una “Cultura de Vidriera”.

¿Por qué decimos esto? Durante esta gestión no se valorizó el rol de los trabajadores de la cultura neuquina, pues se optó sistemáticamente por una “Cultura del Espectáculo” en desmedro de las pautas culturales que las distintas comunidades de las provincias propusieron. Se buscó permanentemente plafón Nacional e Internacional para demostrar que en Neuquén todo se puede... menos, alentar, fortalecer y desarrollar la actividad cultural que en diciembre de 1983 se mostraba con matices genuinos, productos del esfuerzo, el trabajo y de la lucha de sus cultores.

¿De qué ha servido elevar el rango de la Dirección Provincial de Cultura a Subsecretaría de Cultura, si la realidad hoy, noviembre de 1987 nos muestra un espectro cultural totalmente diezmado y empobrecido respecto de

sus posibilidades de crecimiento. Tal es el caso de la disociación existente entre la Subsecretaría de Cultura y la Subsecretaría de Educación, manifiesta en las paupérrimas condiciones en que se encuentran la Escuela Superior de Bellas Artes y Escuela Provincial de Títeres y Escuela Superior de Música.

En una provincia joven como Neuquén, los jóvenes con inclinaciones a las carreras artísticas se ven en la terrible obligación de emigrar a otras provincias para perfeccionarse, o abandonar, al encontrarse con un panorama desalentador por las escasas fuentes de estímulos que encuentran en su camino.

Esta política cultural autocrática y depredadora ha sido “modelo” de gestión para las distintas Direcciones Municipales de Cultura.

A nuestra propuesta de fomento y desarrollo en Sindicatos, entidades intermedias, barrios, etc., se nos respondió con Discriminación Político-ideológico: (despidos, pedidos de baja, cierre de espacios laborales, retiro de presupuestos). Y un marcado menosprecio por los proyectos elaborados por las bases.

A nuestro reclamo de lo que como trabajadores nos pertenece (recursos económicos y técnicos) se nos respondió con un marcado favoritismo en beneficio de quienes amparados bajo una política cultural sectarista acceden a fuentes de trabajo cercenadas para el resto de los trabajadores de la cultura.

A la prepotencia de trabajo evidenciada por nuestros compañeros de Teatro Independiente, se le aplicó una política de marginación social y laboral.

Nosotros los trabajadores del teatro y la Cultura nucleados en ANQueT Delegación Neuquén, DENUNCIAMOS:

- 1) LA POLÍTICA CULTURAL llevada a cabo durante estos cuatro años de gestión por la Subsecretaría de Cultura y la Dirección Municipal de Cultura de esta ciudad.
- 2) La Connivencia entre la Dirección Nacional de Teatro y Danza y esta Subsecretaría en perjuicio de todo planteo de federalización de la cultura.
- 3) La permanente discriminación política ideológica y gremial de estos sectores oficiales y que aplican en todos los ámbitos.
- 4) La falta de recursos económicos a lo que nos han sometido y que debieran haber existido para ser destinados a la producción local.

POR LO EXPUESTO RECLAMAMOS Y EXIGIMOS AL MINISTRO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA.

1 Una profunda investigación en el área de la Subsecretaría de Cultura para deslindar responsabilidades en lo que nosotros creemos ha sido una clara violación de los deberes de funcionario público: “DAR PARTICIPACION A LA COMUNIDAD ARTÍSTICA EN LOS PROYECTOS CULTURALES SIN DISCRIMINACIÓN Y NO DISTRIBUCION DISCRIMINADA DE LOS BIENES CULTURALES DE LA COMUNIDAD”.

2 Reconocimiento de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral como asociación intermediaria que nuclea a los grupos teatrales de la provincia y a todos aquellos vinculados en el quehacer teatral.

3 Reconocimiento de la Asociación Argentina de Actores, como la entidad gremial que respalda a los actores profesionales de la provincia.

4 Reestructuración de la rama artística dependiente del Consejo Provincial de Educación, a fin de dar solución al abandono que sufre el plantel de profesores de la escuela artística y el alumnado.

5 La implementación de concursos abiertos para ocupar cargos de docentes artísticos en las esferas oficiales, colegios primarios y secundarios.

6 Apertura de fuentes de trabajo consistente en la creación de la COMEDIA PROVINCIAL Y COMEDIA MUNICIPAL, tal como sucede en otras provincias.

7 Una exhaustiva investigación de los secuestros y amenazas sufridas por la comunidad estudiantil de Neuquén. (La misma lleva la firma de Nancy Cisterna, subdelegada, y Silvina Vai, delegada)

Ese mismo año se efectúa el Encuentro Internacional de Teatro Antropológico⁴⁶ en la ciudad de Bahía Blanca coordinado por Eugenio Barba, Director del Nordisk Teaterlaboratorium. A él asistieron numerosos grupos invitados por la organización, entre ellos el Teatro del Bajo con la participación de Cecilia Arcucci, María Teresa Arias, Verónica Coelho y Luis Giustincich.

Este es el último encuentro de la década, se había transitado una etapa entrañable para los teatristas, la Asociación Neuquina y los encuentros provinciales. Se había cerrado una Sala señera como lo fue la de la Cooperativa El Establo pero se había adquirido una experiencia que abrió un nuevo horizonte de expectativas.

Habrán otros que ocuparán tu lugar, y el mío, porque el Teatro no termina con nosotros, me entendés, ¿me entendés?, no termina con nosotros... no viejo no termina....

(De *El funeral*)

Una luz, como una piedra arrojada en el estanque, había afectado a los teatristas, con diferente intensidad y efectos. Se habían propagado en diversas direcciones, innumerables acontecimientos.

Un año más tarde, 1989, se inaugura una sede gremial de la Asociación Argentina de Actores en Juan B. Justo 685. Dicha asociación había ocupado otros espacios físicos, entre ellos, la

Conrado. Las nuevas autoridades elegidas son: Secretario General L. Giustincich; Secretario Gremial Raúl Toscani y Secretaria Administrativa Patricia Jure. Se convoca a los elencos, docentes y personas vinculadas al quehacer teatral a hacer uso del espacio para que los elencos independientes no cesen la actividad. Luego el grupo El Tinglado comenzó a funcionar en ese lugar.

En lo gremial, la asociación se encuentra abocada a la recuperación de fuentes laborales y a la apertura de otras posibilidades de trabajo para sus afiliados.

Uno de los objetivos del gremio es hacer respetar y poner en práctica los convenios colectivos de trabajo existentes en los medios, ya sea televisión, radio, teatro, agencias publicitarias u otros ámbitos competentes. La Asociación comenzará a controlar el fiel cumplimiento de los contratos de trabajo y las condiciones de aportes gremiales y patronales. (Diario *Río Negro*, 11/04/1989)

Poco tiempo después se cerraron delegaciones en todo el país, entre ellas la de Neuquén con la consecuente pérdida del espacio.

Y el latido de la vida necesita un intersticio, apenas un espacio para seguir viviendo, nada detuvo el andar...

NOTAS

¹ Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, p. 104.

² Grupo dependiente de la Dirección Prov. de Cultura de la ciudad de Neuquén.

³ Relato de Carmen Mardones, teatrera del grupo. "Nace FACSMA con el teatro San José en 1982, en lo que antes había sido una iglesia. La inauguración del teatro fue el 4 de febrero de 1982. Jorge Villalba convoca y se acerca gente que antes había hecho teatro. Entre todos se pinta, se sacan trastos de la iglesia y se llevan a otro edificio, entre ellos estaba Rafael Gogo de Mateo. Allí se levanta la sala, el primer espectáculo fue un Recital Poético de Autores Neuquinos. Participa Marte Pirén, como "estrella". Allí también estaban el grupo Albricias de folklore, el Grupo de Brunilda Rebolledo, Chango Sotira, Toto Musso, grupo que cantaba folklore Musso - aunque es psicólogo- fue mentor del grupo de folklore. Él llegó al servicio militar y se quedó en el lugar. Todos participaron en la inauguración del teatro, también Mara Figueroa de Suárez que está en San Martín.

Yo había ido como espectadora. Estaba en el Coro Municipal, dirigido por el director de la radio primera del pueblo. Allí ensayábamos, en el horario anterior lo hacía el grupo de teatro. Un día llegó Jorge [Villalba] con su grupo de gente, entre ellos Gogo de Mateo, él es el que lo presenta a todos. Jorge cuenta cómo armó el teatro y dice que necesita gente para trabajar, *Un ídolo de cartón* de Eduardo Morgan Robert's. Galés que vivía en Comodoro Rivadavia, había encontrado en la casa de Hasler, un texto tipeado de la obra, un policial, un crimen dentro del teatro. Villalba indica que necesita ayuda de todos, sin sueldo, coser, etc. Así llego al teatro, empiezo a ir a los ensayos y a la tarde hacía notas en la Remington. Cuando la Asistente de Dirección se va, empiezo en esa función. Él me pide que anote todo en los ensayos. No puedo desprender mi historia personal de la del teatro. El estreno de esa obra fue en julio de 1982. Después viene el autor, era sastre. La obra fue un estreno nacional aunque hacía 23 años que estaba escrita.

Hice talleres de escenografía, para la obra *La zorra y las uvas*, Jorge me mandó a Neuquén a armarla., con Carlota Veidia. También fui con Hugo Mersari, por iluminación.

Jorge creó la Fiesta del Color en Otoño, concurso de fotos, murales y todo se mostraba en el Teatro San José. Para la Fiesta Nacional del Montañés, traía estrenos de estreno de cine argentino. Vino Luppi, Haydée Padilla, Norberto Suárez, Lito Cruz, Suna Rocha. También vino una película muy buena que hizo [Jorge Zuhair] Jury, *El largo viaje de Nahuel Pan*. En esa película trabaja un gran amigo de Jorge, que escribió en la prensa cuando él murió. También está Gianola, que hace de travesti.

En el 86, Jorge trabajaba ya en Junín [Los Unos y los Notros]. Después viene el festival, en mayo. Me voy con Finzi a Zapala al festival.

A mí me gusta ser anfitrión, recibir a la gente, llevarlos a comer, organizar, a tal hora se come, a tal hora se duerme; hacer algún paseo. (Más información del FAC SMA en: recuerdosteatrales.blogspot.com.ar/2012)

⁴ Autor de la ciudad de Centenario.

⁵ Actriz Luisa Calcumil.

⁶ Adhesión a la muestra, provenientes de General Roca, Río Negro.

⁷ Monólogo de Graciela Martínez.

⁸ Obra perteneciente al ciclo Teatro Abierto 81, Buenos Aires.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Elenco: Ivonna Ringler, Ana Furlaska, Rosa Painen, Estela Cinquini, Félix Geraige, Carlos Alterini.

¹¹ Obra perteneciente al ciclo Teatro Abierto 81, Buenos Aires.

¹² El texto abordaba temas como el embarazo adolescente y la falta de motivaciones culturales en la relación de una madre con una hija adolescente en un contexto pueblerino.

¹³ Elenco: Carlos Alterini, Raúl Fenoglio, Angie Yagüe, Macky Belloc, Dina Carabello, Carmen Mardones, Betty Palmer, Rosa Painen, Félix Geraige.

¹⁴ Comprobación de Tesis sobre Metodología del Actor y muestra a cargo de todo el elenco, coordinado por Víctor Mayol.

¹⁵ Según la versión del grupo neuquino, posiblemente el autor para escribir su obra se inspiró en una noticia real, aparecida en un matutino de la Capital Federal, durante la época del proceso. Aquel informe trataba de una noticia elevada por dos sepultureros al ex presidente *de facto* Jorge Videla, por la que le solicitaban un aumento de sueldo ya que sus trabajos les estaba demandando constantemente

horas extras (Diario *Río Negro*, 06/06/1985). Se realizó en el Palacio Municipal de Zapala.

Según L. Giustincich, la noticia fue publicada y tiempo después la revista *Humor* da a conocer el texto que posiblemente era una carta, algunos dicen que fue una carta de lectores publicada en un diario de Capital Federal.

¹⁶ El programa refiere lo siguiente: “*Trabajo pesado* es un trabajo de investigación dramática que el Elenco del Teatro del Bajo realizó con el objetivo de experimentar sobre la metodología desarrollada durante el período Mayo 1984-Abril 1985. La característica principal de este proceso residió en la autogestión creativa del grupo de trabajo que se verificó desde los más mínimos aspectos ambientales hasta la resolución escénica de los mecanismos dramáticos.

¹⁷ Elenco: Carie: Luis Giustincich; Nancy: María Teresa Arias; Flemón: Raúl Toscani; Niebla: Julio Cortés; Pérez: Verónica Coelho; Ámbito escénico: creación colectiva; Dibujos y pinturas: Antonio Ortega Castellano; Asesoramiento musical: Julio Scarpello; Asesoramiento operístico: Aldo Bonasegla; Diagramación e impresión: Área Impresiones y Publicaciones, Dirección de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Comahue.

¹⁸ El trabajo de H. Grandi y de R. Correa fue desarrollado en el Salón del Concejo Deliberante de la ciudad de Zapala.

¹⁹ Con este trabajo, el Grupoliendre participó, en el mismo año, en el XXV Festival de Espectáculos Infantiles en Necochea siendo nominada como Mejor Producción Teatral, en el Primer Encuentro Argentino de Escritores para niños y adolescentes, (15 al 18 de Septiembre en Córdoba) y en treinta y seis escuelas de Neuquén capital en una gira barrial con noventa y nueve funciones.

²⁰ Integrantes: Verónica Coelho, María Teresa Arias, Roberto Catalá, Carlos María Ríos (Actor invitado), Julio Cortés, Paula Mayorga, Cristina Mancilla, Raúl Toscani, Cecilia González, Cristina Faldutti, Luis Gruicci, Andrea Kurchan, Teresita Barrionuevo, Roberto Fiore, Jorge García Lillo.

El Grupoliendre Cooperativo había nacido el 06/10/85 como Elenco teatral del Centro Regional de Experimentación Artística CREAr. Objetivo: Profundización del hecho artístico como herramienta de comunicación horizontal, en el marco de una verdadera transformación social. Forma de organización: Conformación cooperativa como vehículo de socialización del trabajo y de la acción. Obra: *Historia de dragones*, Creación colectiva. Participación en el XXV Festival de Espectáculos Infantiles. Necochea (1986). “Neuquén deslumbró con *Historia de dragones*, una propuesta del Grupoliendre dirigida por Raúl Toscani, en coproducción con el grupo Del Bajo” (Diario *La Nación*, 11/01/1986). Participación en el Primer Encuentro Argentino de Escritores para Niños y Adolescentes, Córdoba (15 al 18 de Septiembre de 1986). Presentación en 36 escuelas de Neuquén Capital. Gira Barrial. Total: 96 funciones y 10600 espectadores. Participaciones: Fiesta Nacional del Lúpulo, El Bolsón, Río Negro; Fiesta Nacional del Agua, Cinco Saltos, Río Negro; Fiesta Nacional del Pelón, El Chañar, Neuquén.

²¹ Elenco: Ana Furlaska, Macky Belloc, Estela Cinquini, Jorge Villalba, Reinaldo Gader, Carlos Buganem. Más información en “Recuerdos Teatrales: La Época Villalba”. recuerdosteatrales.blogspot.com/2013/01.

²² Actriz: Cecilia Arcucci.

²³ Elenco: Cecilia Arcucci, María Teresa Arias, Verónica Coelho, Fernando Aragón, Luis Giustincich. Idea, compaginación, versión escénica, iluminación a cargo del elenco. Ayuda técnica: César Martínez. Diseño de programa: Luis Giustincich.

Impresión: Dpto. de Extensión UNCo. La obra es seleccionada para participar en el II Encuentro Patagónico de Teatro realizado en Ushuaia '86. Además, en este II Encuentro efectuado en la Escuela N° 1, se pusieron en escena las siguientes obras: *En silencio*, Creación colectiva, dirección Gustavo López, Grupo Mambrú, Santa Cruz.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza, dirección Sergio Di Leo, Grupo Teatropello Group, Santa Cruz.

En boca cerrada de Juan C. Badillo, dirección Daniel García, Puesta en escena: María Cristina García, Grupo Memorias, Chubut.

El acompañamiento de Carlos Gorostiza, dirección Fernando Salazar, Grupo El Bulevar, Río Negro.

La sirenita y el capitán de María Elena Walsh, dirección: Mónica Urquiola, Grupo Estrellita, Grupo Oshelton y Horacio Avena y conjunto.

Canciones sin escenario, Creación grupal, dirección: D. Alcoleas y B. Bontas, Grupo La Puerta-Títeres.

Chimpate y Champata, el gato y los ratones, dirección Rubén Petricio, Grupo Los de Marco Mono-Títeres.

Muestra, Creación colectiva, dirección: Alberto Quesada, Taller Territorial de Mimo, Tierra del Fuego.

La noche más larga, versión libre de *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi, dirección: Gabriel J. Sánchez, Equipo de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Ushuaia.

También, el programa anuncia funciones especiales de La puerta y Los de Marco Mono, y talleres. Estos a cargo de H. Grandi (Maquillaje teatral) y “del maestro Romero” (Entrenamiento actoral).

Además, con *El funeral*, el Teatro del Bajo cerró el Encuentro Provincial de la Pcia. de Río Negro, realizado en Villa Regina.

Cabe indicar que meses más tarde, en Nota del 19 de Julio de 1987, el diario *Río Negro* anunciaba la despedida de la Sala del Bajo.

²⁴ Tal como lo informaba el grupo, “versa sobre la historia del Teatro del Bajo y la posible pérdida de su sala”.

²⁵ En ese año, la Cooperativa El Establo-Teatro del Bajo abrió una inscripción para diversos talleres para niños a partir de los 4 años, adolescentes y adultos. Así lo anunciaba el diario *Río Negro* en su nota del 19 de marzo de 1986: “(...) maquillaje, caracterización, interpretación y análisis de textos, nociones básicas de iluminación y escenografía. Estas tareas serán coordinadas por Marité Arias, Cecilia Arcucci y Luis Giustincich. Además de los mencionados, se sumará el taller de iniciación fotográfica a cargo de Carlos Roque Marino”. Ese año, la Dirección de Acción Cultural de la provincia y la Dirección Municipal de Cultura de Chos Malal, organizaron en la localidad del norte neuquino, un curso de entrenamiento actoral a cargo de la actriz Cecilia Arcucci, integrante del Teatro Del Bajo.

Cabe señalar que, el año anterior (1985), el grupo vocacional de teatro Nuestramérica coordinó con el Teatro del Bajo, el dictado del curso de Entrenamiento Expresivo para Actores, a cargo de Luis Giustincich. Cabe señalar que integrantes de Del Bajo continuaron desarrollando talleres y cursos en Neuquén y en otras localidades de Río Negro. Entre otros, el diario *Río Negro* del 30 de Julio de 1987 informaba el funcionamiento del “Taller de Expresión Teatral que dirige Cecilia Arcucci”: “Nació por una necesidad mía de trabajar en Cipolletti, comentó

Cecilia. Esa necesidad fue motivada por el gran vacío de talleres teatrales que la gente me demostró”.

²⁶ Elenco de la puesta en el Festival Nacional de Teatro '86: Celia Campas, Nancy Cisterna, Andrea Diez, Gabriel Dombek, Nenó Galarza, Daniela Jaunarena, Patricia Jure, Alejandro Marino, Carlos María Ríos, José Luis Torres. Técnicos en escenografía e iluminación: Miguel Villalba, Carlos María Ríos; Sonido y musicalización: Sergio González, Carlos María Ríos; Maquillaje y vestuario: Grupolín Cooperativa Teatral; Asistente y entrenador actoral: Silvina Vai; Dirección y puesta en marcha: Carlos María Ríos.

²⁷ Desprendimiento del Taller Teatral Libre y La Expresión y los Jóvenes.

²⁸ En el Programa, el Grupo Aitue señaló lo siguiente: “En el curso del año 1934, la actividad teatral ya tenía entre los habitantes de Cutral Có y Plaza Huincul sus aficionados, que integraban el Movimiento Cultural, buscando con sus actuaciones no solo el aplauso y la contribución para fomentar entidades deportivas, sociales y culturales evidenciando además, a un año de la fundación de Cutral Có, un gran interés por el quehacer teatral. Hasta 1984 existe una continuidad en la dedicación de distintos grupos independientes y escolares.

Precisamente en el año 1984, ante una convocatoria proveniente de Zapala, todos los hacedores de la actividad de la Provincia, incluida la capital provincial, comenzaron a reunirse periódicamente y se constituyó la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQueT) con la participación de las delegaciones de Centenario, Zapala, Neuquén Capital, San Martín de los Andes, Junín de los Andes, Chos Malal y Cutral Có-Plaza Huincul.

Uno de los objetivos principales fue el compromiso de poner en marcha la verdadera unidad del trabajo teatral de la provincia como arte y expresión para que el teatro neuquino tenga su identidad promoviendo la actividad, facilitando Asistencias Técnicas a grupos en formación y alentando los esfuerzos que surjan sumando intenciones para un beneficio común.

Se elige la ciudad de Zapala como sede administrativa de la Asociación por encontrarse geográficamente ubicada en el centro de la provincia.

En el mes de mayo de 1985 se realizó el 1° Encuentro Provincial de Teatro cumpliendo otro de los objetivos ya que participaron grupos de actores vocacionales y profesionales además de efectuarse un relevamiento regional y la convocatoria a la expresión dramática local ya que en la muestra se exhibieron obras de autores neuquinos.

A partir de esta experiencia se logró revalorizar el teatro popular como herramienta de expresión social, desmitificando el teatro como propiedad exclusiva de una elite.

Entre el 5 y el 7 de diciembre se realizó el 3° Encuentro Provincial de Teatro, en la ciudad de Zapala, en un marco austero, con el compromiso de mantener vigente esta socialización representativa de los intereses del trabajador teatral neuquino”.

²⁹ Elenco: Nancy Cisterna (Roberta), César Sánchez (el marqués), Patricia Jure (la sirvienta), Adrián Marino (el fraile), Pablo Hernández-Carlos María Ríos (el comisario), Asistente de Dirección: Andrea Diez.

³⁰ Elenco: Andrea Diez, Patricia Jure. Asistente de dirección: José Luis Torres, Nancy Cisterna.

³¹ Información en *Historia del teatro de Neuquén* (2014) (Segunda edición), de Osvaldo Calafati, INT, p. 212.

³² *Idem*, p. 56.

³³ En Reyes M. - Haag G. (2011). "Teatro. Los primeros pasos", en Garrido M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)*. Neuquén: Educo, p. 41.

³⁴ 1° Informe: Asamblea Permanente del Quehacer Teatral del Neuquén, publicado en su totalidad en Reyes M. (2015). "Con lápiz en mano. Taller de dramaturgia. Finzi en Cutral Có, 1984", en Garrido M. (Dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 79-80.

³⁵ "Una de las finalidades de la agrupación es la defensa de los derechos como trabajadores tanto del arte como de la cultura, en igualdad de condiciones a cualquier otro trabajador argentino. Partiendo de esta premisa común a quienes representaban las diferentes especialidades, como también la de definir el perfil del trabajador del arte y la cultura y de objetivos tales como apoyo y difusión de la producción regional, se determinó la elección de coordinadores generales de la asociación. (...) Designaciones:

Por unanimidad resultaron electos: Samuel Dombeck (secretario general), Raúl Toscani (secretario gremial) y Raúl Mansilla (secretario de actas). Además se conformaron mesas de trabajo cuyos delegados son, por los plásticos, Antonio Ortega Castellano (titular) y César Noel (suplente); de los músicos: Carlos Soria (titular) y Arnaldo Aguilar (suplente); en danzas: Celeste Larreguy (titular); escritores: Sergio Sarachu (titular) y Daniel Reynals (suplente); teatro: Luis Giustincich (titular) y Silvina Vai (suplente); comunicadores sociales: Lizzi Rossi (titular) y Marcelo Pérez Lizaso (suplente)". (Diario *Río Negro*, 04/07/1984)

³⁶ Coordinadores de la ciudad de Zapala a cargo de los grupo: Leila Saddi y Betty Matzen (La Expresión y los jóvenes); Emilia de Saccoccia y Chichita Cardenale (FAC SMA); Chiquitina Laurín y Pety Marichelar (Teatro del Bajo); Silvia Muñoz y Sonia de Miranda (Chos Malal); Bruno Ghiringhelli y Jorge Véspoli (Grupo Colipilli); Tito Fernández y Sra. (Grupo Itinerante Centenario); Ricardo Fantaguzzi y Katita (Grupo Nosotros Cutral Có); Olga Garate y José Saddi (Grupo Don Bosco II); Yiya Caro y Sra. de Vignoli (Grupo Aluminé).

³⁷ Elenco: Ana Cebrero, Daniel Massa, Iris Laurín, Leyla Saddi, Luis Magnasco, Mario Berrini, Rosa de Perulán, Héctor Perulán, Jorge Véspoli, Cata Romero, Beatriz Matzen, María Kruse, Stella del Amo, Myriam Erdozain, Tito Fernández, Ricardo Fantaguzzi, José Saddi, Bruno Ghiringhelli y Marisol Perulán. Dirección: Adolfo Reyes; Dirección General: Jorge Villalba; Música: Reynaldo Labrín; Maquillaje: Sonia y Gladys Perulán con la colaboración de Hugo Grandi; Escenografía: Hugo Saccoccia; Asistencia y entrenamiento actoral: Carlos Ríos; Vestuario: Grupo Vocacional Hueney; Peinados: Cata Romero; Realización escenográfica y efectos especiales: Antonio Perulán; Color: Miguel Villalba; Iluminación y sonido: Juan Ortega y Daniel Canceco.

³⁸ Al respecto, el autor, Hugo Saccoccia, explicó ante la Revista *Voces y manos* (Julio de 1985), lo siguiente: "Había tres temas que me interesaban: 1°) la situación del indígena, su relación con la civilización a través de la historia neuquina; 2°) la juventud zapalina (gran porcentaje de su población) llamándome la atención de que no hubiera un fuerte movimiento juvenil, ni canales adecuados de expresión. Me preocupaba que los mayores no hiciéramos algo para revertir la situación; 3°) las cosas que la civilización va matando de los sueños de los pioneros, entendiendo como pionero a toda persona que viene a la Patagonia con su bagaje de esperanzas, intentando comenzar una vida nueva. La historia de los Trannack es tomada como elemento anecdótico para referirse a este punto.

Cien años atrás había un río y un valle fértil, junto con el río y las pasturas que ya no están, fuimos perdiendo muchas otras cosas. La civilización no se compadece de los sueños de nadie.

Descubrí que los tres temas estaban muy relacionados, se dependían mutuamente, así entonces nació *Pioneros*".

³⁹ *Op. cit.*, p. 73-81.

⁴⁰ Diario *Río Negro*, 20/09/1985.

⁴¹ Más información 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*. Neuquén: Educo, p. 156.

⁴² Integrantes: Raúl Toscani, Cristina Mancilla, Silvia Echavarrí, Rosario Oxagaray, Mercedes Olifieri, Jorge García Lillo.

⁴³ Es de destacar que se retoma la línea del "Teatro de calle" en 1988 con el Grupoliendre Cooperativa Teatral, con el trabajo teatral colectivo *A caballo regalau* (...), con César Sánchez, Silvia Echavarrí, Nancy Cisterna, Cristina Mancilla, Raúl Toscani, Patricio Matamala, Victoria Murphy y Sergio González. "(...) planteada para llevar a escena en la calle y en espacios no convencionales como son plazas, terrenos baldíos y en cuanto lugar pueda acoger al público. (...) este nucleamiento es la expresión teatral de un proyecto mayor que nació hace varios años y que se denomina Centro Regional de Experimentación Artística (CREAr) ...". (Diario *Río Negro*, 13/12/88)

⁴⁴ Dirección: Consejo de redacción: Pascual Rodríguez, Osvaldo Ortiz, Miguel Fierro, Carlos Moyano, Roberto Luis Vargas; Secretario de redacción: Osvaldo Ortiz; Redactores: Bernardo Guerra, Judith Wendel, Fabián Bergero; Corrección: Mónica Reynoso; Diagramación y arte publicitario: Mario Pérez; Fotografía y laboratorio: Luis Almarza. Colaboraron en este número: Hercilia Aguilera, Javier Portones, M. Millahuinca Arava.

⁴⁵ Relato sobre el proceso de trabajo en Moreno B. y Seoane R. (2011). "Creación colectiva. Taller de Trabajo Cultural Aitue", en Garrido M. (Dir.). *La Dramaturgia de Neuquén en la resistencia* (...), p. 54-65.

⁴⁶ Organizado por el Director del Teatro Municipal Ignacio Dardo Aguirre, la Directora del Teatro Experimental Alianza Coral Aguirre, auspiciado por la Subsecretaría de Cultura de Bahía Blanca a cargo de Adela Isabel Barros de Taramasco. Este encuentro se inscribe en la tradición comenzada con el Encuentro de Ayacucho (Perú 1978) organizado por el Grupo Cuatro tablas y con el Encuentro de Zacatecas (México 1981) organizado por el Grupo La Rueda. Entre los que oficiaron de observadores de las jornadas encontramos a Fernando Aragón (Periodista LRA Radio Nacional, Neuquén), Osvaldo Quiroga (Periodista), Beatriz Seibel (Investigadora teatral), Ana Seoane (Periodista), Roberto Vega (Investigador y docente teatral), entre otros.

Agradecimientos:

Margarita Garrido, Carmen Mardones, Nancy Cisterna Antilef, Marcos Saccoccia, Luis Giustincich, Carlos María Ríos, Raúl Toscani, Patricia Vaianella, Marcela Cánepa, Silvia Echavarrí, TeNeAs.

NUEVA CONTRIBUCIÓN
SOBRE LA DRAMATURGIA DE ALEJANDRO FINZI
Su relación con el legado de la vanguardia histórica
y la post-vanguardia

Jorge Dubatti¹

En un trabajo anterior, presentado en estas mismas Jornadas (Dubatti, 2015:29-42), pusimos de manifiesto la relación de la dramaturgia de Alejandro Finzi con el legado de la vanguardia histórica y la post-vanguardia en el teatro. En esta oportunidad, en la misma dirección, nos interesa ampliar algunas consideraciones sobre su pensamiento como artista-investigador o investigador-artista (a la par dramaturgo y académico, poeta, docente de la Universidad Nacional del Comahue y doctor por la Université Laval, Québec, Canadá). Finzi reúne praxis teatral y filosofía sobre esa praxis, también reflexión sobre la praxis y la teoría de otros artistas. Nos detendremos en algunos de los artículos teóricos de Finzi sobre literatura y teatro (compilados por Margarita Garrido en el volumen *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras. En homenaje a Alejandro Finzi*, 2015), donde hace referencia a artistas de la vanguardia histórica y la post-vanguardia, así como interpreta la articulación de los procesos teatrales y artísticos entre finales del siglo XIX (más específicamente el simbolismo) y las tendencias del siglo XXI. Previamente repasemos qué entendemos por vanguardia histórica y post-vanguardia, qué aporte han hecho a la historia del teatro y por qué vinculamos a Finzi con estas poéticas.

Vanguardia y post-vanguardia

Diversos estudiosos han reflexionado sobre la dificultad de definir la vanguardia (Longoni y Davis, 2009; Bürger, 2010; Pavis, 2016), situación que obliga a tomar posición².

Llamamos vanguardia histórica a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, y específicamente teatrales, en torno de un

nuevo fundamento de valor (la fusión del arte con la vida y la lucha contra la institución-arte), surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, desarrollado aproximadamente entre 1896 y 1939. Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. La vanguardia produce además efectos modernizadores y experimentalismo (Eco, 1988), como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2017a).

Después del “big bang” que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge en consecuencia la necesidad de hablar de una post-vanguardia (y no neo-vanguardia): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de esta, incluso en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la postvanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el prefijo “post” puede significar eventual, no necesariamente, “lo que viene después”, pero principalmente significa “lo que es consecuencia de”, lo que asume el legado de la vanguardia.

Nuestra hipótesis es que la vanguardia histórica genera una revolución incalculable que afecta profundamente los procesos del teatro contemporáneo. Una porción relevante del teatro del siglo XX y del siglo XXI es resultado de la productividad y los desarrollos históricos de la vanguardia en la post-vanguardia.

Los fenómenos de la post-vanguardia operan como la constatación, a la par, del “triunfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la post-vanguardia (en tanto reelaboraciones del legado de la vanguardia histórica) en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marco de Marinis, 1988), en el teatro del absurdo, el *happening* y la *performance*, en el teatro pánico, el

teatro ambiental y el rásico, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, las instalaciones, en el teatro de Peter Brook, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, Philippe Genty y Bob Wilson, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que H.-T. Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático), el biodrama y el vasto espectro de poéticas de la liminalidad, el “teatro de estados” de Ricardo Bartís, entre otros. Diversos investigadores especialistas en futurismo (Goldberg, 2002; Gómez, 2008; Bazán de Huerta, 2001) consideran *le serate* una primera avanzada de las poéticas que desarrollará la post-vanguardia a partir de la Posguerra: *performance*, *happening*, instalaciones, conferencias performativas, etc. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal que la post-vanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente o “big bang” de su productividad.

Campos procedimentales y modos de lectura

El fundamento de valor inédito de la vanguardia histórica genera en el teatro tres campos procedimentales fuertemente productivos en la escena vanguardista y posterior:

I. violencia destructiva o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”. Recordemos la consigna que Jarry encierra en el epígrafe a *Ubú encadenado*, en boca de Padre Ubú: “¡No habremos demolido todo si no demolemos incluso las ruinas!” (2001:427, nuestra traducción).

II. recuperación de procedimientos del teatro pre-moderno (entendiendo como tales el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-moderno (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en

sus fundamentos, en conexión con lo pre-moderno). Los vanguardistas recuperan procedimientos de la tragedia clásica y los misterios de Eleusis, del teatro ritual medieval y los histriones, de la *commedia dell'arte* y la tragedia de sangre barroca, de la titiritesca ancestral y el circo, la danza balinesa y los rituales aborígenes mexicanos, etc.

III. la fundación constructiva, propositiva, de un vasto campo de procedimientos innovadores:

a) liminalidad: la fusión y tensión entre arte y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y otras disciplinas y profesiones (ciencia, técnica, automovilismo, aviación, vestimenta, etc.), la búsqueda de zonas de indeterminación, frontera, pasaje, umbral y límite borroso entre campos ontológicos³.

b) redefinición de la teatralidad: contra la idea hegeliana de “drama”, la teatralidad ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción encapsulada en sus propias reglas ficcionales y a la representación de un texto dramático previo, sino que se la identifica con el acontecimiento o acto teatral en sí mismo o a la producción de *poíesis* abstracta, no ficcional, puramente formal, en las tensiones entre dramático y no-dramático⁴.

c) irracionalismo: el trabajo sobre estructuras antirracionalistas, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, en sus diversas manifestaciones, el “azar producido”, la escritura automática y la asociación libre, el montaje y el collage, la imagen surrealista.

d) conceptualismo: explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, a través, por ejemplo, de metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc. La vanguardia abunda en dispositivos conceptuales que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo. Baste mencionar los ensayos de *El teatro y su doble*

de Artaud, los numerosos manifiestos futuristas o el discurso metateatral del personaje del “director” en la apertura de *Las tetas de Tiresias* de Guillaume Apollinaire.

Destrucción, recuperación apropiadora de lo marginado, fundación de nuevos territorios. Como ha escrito Tristan Tzara en una conferencia sobre el legado del surrealismo (1955), no solo hay que observar el “lado destructivo” de la vanguardia, sino también su relectura del pasado y su capacidad propositiva original: “Es verdad que la *tabla rasa*, de la que hicimos el principio director de nuestra actividad, no tenía valor sino en la medida en que *otra cosa* debía sucederle” (1955:30).

Es importante señalar que, si bien separamos estos “campos”, son en realidad complementarios, superpuestos, fusionados. Podríamos pensar estos campos procedimentales como diferentes ángulos para observar esta renovación.

Estos tres campos procedimentales (“torpedeo”, *rattrapage* de lo pre-moderno y lo anti-moderno desdeñado u olvidado por la Modernidad y la nueva proposicionalidad poética) generan a su vez sendos modos de lectura de la poética de la vanguardia histórica (Dubatti, 2017b). Resulta pertinente indagar la poética de los dramas y espectáculos de la vanguardia histórica desde los tres modos de lectura articulados en los siguientes interrogantes: qué violencia destructiva ejerce sobre poéticas precedentes, qué retoma de los procedimientos pre-modernos y anti-modernos, cómo se relaciona con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo.

En realidad debemos pensar vanguardia histórica y post-vanguardia como un mismo proceso, en el que muta el fundamento de valor pero los campos procedimentales, *mutatis mutandis*, con novedades y cambios, pueden ser verificados en su conexión y transformación. En consecuencia, vale preguntar a los fenómenos dramáticos y escénicos de la post-vanguardia por los tres modos de lectura surgidos de la vanguardia: qué violencia destructiva ejercen sobre poéticas precedentes, qué retoman de los procedimientos

pre-modernos y anti-modernos, cómo se relacionan con las nuevas propuestas poéticas de la liminalidad, la teatralidad no-dramática, el irracionalismo y el conceptualismo. Pero se instala una radical novedad: se trata de indagar en el nuevo fundamento de valor, en la nueva concepción, no necesariamente vinculados a la vanguardia histórica, en tanto la post-vanguardia es fatalmente intra-institucional. La post-vanguardia se manifiesta en el creciente canon de multiplicidad o destotalización, molecularización de los fundamentos de valor.

Finzi, praxis artística y filosofía de la praxis artística

La dramaturgia de Finzi participa de la post-vanguardia doblemente: asume el legado tanto de las estructuras compositivas del drama vanguardista (sin los fundamentos de valor de la vanguardia histórica), como de las de los principales post-vanguardistas (Beckett, Ionesco, Adamov, Schehadé, etc.). De esta manera religa con la vanguardia histórica al menos de dos maneras: una directa (a través de la lectura y de la investigación de los exponentes del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo) y otra indirecta (a través de su contacto con las expresiones post-vanguardistas desde los años cuarenta hasta hoy), ya imposibles de separar. No hay que hablar de epigonismo, sino de una post-vanguardia que se reproduce en sí misma o disemina sus procedimientos de formas heterodoxas. De una forma u otra, la obra de Finzi prolonga la productividad de la post-vanguardia en la historia del teatro hasta hoy. En algunos dramas se produce una condensación mayor de la poética post-vanguardista (por ej., *La isla del fin de siglo*); en otras los procedimientos están más dispersos, absorbidos y jerarquizados por otras convenciones, pero también se hacen presentes (por ej., *Tosco*). En todos los casos la presencia de la poética de la post-vanguardia genera en la dramaturgia de Finzi la percepción de una gran liberación de la imaginación, liberación - por la vía del teatro- de las sujeciones del realismo y el

racionalismo, liberación que le permite echar mano de procedimientos constructivos diversos, aunque sea para ponerlos al servicio de una tesis o predicación sobre la realidad.

Ya en nuestro primer trabajo sobre el tema, para fundamentar el análisis de su dramaturgia, destacamos la presencia de referencias a artistas vanguardistas y post-vanguardistas en ensayos y entrevistas a Finzi (véase especialmente el apartado “Vanguardia y post-vanguardia en la biblioteca de Finzi”, en Dubatti, 2015:34-36). En el volumen *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras. En homenaje a Alejandro Finzi*, Sección “Estudios críticos. Escritos de Finzi” (2015:243-398), Margarita Garrido compiló numerosos artículos y ensayos del investigador-artista (capítulos de sus libros académicos o ponencias y conferencias leídas en encuentros científicos), cuyo análisis permite ampliar la biblioteca vanguardista y post-vanguardista de Finzi, así como el conocimiento de su enciclopedia y competencias como lector (Eco, 1999). Por otra parte, estos escritos manifiestan su voluntad de reflexión sobre la historia de la literatura, el arte y el teatro como proceso. Finzi no solo ha leído y estudiado los fenómenos de la vanguardia y la post-vanguardia; también ha pensado su articulación en tanto tradición e innovación, continuidades y cambios, en la historia de la literatura, el arte y el teatro. Como ya hemos señalado, en la tarea de Finzi confluyen, en unidad, todas las actividades -en el fondo inseparables, o al menos complementarias- de su relación con el arte: Finzi lector, Finzi teórico, Finzi docente de Literatura Europea, Finzi creador de estructuras y mundos dramáticos, labores conectadas en cinta de Moebius (Dubatti, 2016b:78-83).

A través de los numerosos artículos compilados por Garrido van apareciendo referencias a artistas de la vanguardia histórica y la post-vanguardia: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, James Joyce, Federico García Lorca, Antonin Artaud, Francis Poulenc, Eric Satie, Paul Eluard, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Nathalie Sarraute, Michel Vinaver, el Instituto Di Tella de Buenos Aires, Pina Bausch, Denis Marleau, Studio Azzurro,

La Fura del Baus, la directora cordobesa Cheté Cavagliatto, Patrick Bonté, Karole Armitage, así como a diversos teóricos que estudian la producción de estos artistas y expresiones.

En cuanto a su análisis de procesos históricos, Finzi encuentra en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX el origen de las tendencias de vanguardia y experimentalismo contemporáneos⁵. Dedicó especial atención a la producción de Maurice Maeterlinck, August Strindberg y Stéphane Mallarmé. En “Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptación” (2015a:272-280), afirma que “en la escritura teatral del simbolismo, que corre entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, podemos encontrar los primeros índices constitutivos de las más recientes dramaturgias” (p. 272). El teatro simbolista, para Finzi, “interroga la presencia misma del actor en escena vía la ejecución del pentagrama visual que se apoya en las nuevas tecnologías” (p. 272). Establece además “la asociación entre el discurso escénico y la escritura lírica” (p. 272) y de esta manera conecta las experiencias iniciales de Maeterlinck y Strindberg con la obra de John Synge, Fernando Pessoa, García Lorca, Gabriele D’Annunzio y, llegando hasta el presente, Peter Handke (*El pupilo quiere ser tutor*), el dramaturgo francés Valère Novarina, el director canadiense Denis Marleau (su notable versión escénica de *Les aveugles* de Maeterlinck) y el argentino Alberto Félix Alberto (*En los zaguanes, ángeles muertos*).

Justamente es la vanguardia histórica la que profundiza ese legado del simbolismo: “Las teatralidades del surrealismo y el futurismo europeos son el campo de ensayos donde el actor va a perder sus referencias escenográficas ilustrativas”, que retomará la post-vanguardia: “*Acto sin palabras* de Samuel Beckett explora las maniobras compositivas por las que el diálogo teatral deja de ser sinónimo de lenguaje verbal” (p. 273). Finzi sintetiza: “La escena conoce un desplazamiento adaptativo de los enunciadores de la escena tridimensional: el actor ya no es soporte del sistema, no lo es el director, no lo es el texto dramático” (p. 273).

A través de la conexión simbolismo, vanguardia y post-vanguardia, la teatralidad se redefine en una nueva dirección, pero preserva su dimensión básica, matriz, de acontecimiento: “Si una escritura en imágenes desplaza la noción de conflicto del realismo-naturalismo, no resigna por ello su condición de acontecimiento” (p. 273). Finzi transcribe algunos de los principios de la poética de Handke, entre los que queremos destacar uno: “No hacer pasar lo real por el lenguaje, sino el lenguaje por lo real” (p. 274). Originado en el simbolismo y profundizado por la vanguardia histórica, se concreta en la post-vanguardia un “tecnotexto escénico” (así lo llama Finzi) cuyo “sistema de notación es pentagramático” (p. 275). Finzi pone como ejemplo un caso de la post-vanguardia italiana: el espectáculo interactivo *Coro*, del equipo Studio Azzurro.

En un ámbito por completo a oscuras, el espectador camina sobre una extensa alfombra interactiva sobre la que son proyectados personajes en situación de sueño nocturno. El espectador debe prestar la atención necesaria para no pisar, en su desplazamiento por la habitación, a ninguno de los durmientes. Si esto ocurre, el personaje se mueve reacomodando su cuerpo. El espectador termina por descubrir que debe desplazarse y salir de la habitación interactiva en puntas de pie y hablando en voz baja para no molestar a los durmientes. (2015a:275)

En este proceso de desdelimitación y liminalidad de las poéticas, el teatro se relaciona según Finzi con las artes visuales y las artes numéricas. Finzi cita a Marleau cuando el director canadiense reivindica a Maeterlinck como un precursor de Beckett (p. 279). En otro artículo, “Incidencia de las nuevas tecnologías de la escena en la problemática de la adaptación” (2015j:347-353), Finzi retoma y amplía su análisis de la puesta de *Los ciegos* por el director Marleau, pero además extiende su mirada a los fenómenos latinoamericanos:

(...) en el espacio específico de las nuevas dramaturgias, la escritura latinoamericana, como la escritura de los países del Hemisferio Norte aplicadas a estas tecnologías, comparte un idéntico universo recién abierto al campo experimental e investigativo. (p. 351)

Y propone ejemplos de la post-vanguardia argentina: En este orden, el Instituto Di Tella de Buenos Aires fue la caja de resonancia, en la década del '60, de las rupturas que la caja escénica le propuso al realismo. Las tecnologías de la escena, desde aquellas primeras experiencias, tuvieron, en el centro cultural porteño, un espacio identificado como el dominio de las vanguardias estéticas argentinas y latinoamericanas de la época. (2015j:351)

Rescata además en los '70 las bienales de Córdoba y San Pablo, donde “propusieron, en sus capítulos dedicados a las artes de la escena, investigaciones en torno a montajes de ‘instalaciones’ y ‘performances’” (p. 351).

Para comprender la dimensión de la revolución que traen al teatro simbolismo, vanguardia y post-vanguardia, hay que confrontar esta innovación con el funcionamiento del realismo según el artículo “Elementos para una preceptiva del realismo europeo” (2015e:326-330). En otro ensayo, “En torno al simbolismo literario” (2015c:319-323), Finzi amplía las referencias a William Butler Yeats y Sean O’Casey, entre otros, y desarrolla el estudio de la dramaturgia de Maeterlinck, quien “ejecuta su programa estético anticipando las nuevas escrituras teatrales europeas, aquellas que están vigentes a comienzos del siglo XX” (p. 322). Finzi se refiere, entre otras, a las dramaturgias de la vanguardia histórica. Por la vía del simbolismo, Finzi analiza la obra de Mallarmé (“A propósito de ‘Un golpe de dados nunca abolirá el azar’”, 2015i:344-346) y concluye:

El registro conversacional trajo sombra, digo. Su tentativa, en el realismo, es hacer la misma captura que el ojo fotográfico. Pero esa captura nunca se concreta, la presa escapa siempre. Mientras que el ojo fotográfico y luego el ojo cinematográfico pretenden la saturación icónica, el ojo dramático, el de una obra teatral, es ese descomunal ejercicio entre la vigilia y el sueño. (2015i:345)

El interés de Finzi por la vanguardia histórica queda expresado en dos artículos sobre el futurismo y sus aportes al teatro. En “La noción del personaje en el teatro futurista italiano” (2015g:337-339 y 381-383), Finzi demuestra un profundo conocimiento de la obra de Filippo Tommaso Marinetti y las relaciones entre el teatro y el sistema de las artes en el futurismo. Para Finzi el futurismo viene a producir un hondo impacto en la “escena exhausta” de Italia al diseñar:

(...) un personaje sin composición psicológica; un personaje marioneta; un trabajo compositivo de vertiente gimnástica y del actor que propone la improvisación; un espectáculo “sintético”, esto es, de corta duración; un trabajo compositivo paródico; un espectáculo sin perspectiva ni profundidad figurativa y sombreados; un espectáculo que quiebra la secuencia narrativo-episódica; un espectáculo que desabastece el glosario de las convenciones dramáticas constitutivas del realismo. (2015g:337)

Finzi analiza *Le roi Bombance* e *Il teatrino dell'amore* como ejemplos de la dramaturgia de Marinetti, caracteriza sus relaciones y diferencias con Alfred Jarry, y propone que “el actor futurista trabaja sobre la dimensión gramatextual de su personaje”, enfrentándose “a la escuela naturalista” en una línea complementaria a la de Meyerhold (p. 338).

En “Marinetti: literatura, arte y teatro. A cien años de la publicación del Manifiesto Futurista” (2015h:340-343) separa la

concepción política de Marinetti de la del fascismo italiano. Impulsa una relectura de la obra de un Marinetti “multifacético: aquel que trabaja en torno a la noción y práctica del actor; aquel que se interroga sobre los problemas de la recepción teatral, y finalmente, al dramaturgo, comprendiendo aquí no sólo este oficio sino también el de autor de los manifiestos” (p. 341). Se detiene en el comentario del “Manifiesto de los dramaturgos futuristas”, la “Carta abierta a mis silbadores triestinos” y el “Manifiesto sobre las artes de variedades”. Entre otras agudas observaciones, amplía “la dimensión gramatextual de la escena”: “se trata de componer un personaje sólo como parte de un decorado. El personaje es uno de sus elementos en una concepción geométrica del espacio” (p. 342).

Finalmente detengámonos en algunas observaciones de Finzi sobre Samuel Beckett, referente de la post-vanguardia, en dos artículos: “Beckett, Joyce y las nuevas escrituras teatrales europeas” (2015b:311-313) y “Beckett. Entre la literatura bélica y el teatro contemporáneo” (2015f:331-336). En el primero, Finzi caracteriza la producción de Beckett como “la obra de un exiliado” (p. 311). Afirma que:

(...) existe un ensayo fundante del valor rítmico de la voz, tanto en la réplica como en el fraseo narrativo en Beckett; hay que tenerlo en cuenta para aproximarse adecuadamente a buena parte de la dramaturgia europea más reciente: Patrick Lerch, Valère Novarina, Veronika Mabardi, Alfonso Armada, Mario Luzi, Paul Emond o Alessandro Baricco. (p. 312)

Para Finzi, Beckett persigue la escritura de “un idioma absoluto en términos musicales” (p. 312) e invita a superar el concepto de “teatro del absurdo” de Martin Esslin, que encuentra con “signos de vejez” (p. 312). En el segundo, propone un “campo beckettiano” y teoriza con estas palabras sobre el aporte de las vanguardias a las pragmáticas del diálogo:

La cátedra universitaria pretende que las vanguardias y sus vástagos tardíos o vernáculos fueron los autores del quiebre de la afasia de la réplica (...) restaurando el espacio conversacional que le es inherente, al desarticularlo. La Academia cree que esto se lee en los procedimientos compositivos propios del futurismo, el expresionismo, el surrealismo, el absurdo y las variables que se ofrecen generosas a cuanto dispositivo de clasificación ande suelto por ahí. No estoy de acuerdo: lo que las vanguardias ejecutaron como estrategias compositivas fue la expresión de un síntoma, esa palabra atrapada en un cuerpo, entonces, que expresa la asfixia de una réplica dramática, que no restituye la palabra a los personajes sino que la convierte en mojón de una carrera de saltos. De saltos por obstáculos. (p. 335)

En suma, la lectura de los artículos de Finzi reunidos por Margarita Garrido en *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras. En homenaje a Alejandro Finzi* nos permite ratificar la conexión del dramaturgo con una biblioteca de la vanguardia histórica y la post-vanguardia. El manifiesto interés de Finzi por las poéticas de Jarry, Apollinaire, Marinetti, Beckett, Ionesco o Marleau, por su impacto en las expresiones más recientes de la dramaturgia europea y americana, y por el examen de los procesos históricos entre el siglo XIX y el XXI, habla de su frecuentación analítica de los fenómenos de la vanguardia histórica y la post-vanguardia. Fenómenos que, a su vez, se hacen presentes por apropiación en la poética de su propia dramaturgia.

BIBLIOGRAFÍA

BAZÁN DE HUERTA, Moisés (2001). "Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea", en AAVV., *Simposio Happening*,

Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 137-147.

BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

----- (2010). “Avant-Garde and Neo-Avant.Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*”. *New Literary History*. 41, 695-715.

DE MARINIS, Marco (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.

DUBATTI, Jorge (2009). “La profundización del legado simbolista en la vanguardia histórica”, en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 170-176.

----- (2015). “Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la post-vanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi”, en Margarita Garrido (dir.), *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria, 29-42.

----- (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel.

----- (2016b). “Alejandro Finzi, adaptador. Dramaturgia, lectura, teoría y docencia en la cinta de Moebius”, en Margarita Garrido, (dir.), *VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria, 78-83.

----- (2017a). “Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro”. Revista *Tablas*. La Habana, Cuba (en prensa).

----- (2017b). “Vanguardia/post-vanguardia: relación por campos procedimentales y modos de lectura”. Revista *Artescena*. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile (en prensa).

--- (Comp.) (2017). *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México: Paso de Gato (en prensa).

ECO, Umberto (1988). “El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en su *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 99-111.

----- (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

FINZI, Alejandro [2006] (2015a). “Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptación”, en Margarita Garrido, 2015: 272-280.

---- [2009] (2015b). “Beckett, Joyce y las nuevas escrituras teatrales europeas”, en Margarita Garrido, 2015:311-313.

---- [2009] (2015c). “En torno al simbolismo literario”, en Margarita Garrido, 2015: 319-323.

---- [2009] (2015d). “August Strindberg y algunos elementos de *Sonata de espectros*”, en Margarita Garrido, 2015: 324-325.

----- [2009] (2015e). “Elementos para una preceptiva del realismo europeo”, en Margarita Garrido, 2015: 326-330.

----- [2009] (2015f). “Beckett. Entre la literatura bélica y el teatro contemporáneo”, en Margarita Garrido, 2015: 331-336.

----- [2010] (2015g). “La noción del personaje en el teatro futurista italiano”, en Margarita Garrido, 2015: 337-339 y 381-383.

----- [2010] (2015h). “Marinetti: literatura, arte y teatro. A cien años de la publicación del Manifiesto Futurista”, en Margarita Garrido, 2015: 340-343.

----- [2010] (2015i). “A propósito de ‘Un golpe de dados nunca abolirá el azar’”, en Margarita Garrido, 2015: 344-346.

----- [2010] (2015j). “Incidencia de las nuevas tecnologías de la escena en la problemática de la adaptación”, en Margarita Garrido, 2015: 347-353.

----- [2010] (2015k). “La escena isabelina, las nuevas dramaturgias europeas y el sueño de Sigmund Freud”, en Margarita Garrido, 2015: 354-357.

----- [2010] (2015l). “Conversación sobre las narrativas del teatro”, en Margarita Garrido, 2015: 365-371.

GARRIDO, Margarita (Dir.) (2015). *La dramaturgia de Neuquén sin fronteras. En homenaje a Alejandro Finzi*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria.

GOLDBERG, Roselee (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino.

GÓMEZ, Llanos (2008). *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

JARRY, Alfred (2001). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.

LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC.

LONGONI, Ana, y Davis, Fernando (Coords.) (2009), “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”. Revista *Katatay*. V, 7 (septiembre), 6-36.

PAVIS, Patrice (2016). “Vanguardia”, en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 355-359.

TZARA, Tristan (1955). *El surrealismo de hoy*. Traducción y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires: Alpe.

NOTAS

¹ Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, UBACyT.

² En el marco de la Cátedra Historia del Teatro Universal (UBA) y del Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, venimos trabajando sobre esta discusión.

³ Para el concepto de teatro liminal y la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, véase Dubatti, 2016a:7-28 (con especial referencia a la vanguardia, 18-19).

⁴ Para la distinción entre lo dramático y lo no-dramático, Dubatti 2016a y 2017c.

⁵ Véase al respecto Dubatti, 2009:170-176.

SIN ADIÓS/EL CORAZÓN EN MADRYN
DE CARLOS HORACIO HERRERA

La Guerra de Malvinas y la memoria como estimulación vital

Ricardo Dubatti¹

El retorno de la democracia a la Argentina, a fines de 1983, abre una nueva etapa cultural: la Postdictadura. El “post” designa a la vez lo que viene “después de” y lo que es “consecuencia de”: la violencia institucional de la dictadura cívico-militar constituye una marca ineludible para la configuración de una memoria colectiva que, activamente, busca recordar los acontecimientos del pasado con miras al presente y al futuro democráticos. En ese contexto, la Guerra de Malvinas (1982) resulta significativa por el carácter desastroso de la operación desde un punto de vista estratégico y logístico (Vezzetti, 2002; Rozitchner, 2011; Lorenz, 2012), y especialmente por los efectos posteriores de la batalla: las bajas y la compleja reinserción de los ex-combatientes en la sociedad, muchos de ellos muy jóvenes (en torno de los veinte años). La guerra y la derrota implican un punto de quiebre tanto para el gobierno *de facto* de la Junta Militar como para la sociedad argentina. Aún hoy, 35 años después de la guerra, las dificultades para construir una lectura histórica del conflicto que supere su carácter “dilemático” (Rozitchner, 2015) evidencian su dimensión traumática.

En este aspecto memorialista el teatro, por su especificidad artística, ha cumplido un rol fundamental a través de las representaciones de la guerra, tema de nuestra investigación². El encuentro de cuerpos en el convivio, en coordenadas territoriales y temporales específicas, obliga a una actualización constante, de función a función, de aquello que ocurre en escena. La producción de *poiesis* corporal, expectatorial y convivial sobre la guerra mantiene al espectador en constante actividad y le permite postular representaciones o apropiaciones (Chartier, 1992) de aquello que aparece como traumático y, por lo tanto, como no representable

(Jelin, 2002). Un análisis de los modos de representación de la Guerra de Malvinas dentro del teatro posibilita pensar una historia de la Postguerra y de la Postdictadura. Nos preguntamos cómo el teatro, desde su singularidad de acontecimiento (desde su poética en tanto metáfora epistemológica, en el “contenido de la forma” Eco, 1984)³, se hace cargo de las consecuencias e implicancias de la guerra e incide en la sociabilidad.

Entre las primeras obras teatrales argentinas referidas a la Guerra de Malvinas⁴ sobresale *Sin Adiós*, escrita en 1985 por el poeta y docente Carlos Horacio Herrera (San Fernando del Valle, Catamarca, 1937), radicado en Neuquén desde 1975⁵. La obra recibe el primer premio del Primer Concurso Patagónico de Teatro, convocado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén en 1986. Fue estrenada muchos años después, el 19 de abril de 2010, en el programa radial Voces en Escena⁶, producción del Grupo Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue y de Radio Universidad-Calf, como parte de las tareas del Proyecto de Extensión de la Facultad de Humanidades de la UNCo sobre las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI. En ocasión de su estreno en 2010, *Sin Adiós* pasó a llamarse *El corazón en Madryn* debido a que el nombre inicial no pudo ser registrado en Argentores⁷.

El objetivo de esta ponencia será caracterizar la poética de *Sin Adiós* en sus componentes más destacables, así como en su dimensión de metáfora epistemológica. Para nuestro análisis, emplearemos herramientas teóricas y metodológicas de Poética Comparada⁸. Citaremos la pieza por el título original, de acuerdo con el criterio cronológico de nuestra investigación.

***Sin Adiós* y la poética del drama moderno**

Ya observamos que *Sin Adiós* es una de las representaciones más tempranas de la Guerra de Malvinas en la dramaturgia

argentina. Fue escrita a tres años del acontecimiento histórico y en ella ya se manifiestan plenamente tanto la necesidad y la urgencia de entender lo sucedido y sus consecuencias, como las dificultades que surgen cuando, frente al peso del trauma, se emprende la tarea de construir una memoria colectiva que sirva para no repetir los errores del pasado y para estimular la vida presente y futura.

Se trata de un texto pre-escénico (escrito antes e independientemente de la escena), dividido en “siete actos breves” (Herrera, 1985:1), que aún permanece inédito⁹. Según consigna Herrera en una aclaración incluida en el mismo texto dramático, fue compuesto “inmediatamente después” de los sucesos del “Madrynazo”, “gesta cívica que protagonizó [la ciudad de Puerto Madryn] al resistir el embarque de vituallas a la marina de EEUU, durante el operativo ‘Unitas’, estando sumamente fresca y reciente la memoria de la alianza yanqui [sic] con los ingleses en la Guerra de Malvinas” (1985:1-2). De dicha aclaración se desprende también la noción de “homenaje” tanto a los participantes de la gesta cívica como “a los soldados muertos en la Guerra de Malvinas, y a los veteranos de tan cruel e infausta aventura bélica de la Dictadura” (1985:2). En una entrevista reciente¹⁰, Herrera amplía:

No escribí con un propósito memorialista específico; sí con la consciente intención de denuncia al cobarde e inmoral ocultamiento, abandono y “olvido” de los soldados licenciados tras la derrota, exponiendo así la catadura moral de los responsables de esta absurda y criminal aventura bélica. (Dubatti, 2017b)

Sin Adiós nos introduce en una casa de clase media humilde de Puerto Madryn, provincia de Chubut, en 1984. La familia está conformada por padre, madre y dos hijos. El mayor, Raúl, es un empleado bancario de veinticinco años. El menor, Miguel, de veinte años, ha quedado lisiado tras combatir en la Guerra de Malvinas, no puede caminar y se desplaza en una silla de ruedas. Las relaciones dentro de la familia son tensas, especialmente debido a la difícil

personalidad del padre, Don Ataúlfo, quien reivindica una forma de vivir y pensar “de otra época”, se presenta políticamente como ferviente radical tradicionalista y no logra comprender la nueva visión de sus hijos. Miguel padece, en su condición de ex combatiente, tanto trastornos físicos como psicológicos causados por la guerra. La llegada de un personaje externo a la casa, El Flaco o José, periodista de la revista “La Carcajada Difusa”, quien ha venido a Madryn para cubrir los acontecimientos del inminente paso de tropas estadounidenses por el puerto en el marco de las maniobras militares del operativo Unitas¹¹ en 1984, generará en el endogrupo familiar un cambio irreversible y favorable. Los efectos de la Guerra de Malvinas se entrelazan con la inminencia del “Madrynazo”, como se llamó a la expulsión del puerto, el 10 de septiembre de 1984, de los barcos estadounidenses Thorn y Fairfax. La acción fue llevada a cabo por la población de la ciudad, descontenta por la presencia norteamericana luego de su apoyo a Inglaterra durante la Guerra de Malvinas. Luego de la participación en el “Madrynazo”, El Flaco se va de la casa sin despedirse, pero deja un poema, “El Corazón en Madryn”, dedicado “A Miguelito mi amigo, héroe de Las Malvinas y ‘resistente’ en Madryn”. La lectura del poema, a cargo de Miguel, y la imagen de la familia emocionada, frente al inicio de una nueva etapa, cierran la pieza.

La poética de *Sin Adiós* se articula dentro de los parámetros del drama moderno, en su versión ampliada¹². Escena realista y concepción objetivista; ilusión de contigüidad con la serie social, la vida cotidiana y el régimen empírico contemporáneo compartido con los espectadores; construcción del modelo mimético-discursivo-expositivo que postula una tesis a través de una historia, redes simbólicas, redundancia pedagógica, título y personajes-delegados, son algunos de los procedimientos principales del drama moderno presentes en *Sin Adiós*, a su vez modalizados por una fuerte presencia del melodrama (en la división personajes positivos/negativos, como veremos).

La acción se concentra en “la sala de una casa de familia de clase media. Los muebles, sencillos, el decorado modesto, casi vulgar” (1985:1). Desde este único espacio escénico, se construye metonímicamente la contigüidad de la casa con los personajes (su pertenencia de clase, su origen humilde, su historia) y con el exterior social y natural: la ciudad de Madryn, el puerto, el mar, la Patagonia y la cercanía de las Islas Malvinas. El interior de la casa ilumina los vínculos internos de la familia y cómo se van modificando por la relación con el afuera: la progresiva apertura del espacio familiar (al comienzo cerrado, opresivo) al espacio social. Es relevante el ingreso de los objetos que vienen del afuera (entre otros, los caracoles). El afuera va invadiendo el adentro y genera una corriente de comunicación. Los personajes, de acuerdo con la poética realista, son a la vez tipos sociales e individuos con particularidades subjetivas: el padre jubilado, la madre ama de casa, el ex combatiente lisiado, el hermano trabajador que ayuda a mantener la casa, el periodista. Herrera trabaja con los procedimientos del método biográfico (la actualización informativa del pasado de los personajes), la oposición de caracteres, la entidad psíquica de los personajes (motivaciones personales, el peso de las experiencias, la pertenencia de clase, las marcas culturales de la territorialidad, la relación con los discursos políticos). Los personajes adquieren un valor referencial fundamental, de esta manera la Guerra de Malvinas y el “Madrynazo” se construyen afuera y adentro de la casa. Todos los personajes van cargándose de alto valor simbólico: el ex-combatiente mutilado, en tanto héroe y “resistente”, dotado de resiliencia, capaz de construir en la adversidad y obtener fuerza de la experiencia del dolor; su hermano trabajador, como representante de una clase consciente de sí misma, capaz de movilizarse para expresar sus reclamos y derechos; el periodista, generador de ilustración, progreso, conciencia y salud social; el jubilado, capaz de seguir integrado a su sociedad activamente, de escuchar y dialogar con los más jóvenes y adquirir

nuevos saberes; la madre, por su fuerza para dar amparo, contención y protección.

La Guerra de Malvinas es reconstruida por los relatos de Miguel, quien recurre a símbolos: la turba y los esfagnos. El Madrynazo, en tanto acontecimiento, se ubica en un entreacto madurativo a través de la elipsis (entre los actos IV y V), pero el texto correlaciona el reclamo por Malvinas en 1982 con la fuerza de la rebelión de Madryn en 1984.

A través de la gradación de conflictos y de los encuentros personales, la figura de El Flaco va quebrando la separación entre interior de la casa y exterior social. Por su rol de periodista y su acción ilustrada, su fuerza para iluminar a los personajes desde una nueva conciencia y para llenarlos de renovadas energías, es el personaje-delegado por excelencia, el que explicita la tesis del drama. Es su accionar el que hace avanzar los cambios internos de los personajes. Su presencia será la que estimule a Miguel a hablar, a contar aquello que ha vivido en la guerra y que aparecía como traumático o irrepresentable (Jelin, 2002). Si bien su hermano Raúl ya se manifiesta movilizado por el inminente Madrynazo, es El Flaco quien propone llevar a Miguel al puerto para ver el momento en que son expulsados los barcos, lo que obliga a Don Ataúlfo a acompañarlos y salir de la casa. También es El Flaco quien sugiere la posibilidad de probar el uso de una prótesis para que Miguel vuelva a caminar. Hacia el final de la obra Miguel dirá: “Es que soy otro [...] Gracias a los yanquis y a éste! (*Señala al Flaco*)” (1985:18). La Madre también explicita el carácter significativo de El Flaco para la acción y el sentido de la pieza, le dirá a Don Ataúlfo: “Aunque vos te rías, para mí, [El Flaco] es un enviado del cielo” (1985:19). El Flaco es quien moviliza a los personajes para sacarlos de su inacción, desde el encierro inicial hacia una apertura cada vez mayor, no solo psicológica sino también cívica. Lo que hace y dice El Flaco encarna de esta manera la tesis del texto: el dolor y el trauma deben ser mirados de frente y no negados, porque pueden transformarse en una nueva fuerza que dé sentido a la vida, tanto

en lo personal como en lo social. Hay que mantener con conciencia plenamente viva la memoria porque la resistencia y la resiliencia son indispensables ante el avance de la derrota y la muerte. Resistencia y resiliencia reconstituyen el tejido familiar y social, devuelven la salud al individuo, a su familia y a la sociedad en conjunto. A pesar de lo sufrido, sostiene Herrera, se puede construir un futuro que cambie el signo del pasado. Herrera reivindica la actividad social y la política.

En la poética del drama moderno, el título o nombre de la pieza posee un valor fundamental para orientar la lectura hacia la tesis. “Sin adiós” puede remitir, literalmente, en el plano de la acción, a la partida de El Flaco, pero en un nivel metafórico cobra otro valor: refiere a la continuidad de la Guerra de Malvinas y de la Dictadura Cívico-Militar, que no se han ido, aunque creamos que podemos olvidarlas o que hemos pasado a otra etapa. Nadie puede despedirse del pasado porque está marcado en el cuerpo, en el trauma, en la memoria. El pasado sigue aconteciendo en el presente. Por otra parte, “sin adiós” posee otra dimensión simbólica: nunca nos despedimos del todo de la esperanza, de la fuerza de vivir, de la capacidad de transformar la adversidad. No se puede decirle adiós a la felicidad, a la alegría o a la utopía, porque aun vencidos renace en nosotros la fuerza vital. *Sin Adiós* es un texto lleno de esperanza, y por eso optimista. La memoria del pasado, por más dolorosa que sea, se convierte en estimulación vital. La vitalidad es revivida por la memoria y por la toma de conciencia. Para *Sin Adiós* hay que romper el aislamiento interno, el solipsismo, la depresión, y volcarse a la vida social y política, porque es en la energía social y política donde se vive plenamente. Agreguemos un aspecto más: no hay adiós para la memoria, porque siempre regresa, o mejor aun, nunca se va. No podemos despedirnos de lo que no se marcha y está siempre presente. Si decir “adiós” equivale a olvidar, “sin adiós” es no-olvido, memoria activa.

Al mismo tiempo, el título del poema de El Flaco, “El corazón en Madryn”, elegido como nuevo nombre de la pieza en 2010,

remite a la exteriorización de lo interior, a la necesidad de salir del encierro y manifestarse. Superpone cuerpo individual (corazón) y cuerpo social (Madryn). Habla del corazón de cada individuo, y del corazón de la sociedad. Ese movimiento de conexión entre lo interior y lo exterior se aprecia en Miguel, quien comienza a recuperar su capacidad de vincularse con su familia y la sociedad a medida que logra exteriorizar aquello que pesaba por dentro. Ese es el cambio que se ve gradualmente en *Sin Adiós*, el paso de una familia cerrada sobre sí misma que progresivamente puede relacionarse tanto interna como externamente, puede participar de la vida civil (en actividades políticas como el rechazo a los barcos estadounidenses y en acontecimientos pequeños o cotidianos, como el trabajo en el bar de Don Ataúlfo). La prótesis que Miguel decide probar no elimina la herida, pero sí permite que modifique su relación consigo mismo y con la sociedad.

Este movimiento puede pensarse como un cambio de memoria en los términos que plantea Tzvetan Todorov (2008), quien distingue entre una memoria “literal” y una memoria “ejemplar”. La primera es una memoria que responde a los intereses individuales y se encuentra cerrada sobre sí misma. La segunda funciona como una apertura, como la posibilidad de ejercitar una comparación que permite leer los acontecimientos de manera universal y disponerlos como un aprendizaje para el futuro. La tesis central de *Sin Adiós* es nítida: la vitalidad de un pueblo se basa en la posibilidad de comunicarse, de abrirse al otro, de participar en la vida social a pesar de los malestares que la puedan atravesar.

Esta tesis se construye desde todos los ángulos del drama. Las imágenes de la Guerra de Malvinas que narra Miguel son claves de lectura en esa dirección. Herrera trabaja con una red simbólica de elementos naturales: la turba, los esfagnos, la flor que aparece en la trinchera, el caracol. Estas imágenes se conectan por un mismo campo semántico: las paradójicas relaciones entre vida y muerte, disolución y regeneración. La turba es tierra rica para el cultivo, pero al mismo tiempo es tumba. Sugiere la idea de ser enterrado,

tanto en el sentido de morir (como ocurre con el compañero de la trinchera de Miguel) y corromperse (las nalgas de Miguel), como en el de florecer. La flor, al mismo tiempo, se presenta como la fragilidad y la belleza en medio del dolor y el horror. Los esfagnos son el símbolo de un cuerpo que vive y se alimenta de su propia corrupción. El esfagno es un tipo de musgo habitual en zonas de gran humedad que posee la capacidad de absorber grandes cantidades de agua. De acuerdo con Miguel, esta clase de musgo se descompone y recompone alimentándose de sus propios restos. Además de referir a las condiciones infrahumanas y a la desastrosa organización estratégica de la Junta Militar en las islas, aparece la lectura posible de la tierra que se fagocita a sí misma: la pérdida de una parte del cuerpo de Miguel se debe a un ser que se devora a sí mismo. Cuando Miguel logra poner en palabras su experiencia en la trinchera, comenta: “Fijate que en ese pozo, aprendí... En algo comprendí la fotosíntesis... La ósmosis... Lo que no fueron capaces de enseñarme en la escuela: los procesos fundamentales de la vida” (1985:13). Mediante el uso de las imágenes de la naturaleza y de la reflexión sobre lo acaecido con el fin de comunicarlo, el duelo/la pérdida deviene aprendizaje. Ambos son parte de un mismo proceso, doloroso pero necesario. Más adelante, en el acto VI, Miguel y el Flaco vuelven de la playa con unos caracoles que juntaron. Cuando Miguel repara en uno roto, el Flaco observa que “[i]gualmente es bello”. Su interlocutor no parece convencido de que siga valiendo lo mismo, a lo que el Flaco retruca “¿Para quién?” y luego agrega “(...) a vos te falta un pedacito... (...) Pese a eso, vales. Acaso más...” (1985:17). A partir de estos comentarios, Miguel se anima y le anticipa al Flaco que va a intentar “los injertos” para volver a caminar.

Esta muerte-vida está presente en el ex combatiente, que posee una doble carga: la del sobreviviente y la de la memoria del caído. ¿No asume la sobrevivencia, de alguna manera, la culpa de la muerte del otro? Por otra parte, son los más jóvenes

(paradójicamente, los más llenos de vida) los que la sociedad envía para enfrentar a la muerte en la guerra.

Al servicio de la redundancia pedagógica (característica del drama moderno) la nota-carta-poema que da cierre a la obra, “El corazón en Madryn”¹³, sintetiza los diversos aspectos de la tesis. El personaje-delegado de El Flaco explicita de esta manera el significado de sus acciones y, por extensión, de la pieza. Si bien el texto poético altera los usos convencionales del lenguaje y la comunicación (recurre al verso, la metáfora, el desvío de la sintaxis corriente, etc.), en contra de la “naturalidad” que el drama moderno privilegia en el habla de los personajes, el poema se pone al servicio de la tesis y agrega más información sobre el Madrynazo y su relación con Malvinas. El cierre de *Sin Adiós* pone una vez más el énfasis sobre las posibilidades del teatro y del arte para activar los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002), ya que refuerza la tesis pero especialmente se centra en proveer información sobre un acontecimiento histórico. La Guerra de Malvinas aparece como pasado activo que atraviesa el presente. El Madrynazo fue posible gracias a la conciencia de la Guerra de Malvinas. La guerra no ha terminado: se reproduce en nuevos acontecimientos históricos y políticos.

Ampliación del drama moderno

Como ya señalamos, *Sin Adiós* trabaja con la estructura del drama moderno, pero a la vez la amplía con procedimientos provenientes de otras poéticas. Destaquemos su relación con el melodrama, siempre puesto al servicio de la tesis.

Sobresale en *Sin Adiós* el procedimiento melodramático de la oposición entre personajes positivos y negativos. Todos los personajes de la familia y El Flaco se configuran como positivos. Si bien en principio manifiestan discrepancias entre ellos, especialmente a causa de la personalidad cascarrabias de Don Ataúlfo, aparecen idealizados como seres bienintencionados,

humildes, víctimas de una causalidad social perversa de la que no son responsables. Si padecen el mal no es porque ellos lo han causado, sino porque son víctimas de las acciones ya sea de los políticos nacionales traidores o de los militares extranjeros (ingleses y norteamericanos). Herrera construye una imagen positiva del pueblo argentino víctima (hipóstasis del Bien), perjudicado por dictadores o por autoridades que no los representan en sus intereses o por extranjeros que buscan la destrucción del país (hipóstasis del Mal). Retoma a su manera la tradición que enfrenta en forma maniquea a humildes y poderosos. Los personajes positivos son, como sintetiza el poema, los “compañeros de esperanza”, “cien valientes en vigilia/frente a la canalla armada” (1985:21).

Por otra parte, El Flaco, en su rol de periodista, posiciona a su oficio en un lugar radicalmente opuesto al funcionamiento de los muchos medios de comunicación durante la Guerra de Malvinas en dictadura¹⁴. Él no escribe desde la distancia o con el énfasis puesto en la mediatización de los hechos, sino que por el contrario trabaja acercándose a la gente. Él mismo aparece como una figura que se desplaza, que no se cierra sobre sí misma, se ofrece como estímulo para la constitución de una nueva conciencia. En la entrevista que realizamos, Herrera afirma no haberse basado en ningún periodista ni en ninguna revista en particular, aunque en el nombre “La Carcajada Difusa” resuena una cierta reminiscencia de *Humor Registrado*¹⁵, que desde un lugar lúdico discutía en profundidad sobre temas de política y de actualidad. El uso de los personajes exclusivamente positivos refuerza la idea de denuncia hacia los responsables de la violencia institucional por efecto de contraste. La familia, más allá de sus diferencias internas, no es responsable de las causas del conflicto que padece, y por eso puede volver a unirse y reconstituirse.

Para concluir, ¿por qué se vale Herrera del drama moderno en tanto metáfora epistemológica? Porque la poética del drama moderno permite, a través del realismo, trasladar el régimen empírico de observación y documentación a las reglas del arte, y al

mismo tiempo cree en la capacidad del arte de incidir en la realidad y transformarla. La tesis que articula el drama moderno permite realizar predicaciones sobre la realidad y es una herramienta que puede contribuir a la mejora social. Su redundancia pedagógica favorece la comunicación y cree en la posibilidad de que el espectador o el lector reciban un mensaje transparente. El drama moderno confía en el poder educativo del teatro y la palabra, como mediación de las ideas. A partir del uso de los procedimientos del drama moderno ampliado con el melodrama, *Sin Adiós* expone una tesis vitalista que evidencia la necesidad de reconocer las heridas del pasado como forma de construir una memoria que rápidamente se vuelva a conectar con las problemáticas sociales y permita evitar la posibilidad de que el pasado se repita. *Sin Adiós* coloca su énfasis en la guerra como hecho traumático, pero propone la memoria y la conexión social como formas de recuperar algo que parecía perdido: el futuro. Las heridas de la guerra no se cierran, pero su memoria se transforma en el estímulo para una nueva conciencia que se proyecta en el presente y el futuro. ¿Para qué el teatro? Para ayudar a construir una sociedad mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- 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.
- (2012). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-OSDE.
- (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 Marcelo Banegas, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, 2016, pp. 122-167.
- DUBATTI, Ricardo (2017a). “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos”. *Revista de Investigaciones en Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, N° 3, enero-junio (en prensa).
- (2017b). “Entrevista con Carlos Horacio Herrera”. Realizada entre el 27 y el 30 de marzo, 3 pp. Inédito, disponible en nuestro archivo.
- ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ESCUADERO, Lucrecia (1996). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de la guerra*. Barcelona: Gedisa.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HERRERA, Carlos Horacio (1985). “Sin Adiós”. Texto dramático inédito, 21 pp.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LORENZ, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas 1982-2012*. Buenos Aires: Edhasa.
- ROZITCHNER, León (2011). *Acerca de la derrota y de los vencidos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Quadrata.
- (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TODOROV, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- VEZZETTI, Hugo (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Archivos digitales citados

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

<http://vocesenescenablogspot.com>.

NOTAS

¹ CONICET/Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo.

² Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2016): poéticas dramáticas, historia y memoria”.

³ Escribe Umberto Eco: “El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”. (*Obra abierta*, 1984:88-89)

⁴ Para un listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos”. (2017a)

⁵ Ha escrito los textos de las cantatas *Con Pablo en Isla Negra* -homenaje a Pablo Neruda- y *Scheypuquiñ* y *Juan memoria cantada*, homenaje a la indígena catrielera y a su esposo Juan Benigar (Premio Nacional Humanístico de la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1987), estrenada en el Aula Magna de la UNCo, en setiembre de 1988. Ambas fueron realizadas en colaboración con el músico y cantor maestro José Luis Bollea. Ha publicado *Ojos al viento* (Último Reino, 1987, poesía) y la saga de cuentos catamarqueños *Ocurrió en Cupajo* (Ediciones Pitanguá, 2002), ampliada con seis relatos extraídos de los inéditos *Cauces catuchos* (cuentos catamarqueños) y *El rastro en las bardas* (cuentos patagónicos). Algunos de sus textos se encuentran disponibles en <http://eldecirdeltataherrerablogspot.com.ar>. Dirigió la Escuela Jean Piaget.

⁶ Elenco: Alba Burgos, Gabriela Nemiña, Lucía Abella y René Rosales. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original (apertura y cierre): “Pehuenia”, de Carlos Bello. Locución Artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Incluye fragmentos musicales de “Noviembre” del Grupo Nan.

⁷ La grabación radioteatral está disponible en <http://vocesenescenablogspot.com>.

⁸ Sobre Poética Comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2010, 2016).

⁹ Todas las citas del texto de *Sin Adiós* (1985) corresponden al original digitalizado que generosamente nos facilitó Margarita Garrido, quien además nos contactó con el autor. Nuestro agradecimiento para la Prof. Garrido.

¹⁰ Todas las declaraciones de Herrera corresponden a la entrevista que le hicimos, por correo electrónico, entre el 27 y el 29 de marzo de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

¹¹ El operativo Unidas fue una movilización colectiva entre las armadas de Estados Unidos y Latinoamérica, organizada dentro del marco del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR). Se realiza desde 1960 como forma de estimular el “acercamiento” y las “buenas relaciones” entre las armadas de toda América.

¹² Para los rasgos de la poética abstracta del drama moderno y sus versiones (canónica, ampliada, fusionada, etc.), seguimos los estudios de Jorge Dubatti, 2009 y 2016.

¹³ Poema publicado por Herrera en diversos diarios de la región neuquina con motivo del Madrynazo.

¹⁴ Para profundizar esta problemática, sugerimos la lectura de *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de la guerra*, de Lucrecia Escudero (1996).

¹⁵ Revista argentina editada desde junio de 1978 hasta octubre de 1999. Dirigida por Andrés Cascioli, combinaba sátira, humor y denuncia. A lo largo de sus 566 números participaron gran cantidad de periodistas, intelectuales y caricaturistas.

DEL AUTOR AL ESPECTADOR Un análisis tentativo del proceso

Eduardo Gotthelf

Presentación

Un dramaturgo ansía saber si lo que él quiso expresar en su obra le llegó al espectador. En la puerta del teatro pregunta a los que salen si la pasaron bien, y porqué.

Algunas respuestas positivas:

- Sí, el tema que tocó es igual a lo que pasó con mi papá.
- Sí, tiene mucho humor negro.
- Sí, cambiaron el final trágico del libro.
- Sí, la actriz principal es una diva, opacó al resto del elenco.
- Sí, la obra te pega muy duro.
- Sí, la escena de la ducha, con los dos desnudos.
- Sí, al principio no se entiende qué pasa, tenés que descifrarlo.
- Sí, me encanta el maní con chocolate.

Algunas respuestas negativas:

- No, el tema que tocó es igual a lo que pasó con mi papá.
- No, tiene mucho humor negro.
- No, cambiaron el final trágico del libro.
- No, la actriz principal es una diva, opacó al resto del elenco.
- No, la obra te pega muy duro.
- No, la escena de la ducha, con los dos desnudos.
- No, al principio no se entiende qué pasa, tenés que descifrarlo.
- No, el tipo de al lado hacía un ruido espantoso masticando maní con chocolate.

El dramaturgo no dejó ninguna nota de suicidio.

Un intento de aproximación al proceso

Para hacer un análisis más profundo de este camino, que comienza en el autor y termina en el espectador, voy a tomar prestados algunos paradigmas de una teoría que fue publicada en el año 2014 en una revista mensual de Buenos Aires, orientada a la difusión y desarrollo del Psicoanálisis¹. En ese trabajo el autor, Gerhardt Hohlwort, representa los mecanismos psíquicos y sus elementos de sustento por medio de una figura tridimensional, que pretende graficar ciertos factores que intervienen en nuestra forma de funcionar.

Hohlwort define seis “variables características”, que llama *Sichten*, vistas, miradas, puntos de vista. A falta de otra palabra mejor, están traducidas como “visiones”.

Esas seis variables características son:

1. **EINSICHT**: Visión **entrante o endovisión**. Determina nuestra capacidad de introspección.

2. **AUSSICHT**: Visión **panorámica**. Determina nuestra capacidad de apreciar situaciones de un modo más global y el contacto con la realidad externa.

3. **ANSICHT**: Visión **instalada**. Determina la mayor o menor flexibilidad de nuestros puntos de vista. Da la medida de las convicciones, de las ideas instaladas, de las opiniones existentes.

4. **ABSICHT**: Visión **pulsional**, o intencional. Determina la medida en que los deseos modifican nuestras interpretaciones.

5. **VORSICHT**: Visión **precautoria**. Determina la capacidad de previsión, de anticipación al futuro.

6. **RÜCKSICHT**: Visión **retrospectiva**. Determina la capacidad de aprender del pasado, de respeto a sí mismo, a los demás, al medio, etc.

Existe un equilibrio dinámico entre los polos de cada eje. Por ejemplo, a un alto valor de *Ansicht* corresponderá en general un alto valor de *Absicht*, ya que los pares se mantienen en tensión.

Según Hohlwort, si esas variables se pudieran medir (no es el caso, pues eso no está definido), sus valores se podrían graficar, y obtener de esa forma una figura representativa del modo de funcionar de una persona en un momento dado. Es lo que llama la “Imagen Global”.

La figura ideal, sana, sería muy parecida a una esfera, con valores equilibrados en todas las variables.

Entrar en profundidad en este tema excede mi intención, baste decir que toda persona posee cada uno de esos seis componentes en mayor o menor medida y que la tensión dinámica entre ellos condiciona su individual forma de funcionar.

Siguiendo el esquema del autor, por el interior de esa figura circulan dos tipos de flujo: de Información y de Proceso. Es como si todo sucediera allí adentro.

Aquí se debe entender la palabra “información” en un sentido amplio, ya que engloba lo que conocemos como datos, información propiamente dicha, conocimiento, signos, percepciones, mensajes, señales, indicios, etc. Todo lo que percibimos a través de nuestros sentidos (ya sean cinco o más), de modo consciente o no, y todo aquello que tenemos almacenado, se llama aquí “información”.

Según Hohlwort, aquellas seis visiones actúan habilitando o limitando los flujos de información, pues actúan como filtros selectivos.

Las seis variables características también determinan de qué manera se procesará esa información, es decir que condicionan también los flujos de proceso.

Este fenómeno de limitaciones selectivas en realidad es de autoprotección, ya que sería imposible almacenar y/o procesar toda la información en oferta.

En todo caso, una información nueva será recibida, filtrada, adicionada a cierta parte de la información ya almacenada, y ese conjunto será procesado, reinterpretado y reinscrito.

Como resultado de estos procesos se generan imágenes, pensamientos, ideas, sentimientos, sensaciones, recuerdos, afectos, expectativas, y un muy abarcativo etcétera.

Todas las vivencias individuales o colectivas, todo lo visto, oído, sentido, percibido, todo lo que llegó desde la cultura, la moda, las marcas de la época y del entorno, todo es procesado y reprocesado en un *continuum*. Se genera y mantiene así un dinámico almacén de información, que seguramente también contiene información genética.

Hay que tener en claro que no controlamos esos procesos. Tampoco tenemos acceso irrestricto al almacén, al que solo accedemos, y de modo parcial, a través del mecanismo llamado memoria, con los recortes y modificaciones (involuntarias) que las seis visiones determinan.

Como ejemplo: a la presentación de un libro llevé como presentador a un amigo mago. Se representó una microficción teatral, un actor hacía de viejo que debía subir al escenario, entonces el presentador hizo aparecer un bastón y se lo dio. El truco más visto por el público es que el mago hace “desaparecer” un bastón, pero acá “aparecía”. Unas semanas más tarde una espectadora cuenta en un grupo que, cuando el viejito no podía subir, el mago hizo desaparecer su bastón. Lo dijo, quedó sorprendida ella misma, pero siguió con el resto de la historia. Lo que “sabemos” condiciona los recuerdos y hasta lo que vemos.

Por eso cada cual tiene su versión, su propia “verdad”. Pero a medida que va recibiendo información adicional, el todo va reprocesándose. Si le proporcionamos información en determinado sentido, de forma creíble y la suficiente cantidad de veces, hasta puede modificar sus convencimientos iniciales. No hay vendedor, de jabones o ilusiones, que no sepa esto.

Si buscamos en el diccionario la palabra “verdad”, aparece en primer lugar la siguiente acepción: “Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente”.

Como las imágenes internas se construyen según los mecanismos descritos, cada persona tendrá su propia percepción de la realidad².

Veamos el proceso completo, del autor al espectador, a través de los paradigmas de interpretación de la teoría mencionada.

El Autor y su intención

Como autor, creo que llamamos “musa” al agujero de gusano que nos conecta con nuestro inconsciente. Escribimos, pero es el inconsciente quien nos dicta, al menos parcialmente, el sentido profundo de lo que escribimos.

Detrás de cada obra que generamos hay sentidos que nos son desconocidos, pues el inconsciente se expresa de modo disfrazado a través del arte, como también hace a través de los sueños.

Por ejemplo, un autor sabe perfectamente que su obra habla de la relación entre padres e hijos. Y ese es, en efecto, el tema visible. Pero hay cosas que no son tan visibles. Por alguna razón el autor eligió determinados conflictos, una época, un lugar, construyó determinados personajes, eligió sus nombres, los hizo vivir determinadas situaciones, y resolvió (o no) las cosas de cierta manera. Nos está mostrando una parte de lo que él piensa acerca del tema (digo: conscientemente), pero también hay allí algo más profundo. No podemos estar seguros de saber qué más expresa la obra, qué más dice, aparte de lo que dice.

El texto contiene lo que el autor sabe que expresa, más cosas que no sabe que están allí. En general uno ni siquiera sabe por qué escribe. Borges decía: “Escribo para aliviarme”.

El Autor genera un texto teatral que estará alimentado por el contenido de su almacén, alineado con sus propios procesos internos, y condicionado por lo que definen y habilitan sus seis “visiones” en ese momento. En síntesis: hace lo que le sale.

Obviamente el resultado también dependerá de lo bien o mal que el dramaturgo ejerza su oficio.

Ese texto dramático aún no es teatro, es literatura, y debe ser leído.

El Lector

Siempre un lector interpreta, imagina, relaciona, resignifica, completa. Tarea que hace poniendo en juego su imaginación, sensibilidad, experiencia de vida, lecturas previas, situación vital e incluso su circunstancial estado de ánimo.

En cierto modo, internamente, reescribe. Por eso digo que un escritor es coautor de tantas obras como lectores tenga.

En una primera aproximación diremos que en la lectura el texto está solo frente al lector. La información le llega a través de la vista, ve una cantidad de símbolos (letras, signos de puntuación) que debe interpretar. El lector es un analista simbólico.

Esa información será procesada internamente con el concurso de aquella información ya almacenada (el conocimiento del alfabeto, de la lengua, del tema, lecturas anteriores, etc.) Ese procesamiento también estará condicionado por las visiones individuales del lector, y el proceso creará, internamente, sentido.

Cuanto más escueto, condensado y elíptico sea el texto, más deberá completarse el proceso con datos ya almacenados.

Por eso opino que cualquier texto es, en mayor o menor medida, proyectivo. Como un test de Rorschach, (el de las 10 láminas con manchas de tinta), donde lo que “vemos” en cada lámina habla de nosotros mismos.

Creo que el placer estético de leer está relacionado con esta participación, con este proceso en el que el resultado depende tanto de uno mismo.

Supongamos ahora que dos lectores leen el mismo texto. Esa información externa será filtrada de modos diferentes, combinada con distinta información almacenada y procesada de acuerdo a las propias y personales visiones de cada uno. El resultado será necesariamente distinto.

Por otra parte, el contenido de nuestro almacén de información está en constante crecimiento y transformación. Incluso el peso relativo de las distintas visiones también cambia en función del tiempo.

El resultado de esto será que un mismo texto, releído por el mismo lector en otro momento, tendrá otro procesamiento y le podrá despertar emociones y pensamientos distintos. “Cada vez que lo releo le encuentro otra cosa”, ¿lo escucharon alguna vez?

Dije antes que el escritor es coautor de tantas obras como lectores tenga su texto. En realidad, debería decir “coautor de tantas obras como lecturas tenga”, ya que una nueva lectura dará origen, dentro de cada lector, a una obra distinta.

Los Teatristas

Incluyo en este término a directores, productores, actores, escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, maquilladores y cualquier otro integrante del grupo.

El primer acercamiento a la obra lo harán a través de su lectura. Toda esa suma de procesos ya mencionados, que le sucede a un lector, le sucederá a cada uno de los integrantes del grupo de teatro. Interpretan, imaginan, relacionan, resignifican, completan, y crean así su propia versión. Cada uno con sus propias visiones y almacenes de información diversos, y adicionalmente con un objetivo que el lector común no tiene, que es lograr el hecho teatral. Deberán acordar, a través de una compleja dinámica, la manera de representar ese texto sobre el escenario.

La cantidad de información cruzada que circula es enorme, y ni por milagro podrá ser homogénea. Será la tarea del grupo, y sobre todo del director, o del que asuma el rol de líder, ordenar ese caos. Conste que caos no es una mala palabra, muy por el contrario, esta tarea puede ser muy enriquecedora.

A través de trabajos físicos, intelectuales, de ensayo y error, de muchas negociaciones y otras tantas imposiciones, se irá

llegando al formato definitivo. Que tampoco lo es, ya que pueden ir cambiando cosas a medida que se sucedan los ensayos y luego las representaciones. El *feedback* del público será una información valiosa para esto.

Está claro, como en el caso del autor, que el producto final también estará determinado por el modo en que cada integrante sepa ejercer su oficio en el contexto de ese grupo.

¿Y qué sucede cuando no existe un autor visible? Por ejemplo, cuando una obra es creada por el mismo grupo, sin que exista *a priori* un “texto dramático”. Eso no significa que no haya autor, pues ese rol lo ejercerá el propio grupo. Sin embargo, siempre habrá una intención expresada, no necesariamente por escrito, en un texto fundante. Ese texto disparador puede ser expresado oralmente. Por ejemplo, alguno del grupo podría enunciarlo así: “¿Qué les parece si nos juntamos el jueves, a ver qué sale?”.

De todos modos, una obra creada en conjunto será, en mayor o menor medida, un *collage* de las intenciones (conscientes y no) de sus múltiples creadores. Desde el punto de vista de la eficacia ignoro si esto es, tomado estadísticamente, una ventaja o una desventaja³.

El Espectador

Por fin la obra se representa frente al espectador, quien ahora está en determinado entorno, frente a una escenografía, con actores a los que escucha hablar y moverse, manejando ciertos objetos, con cierto vestuario y caracterización, hay luces y sonido.

Pero también existen otros ingredientes, como las reacciones visibles de las otras personas que comparten el lugar, las propias expectativas y hasta cosas como la comodidad del asiento y si desde ese lugar se ve y escucha bien.

En general el espectador debe poner menos en juego su propio almacén de información, al menos “durante” la representación, ya que no necesita imaginar cosas que está viendo. De todas maneras,

los silencios del texto seguirán estando y deberá “trabajar”, procesar lo que ve, oye y percibe para lograr ese placer estético que da el proceso cuando se completa.

Para ello debe conocer ciertas claves o códigos, tener ciertos conocimientos para comprender de qué se trata en cada momento. Autores y teatristas deben tener muy en claro a qué público se estarán dirigiendo.

Dos espectadores de la misma representación no elaboran internamente lo mismo. Sus almacenes son distintos, el peso relativo de sus visiones es distinto, filtran distinto y procesan distinto.

Tampoco el mismo espectador recibirá el mismo impacto en dos funciones de la misma obra. La representación actual no es idéntica a la anterior: hoy a un actor le duele la rodilla, y afuera llueve. Tampoco el espectador es el mismo, el contenido de su almacén cambió, como mínimo, sabemos que ya vio la obra. Y hace un rato comió un pedazo de salami que le trajeron de Italia.

Es fácil entender que a un espectador le llega una información muchísimo más abundante y elaborada que la que le entregó el texto original al lector.

¿Cuánto más? Para comparar las cantidades de información se me ocurrió recurrir a la unidad de información utilizada en computación, el *byte*.

Es una idea ingenieril, pero como ingeniero aclaro que esta medición no tiene ninguna validez, pues tiene un margen de error espantoso. Tomémoslo como un juego: el texto de esta charla, de la cual soy lector, está en un archivo *Word*, que ocupa unos 80 *kilobytes*. La misma charla, si dura unos 20 minutos, filmada en alta definición, ocupará unos 4 *gigabytes*, o sea unos 4 millones de *kilobytes*. La filmación de lo que ustedes ven como espectadores, que es una persona actuando en el papel de disertante, ocupa 50.000 veces más *bytes* que el texto.

Si el error de este método fuese del 1000%, aún quedaría 5.000 a 1. Con un error del 10.000% aún queda 500 a 1. Ya lo dije,

este resultado no tiene ninguna validez. Sin embargo, es coherente, pues en el texto escrito no se ve esta sala, ni donde estoy sentado, ni cómo estoy vestido y peinado, ni están presentes mis inflexiones de voz, a qué le doy énfasis, la duración de mis silencios, y tampoco aparece el maní con chocolate del vecino.

Una aclaración: dije antes, como primera aproximación, que en la lectura el texto está solo frente al lector. Pero no es cierto. El libro entrega más información que las palabras impresas. El formato, la calidad del papel, de la encuadernación y de la impresión, el tamaño y fuente de las letras, el diseño de tapa, todo entrega información adicional.

Estimo que la ventaja que tiene el libro sobre la pantalla (libro electrónico, tableta, etc.) es que cada libro aporta los datos de un objeto distinto. Me refiero tanto a un libro con el formato habitual (el paralelepípedo de celulosa encuadernada), como a un libro-objeto propiamente dicho. Ese contexto aporta información que, si es estéticamente coherente con el contenido, puede aumentar el placer de la lectura.

Por eso digo que “El libro es la escenografía del texto”.

Ahora cerremos el círculo y pongamos al propio dramaturgo en el papel de espectador. ¿Encuentra su historia, sus personajes, las exactas palabras con las inflexiones de voz y los gestos que imaginó? ¿Siente que están representados con exactitud su intención, su mensaje, el qué y el cómo?

Sería muy raro que el propio autor responda con un rotundo sí. Si lo hace, podría ser una mentira, una ilusión o un milagro. Que a veces suceden (me refiero a las mentiras, las ilusiones y los milagros).

Hay autores que incendian el teatro si les cambian una coma. Por eso una vez un director me dijo: “El mejor autor es el autor muerto”. Pero ¿cómo digitar o siquiera saber lo que sucede dentro del cerebro de los teatristas? Y lo mismo puede decirse luego de los espectadores.

Un autor puede autorizar la puesta a quien desee, e incluso imponer las condiciones que se le antojen. Pero nada puede garantizar aquel pretendido trasiego de la intención del autor al espectador.

Aun si el autor es también el director de la obra (si es que domina ambos roles), el resultado final, después de trabajar con el grupo, será distinto. Cambiará, sobre la marcha su propio libro, o al menos su primera hipótesis de representación.

Para ir abriendo

La representación teatral puede respetar estrictamente las palabras e indicaciones del texto original (muchas veces no sucede ni siquiera eso), pero es imposible saber si el resultado en el espectador estará alineado con aquellos sentidos profundos que el libro original contiene, y que hasta el propio autor puede, al menos parcialmente, desconocer.

El autor puede enojarse si entiende que le cambian el sentido a su obra o si le cambian una sola coma, del mismo modo que un padre se puede enojar porque el hijo, en lugar de abogacía, estudia teatro.

En todo caso, el espectador no está frente a lo que generó el dramaturgo, está frente a lo que los teatristas elaboraron a partir de aquel texto dramático.

Transformar un texto en una representación exige pasar de literatura, un arte que deja productos que permanecen (a menos que los guardemos en alguna biblioteca en Alejandría), a teatro, un arte que se produce durante el encuentro entre actores y espectadores.

Y esa tarea de transducción no tiene resultados unívocos.

La representación teatral es una construcción colectiva en mayor o menor grado, fundada sobre el libro original, sí, pero es una obra de arte distinta, nueva, y en muchos aspectos, original. Es sencillo entender esto si se compara lo que distintos elencos han

realizado a partir de un mismo libro.

En muchos casos la representación no responde a un texto teatral, sino a un texto literario de otro tipo, por ejemplo, un cuento o una novela, algo que no fue creado como una obra dramática. En tal caso se debe hacer una “adaptación”, transformar esa novela en un texto dramático, para luego hacer con eso teatro. En este caso el adaptador en general transforma lo narrativo en diálogos, acciones e indicaciones (o no), y en esta tarea también reordena, recorta y rellena. Está creando una obra de arte distinta, respetando el original, sí, en “alguna” medida.

Un ejemplo: la historia de amor concluye de una manera en la obra de teatro *Pygmalion*, original de G. B. Shaw, pero tanto en la película *Pygmalion* como en el musical *My fair lady*, la historia termina más al estilo que pedía Hollywood⁴.

Quiero dejar en claro que mi intención en este trabajo fue la de iluminar un proceso y abrir discusiones, no instalar una teoría, elemento siempre dudoso en manos de un autor de ficción. Si bien por comodidad tomé estos paradigmas de interpretación, y no otros, la idea general se mantiene: sin duda tenemos un almacén de información en continua evolución, sin duda de alguna manera la filtramos y procesamos, y sin duda eso está condicionado por ciertos factores personales, que podrán ser los seis mencionados, u otros, más simples, más complejos, o enunciados de otra manera. Por ejemplo, la mayor o menor presencia de cierta cantidad de moléculas diversas que nuestro cerebro fabrica.

Pensé terminar este escrito diciendo que “el texto del autor se puede tomar como una semilla que germina en los teatristas y florece en la representación teatral, fruto que a su vez enviará su propia semilla a los espectadores”.

Muy poético, bastante cursi, y totalmente errado.

Por empezar, un texto teatral no contiene una, sino cientos de semillas (diversos personajes, situaciones, acciones, ideas, imágenes, etc.).

En realidad, así como el papá no le entrega a la mamá una

semillita, sino solo media semillita, del mismo modo el texto solo entrega medias semillas⁵.

Muchas de esas medias semillas (pero no todas) serán tomadas por los teatristas, y la obra teatral resultante a su vez contendrá “medias semillas híbridas”, en las que solo una parte del ADN será del autor.

Durante la representación teatral serán esparcidas masivamente sobre los espectadores, a los que intentarán “impregnar”, fecundar, transformando a cada uno en coautor de su propia y dinámica versión interna.

En cada uno de ellos, ¿qué surgirá?

Dejo abiertos, tanto el final como el debate.

NOTAS

¹ “Acerca de la Teoría de ‘La Imagen Global’ del Profesor Gerhardt Hohlwort”, N° 178 *Revista Imago Agenda*, Buenos Aires, verano 2014, p. 52. Disponible en: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=2108>.

² Creo que la Verdad (así con mayúscula), es única; pues “todo es lo que es”. Esa Verdad Absoluta tiene, eso sí, un “pequeño inconveniente”: para nosotros es incognoscible. (N. del A.)

³ Tal vez la obra de un único autor tenga más coherencia, aún en sus contradicciones. Pero eso no determina que el resultado sea “mejor” o “peor”. (N. del A.)

⁴ En la obra de teatro, Liza se va con el joven Freddy; en la película se queda con el Profesor Higgins, su mentor y “creador”. Como nota de color, en este caso el propio G. B. Shaw fue guionista de la película, y recibió un Oscar por ello.

⁵ “Papá le entrega a mamá una semillita” es una frase con la que aprendimos machismo. Nuestras tiernas mentes infantiles lo entendieron así: “Papá vida, mamá maceta”.

DIRECCIÓN DE TEATRO Apuntes¹

Salvador Amore
(Buenos Aires, 2012)

“En realidad la dirección es un crimen perfecto. No debe dejar huellas del autor. Pero no del autor del texto, sino de la realización del hecho”.

(S. Amore)

Espero que esta guía sirva como punto de partida para un estudio de la labor del director de teatro. Que despierte su curiosidad bibliográfica para investigar y documentarse. Y que la comparación de las diferentes posturas de algunos nombres señeros en este oficio, ayude a formar un criterio propio, como base de sustento a la práctica que realizaremos.

Este tema tan amplio me obliga a elegir, como atajos, algunos conceptos provocadores. Reconozco en ellos, por mi formación, una herencia cultural europea. Pero esa influencia en nuestro arte siempre ha sido reelaborada, tanto en la poética, en la técnica actoral como en la dirección teatral, proyectando nuevas propuestas. Y en tal sentido va este intento.

Algo sobre teatro

La necesidad de la práctica de este arte es una de las formas de conocimiento de la existencia humana. Su multifuncionalidad nos proporciona un aprendizaje distinto de la lógica-formal, al irradiarla desde su carácter fundamentalmente sensorial-intuitivo. Nos proporciona placer, al contagiarnos un sentimiento, por medio de un reflejo vivencial que nos educa espiritualmente. Así, conseguimos conocer desde el meollo mismo de la vida, desde el sentimiento de otro, por empatía.

Cuando una multitud de asociaciones sensoriales y mentales, con un carácter de idea súbita, transcurre con total rapidez, lo

llamamos “inspiración”. Esa mayor amplitud anímica para recibir las impresiones sensoriales, provocadas por un hecho, nos alienta a explicarnos nuestras vidas. La inspiración es tan necesaria en la geometría como en la música, tanto en el artista como en aquellos que perciben su obra.

El teatro adquiere rango de arte, si logra a través de su obra convencer de lo indemostrable. Los espectadores se hacen merecedores de estas manifestaciones si acceden a entrar en la convención que el artista les propone.

Sabemos que el teatro no es verdad, pero es todo lo contrario a una mentira: es la creación de una ficción. Su efectividad se comprueba cuando esa inspiración se nos contagia.

Cuando se habla de teatro se menciona inmediatamente su crisis, en realidad es porque la sociedad está en crisis y el teatro no solo la refleja, sino que forma parte de ella. Determinar qué y para qué es el teatro, es una tarea de conjunto, según épocas y costumbres.

Veamos algunos legados:

Schiller reconocía al teatro como una institución pública; subrayando su función social:

El teatro es mucho más que cualquier institución pública; es una escuela de entendimiento práctico, una guía de vida civil, una llave infalible para los más secretos caminos del alma humana.

Jouvet diría: “Condenados a explicarse el misterio de sus vidas, los hombres han inventado el teatro”. Y así como lo vaticinó Bernard Shaw que el teatro, como órgano social, iría creciendo en importancia sin parar, Lorca lo consideraba el barómetro con el que se registra la grandeza o el declive de una sociedad.

Modestamente agrego que la cultura de una sociedad se mide según de qué se ríe. Acá es dónde recuerdo el odio confeso de Meyerhold a cierto dramaturgo comprometido en la degradación de los espectadores a una risa imbécil: “Hemos acostumbrado al

público a una risa estúpida sin rima ni razón! Con tal que se ría! ¿No se ríe demasiado en nuestros teatros?”

Romain Rolland hablando de la necesidad del teatro para estimular la alegría, la fuerza y la inteligencia, advertía que para lograr este objetivo debía evitarse dos excesos opuestos, la pedagogía moral o el diletantismo indiferente. Jean Luis Barrault formula lapidariamente: “el teatro es sobre el hombre, hacia el hombre, por y para el hombre”. Ionescu parte de nuestra fuente eterna: la ansiedad humana. Mientras que para Miller el teatro hace o debería hacer al hombre más humano, es decir un poco menos solo.

En el segundo año de la revolución francesa -el 16 Floreal-, Robespierre decía: “Siendo el hombre el más grande objeto que existe en la naturaleza, no hay espectáculo superior que un gran pueblo reunido”. Sin embargo para Nikolai Evreinov, el teatro público, el teatro de masas va muriendo, mientras que el teatro para sí debe y quiere vivir.

Para uno de aquellos jóvenes iracundos, Jon Osborne, el teatro ha devenido poco a poco en lo que siempre soñó: un arma, la más convincente de todos los tiempos. Napoleón Bonaparte consideraba que los actores eran importantes en sus batallones, no solo para combatir la nostalgia sino para cambiar las costumbres en los lugares conquistados.

El tema sigue siendo “cómo exponer su trabajo en valor artístico”.

Podemos inspirarnos con estos y otros pareceres pero en cuanto a la particularidad de la técnica teatral, distinguimos dos tendencias excesivas en la definición y en la apreciación de “teatro o teatral”: una que lo limita arbitrariamente al texto y otra que lo reduce en modo abusivo al espectáculo.

Por ejemplo, el gran compositor francés, Saint-Saëns, afirmaba convencido de que una sinfonía de Beethoven se puede leer al lado del hogar, así como se puede leer una tragedia de Racine; ninguna de ellas necesita ser interpretada. Indudablemente que sin discutir el valor literario del teatro, si no se interpreta en escena ese texto, es imposible llegar a apreciar su integridad. En las antípodas a este concepto, Gordon Craig vaticinaba que podíamos llegar a crear verdaderas obras de teatro sin apoyarnos en una pieza escrita. Tales visiones extremas niegan en su concepción la doble existencia artística del teatro.

Lo cierto es que en este fenómeno, el director debe ser capaz de crear “mundos”. La imaginación se azuza con el conocimiento. Entonces ¿Qué debería estudiar alguien que aspira a dirigir teatro? De la A la Z de la más grande enciclopedia, parecería una respuesta acertada. No sé qué debería estudiar, pero sí sé qué es lo que no debería faltarle conocer: lo que una básica experiencia escénica como actor le brinda.

Por otra parte, me permito, quizá prejuiciosamente, hacer esta advertencia: Actualmente, aún quienes se acercan a estudiar “teatro”, tienen una gran influencia de la imagen (sea por cine o tv) pero muy poca como espectador de esa ceremonia efímera, que no se puede conservar en una filmoteca más que como un documento fosilizado.

Hago notar que hay una gran diferencia entre la imagen que se genera en el teatro, donde la acción sostiene a la palabra, con la del cine, en que la imagen es comentada por el texto. El cine es muy sensible donde no se necesita expresar nada, ahí está la cámara para robarle al actor los mínimos detalles de su vida interior. En el teatro debemos adiestrarnos a generar teatralidad con lo que a veces ni siquiera nos ocurre.

Sin entrar a detallar los aspectos de la técnica cinematográfica quiero señalar que por similar que parezca el resultado estético, en el teatro el acto de la creación se consume

fresco, recién hecho y nuevo cada vez, frente al espectador. Cuando no es así el teatro se degenera.

Si bien el cine ha absorbido del teatro la estructura dramática y el juego de los actores, también se dice que el teatro ha absorbido a la música, a la danza, a la plástica y otras artes, cuando en realidad no han sido “absorbidas” sino que se han asimilado funcionalmente. En el teatro más que la coincidencia de todas las artes, se trata de encontrar la complicidad entre ellas.

El teatro hace cómplice al espectador guiñándole el ojo al establecer una convención. Jugamos todos. En el cine la apuesta es otra. Ejemplifico: No siempre las batallas con muchos actores figurantes y acróbatas son muy convincentes en teatro, salvo que sean estilizadas, pero indudablemente un solo actor con una lanza clavada en su pecho, nos puede convencer, hacer ver y vivir la batalla. En cine la queremos ver de “verdad”.

De todo esto se desprenden, genéricamente, los medios específicos de la expresión teatral: el autor, el actor, el público y otras artes, que debe dominar en cierta medida, para la construcción de un espectáculo. Pero si se quiere ser un artista, debemos advertir desde ya que el solo conocimiento técnico no basta; es necesario trascenderlo de manera que se convierta en una conducta inconsciente que dé como resultado un arte sin artificios.

La aparición del director

En relación a la aparición del director se ha disputado mucho, tanto el término, como su necesidad y su función.

Silvio D’Amico le otorga a la dirección el grado de ser esencialmente El Teatro, ya que siempre existió en todos los lugares y en todos los tiempos. Pensemos que ya en el santuario Egipto, un sacerdote hacía progresar las oraciones de la familia Osiris, que se lamentaban alrededor de Isis. O que en el teatro griego existe la “Didascálica”. Estas indicaciones que ejerce el propio autor sobre el actor o ceremoniante aparecen también en el teatro romano, hindú

y japonés. En el medioevo, en el teatro francés estaba el “maestro de juego” (*maître du jeu*), más tarde en Inglaterra sería “el conductor de tragedias”, luego en tiempos de La Comedia del Arte, el actor más experimentado del grupo cumplía esta función, y en pleno romanticismo vemos que el mismo Alejandro Dumas dirigía sus obras como autor.

Georges Pitöeff considera que el reconocimiento de la aparición de este rol, pertenece a principio del siglo XX. Ciertamente es que ya en el siglo XVIII Lessing solicitaba la intervención de un intermediario entre el autor y el director. A Goethe se le reconoce su calidad de director en el teatro de Weimar evidenciándose en su *Reglas para actores* como el iniciador de la dirección moderna. Pero la acepción actual de esta palabra, muchos se la adjudican al duque Georg II que conducía el famoso elenco de Meiningen. El investigador italiano Vito Pandolfi también asegura que la dirección existió siempre, solo que comenzando desde Wagner se tomó conciencia de su valor y su lugar en la vida teatral. Otros consideran a André Antoine (Théâtre libre), el padre de la era de los directores modernos. También consideran a Gordon Craig como el director que hizo caer en la cuenta de que la dirección dramática es un arte en sí, con su propio significado. En 1946 Jean Vilar sostiene que los verdaderos creadores dramáticos de los últimos treinta años no son los autores, sino los directores.

De todas maneras desde los tiempos más lejanos se conocen rituales, procesiones, ceremonias religiosas, fiestas populares, (carnavales) en que se comprueba la existencia de la idea de la dirección, sin que sea predeterminada. Hoy en día la dirección es algo más que eso. Necesita un conocimiento técnico para desarrollar su propia poética.

Max Reinhardt muestra que el director nace por las carencias de los autores como hombres de teatro. Casos como Shakespeare, Molière, Goldoni, Brecht son accidentes que comprueban la regla general. Adolphe Appia pregunta: “¿Cómo puede devenir el autor dramático un artista de la escena? Y ¿quién puede darle el medio

debido si él no sabe obtenerlos por sí mismo?”. Parecería ser, según esta hipótesis discutible, que el Director nació para salvar al Autor.

También la aparición del director generó que el autor desesperado por la materialización de sus ideas, se desentendiese del oficio teatral y el actor fue perdiendo su alma y su vida para devenir un heroico títere, sometido a las órdenes del director. Pero aunque la función del director es tan vieja como el propio teatro, el término y reconocimiento de su función ha aparecido muy recientemente adquiriendo la jerarquía que le diera Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold y las líneas que de allí se derivaban. La pregunta es: ¿Dónde están los límites de la dirección? ¿Es un técnico de la representación o es el poeta del espectáculo?

Qué es la dirección

Pensemos sobre algunas afirmaciones.

Artaud: “Para mí el teatro es la posibilidad de su realización. Sus consecuencias poéticas pertenecen íntegramente al dominio de la dirección”. Hasta Jean Villar parece defender este concepto cuando dice, deteniéndose sobre las indicaciones del autor, que “todo lo que es creado afuera de estas indicaciones es *régie*”. Esta fórmula sin duda, Villar la cumplió con gran éxito en su famoso TNP (Teatro Nacional Popular de París).

Seguramente el abuso de los descubrimientos inútiles de los directores debe ser combatido ferozmente. Pero ¿cómo determinarlo? Verdad es que el concepto de la de la escritura escénica, del acontecimiento de lo que allí debe ocurrir y cómo, es un problema dramático integral que pertenece a la responsabilidad del director, ya que es el único capaz de ver su totalidad. Pero su construcción ha llevado a tan diversas formas que algunos teorizaron y otros dejaron la huella de su práctica. Algunos dando brillos y otros sacando lustre.

Cualquier esfuerzo serio para reformar el teatro se dirige en modo instintivo hacia la dirección y sorprendentemente se ataca,

desde ese lugar, el problema dramático en su total integridad. De allí que podemos pensar que el arte de la dirección teatral es un oficio con vida propia. Y que su función consiste en preparar y utilizar los materiales escénicos, con la debida dosificación para su interrelación funcional, que le darán la coherencia poética y estilística al tema propuesto.

En una discusión con Adamov sobre Brecht, Roger Planchón le mostraba que:

La lección de Brecht como teórico del teatro fue la de declarar que una representación es al mismo tiempo una escritura dramática y una escritura escénica y que esta escritura escénica debe corresponderse con la dramática.

Establecer esta doble responsabilidad consagra en todo caso la responsabilidad creadora de la dirección. Es el arte de traducir el drama escrito en vida escénica. Con su particular lenguaje, el director deberá concebir una puesta en escena *a priori* o descubrirla empíricamente. Y en el mejor de los casos, establecer una dialéctica entre estos dos puntos que dé por resultado su creación.

Conocer y manejar la maquinaria del espectáculo, con su complicada técnica, es una tarea que debe ser estudiada, para una mejor didáctica, en sus diferentes relaciones. Por ejemplo: con el actor, con el autor, con el escenógrafo, etc. Aunque todo esto luego deba sonar al unísono en su interrelación.

Lo que no se puede es considerar a la dirección como un fin en sí mismo, ni tampoco como un simple oficio de “explicador”. Su gran secreto es acordar los diferentes temperamentos de las artes y de los artistas que la componen. Pero ¿cómo se llega a determinar este sinfonismo: acción dramática, ensamble de movimiento, gestos, actitudes, fisonomías, voces, silencios, luces, sombras, espacios etc.? Y por encima de eso, sin que el director esté presente marcando intervenciones e intensidades, como ocurre en la orquesta? (Salvo en el caso de Kantor, pero...)

André Antoine hacía una primitiva subdivisión: “Existen dos *régies*: la que podríamos calificar de ‘plástica’ (de escenografía, vestuario, utilería, luces, movimiento) y la *régie* interior: el arte de develar el fondo más íntimo de la obra”.

El abuso remarcado de la presencia del director, no solo tiende a estropear la intimidad de la obra, sino que su permanente necesidad de existir por encima de la obra puede crear un fuerte rechazo, poniendo el teatro a su servicio y no él, al servicio del espectáculo. En realidad, una excelente puesta en escena debe hacernos participar de un mundo maravilloso, en el que no percibamos que esto ha sido dirigido por alguien. Sino que naturalmente, aun por excéntricos que fueran los fenómenos que ocurran en escena, no podrían ser de otra manera que así, como están ocurriendo.

Aunque Antonin Artaud proponga: “Nosotros no vamos a jugar la pieza escrita, sino que vamos a hacer alrededor de los temas que allí están, un intento de dirección directa”, esta subestimación del texto y exageración del rol del director -“dirección directa”- es artificial. Si bien entendiéndola como un ejercicio es atractivo, no lo es efectivamente como un método general de trabajo. En todo caso, la dirección debería ser indirecta porque quien dará legitimidad al texto y a la concepción del director será el juego del actor, verdadero soberano de la escena en quien debemos depositar toda nuestra atención y nuestra confianza. Por eso Nemirovich-Danchenko considera -quizá teniendo como modelo a su amigo Stanislavski- que el director tiene que ser un actor profundo y multifacético. A la vez que el principal discípulo de este último, Vakhtangov, señalaba que no puede existir un buen director -ya sea que provenga de la dramaturgia, de la arquitectura o de la composición musical- que no se haya subido a las tablas para interpretar una íntegra serie de roles. Remataba todas estas concepciones Stanislavski diciendo: “Para ser un buen director se debe ser un actor nato”.

El director y el autor

Cuando Shakespeare y Molière dirigían sus escritos todavía no había aparecido el director con la riqueza y el riesgo de esa otra mirada que traía con el conocimiento de la “maquinaria escénica”.

Las relaciones entre el director y el autor, o incluso su negación, es una discusión litigante y permanente. Peter Brook nos advierte que la dirección no debe atarse superficialmente del texto; ella debe penetrar hasta el pensamiento profundo del autor y hacer en el modo más vivo sensiblemente su sueño, frente al público.

Así como existe la opinión de que una obra bien escrita puede hacer actuar bien a cualquiera, en el punto opuesto Gordon Craig imagina que cuando un director sabe combinar el color, el movimiento y el ritmo, no necesitan de un dramaturgo ni de sus indicaciones.

Cualquiera de estas dos afirmaciones puede contener algo de una verdad más amplia y más relativa desde un punto de vista técnico y metodológico. Su intento de realización, como poética, será una decisión artística cuyo veredicto final lo tendrá el público.

En síntesis, el problema es si la dirección se somete a la palabra escrita y a las indicaciones del autor o estas forman parte de una provocación para dar rienda suelta a la libre interpretación y creatividad del director. En mi opinión, quien ayuda a encontrar el criterio equilibrado entre estas posturas para cada estilo o poética es quien va a sostener la propuesta del autor y/o del director: el actor. Los dos primeros tienen una actitud conceptual frente al hecho teatral, pero el que le da cuerpo y vida es él.

Después de pasados los últimos cincuenta años del siglo XX, la oposición entre el teatro literario y el teatro total (así llamado por la inmensa cantidad de recursos puestos en escena al servicio del espectáculo más que del texto) es ya una discusión bastante debilitada. Naturalmente que puede existir una oposición irreductible entre autor y director, solo cuando el texto es falto de valor y un director es interesante, o entre un director con poca

imaginación y una buena obra, como ocurriría de la misma forma entre dos mediocres.

El equilibrio de las relaciones entre el autor y el director, entre el texto y el espectáculo, elimina el vedetismo de uno frente al otro. Salvo que con deliberada intención se busque como propuesta estilística, el acento en el texto o en la expresión escénica. El equilibrio de las relaciones entre autor y director, entre texto y espectáculo, elimina el vedetismo... Un criterio que puede ayudar, es pensar que el director no debe ser el que sostiene el texto, sino el que sostiene las intenciones del texto. Indudablemente la cuota de subjetividad que esta afirmación contiene, hace retomar la discusión nuevamente en otros ámbitos.

Si el autor está vivo y participa de las discusiones con el director (Chéjov-Stanislavski), el enriquecimiento mutuo puede dar como resultado que un director hasta genere una nueva corriente de pensamiento teatral, o que el autor encuentre qué hay de más o de menos en sus escritos e intensifique su estilo. Pero, cuando esta discusión es simplemente para establecer una supremacía, podemos entender por qué para muchos directores el mejor autor, es el autor muerto.

El director debe cometer el delito de robarle la pieza al autor -ya sea vivo o muerto- para mostrarle al mundo la resolución más apropiada. En realidad la dirección es un crimen perfecto. No debe dejar huellas del autor. Pero no del autor del texto, sino de la realización del hecho. Para eso, el director debe educarse también como un ser invisible. Debe comportarse frente al texto, como una partera frente a un nacimiento.

Creo que asumir la dirección y la autoría al mismo tiempo, para resolver este dilema, es falso. Al menos como solución general, si no se toma en cuenta que quien asume ambos roles debe dominar el conocimiento de las claves, los secretos y las técnicas, de estos dos oficios por separado. La creación del dramaturgo y la puesta en escena son dos momentos de un acto único, pero cuando lo asume

el mismo individuo debe poder escindirse y confrontarse en estas dos funciones.

Podríamos coincidir con Adolphe Appia que el arte de la dirección es proyectar en el espacio lo que el dramaturgo proyectó solo en el tiempo. Porque sabemos que si el texto no lo es todo, todo al menos está en el germen del texto. Gastón Baty afirmaba que “el director es aquel al que le cabe la responsabilidad de restituir en la obra del poeta lo que se perdió por el camino de su sueño al manuscrito”.

En el itinerario de la idea de teatro-palabra, el escritor opera en las síntesis necesarias para caracterizar la situación. En el itinerario inverso palabra-idea del teatro (texto-espectáculo) el director genera la materialización escénica que contempla el manuscrito, acercándolo mucho más que el propio autor a su fuente inicial, a lo que imaginó antes de sentarse a escribirlo. Puede parecer paradójal, pero un buen espectáculo se acerca más al amplio pensamiento del escritor que a su texto dramático. Pero sabemos que si cualquier obra es de interpretaciones inagotables, un gran clásico es una búsqueda sin fin.

Muchas veces he visto el intento de resultar original, en la interpretación de una pieza con “innovaciones del director” que dieron por resultado un verdadero contrasentido de la obra, en el mejor de los casos, cuando no un sin sentido total. Esta demostración gratuita de exhibicionismo del director contradice la idea del teatro como un acto de creación colectiva. También es cierto que a veces una obra pequeña o mediocre cobra un suceso frente al público gracias a la hábil resolución del director. Aun así, por pocos valores literarios o humanos que esta obra tenga, reconozcamos que ha sido la provocadora de este resultado.

Intento demostrar que el dramaturgo escribe con sus ojos puestos en el escenario, pero el director pone en escena mirando permanentemente por el espejo retrovisor al texto y sus intenciones.

El director y su público

Analizar el rol del espectador, su función activa de objeto-sujeto, su reacción unitaria y multifacética, su acceso y su carácter popular, su recepción emocional e intelectual, su influencia sobre el trabajo del director y logros del espectáculo, nos ayuda a entender su contribución esencial en la definición del Teatro.

Alguna vez escuché en un ensayo mientras trabajaban afanosamente los actores con el director y otros del equipo: “El teatro es algo maravilloso hasta cuando llega el público y lo arruina todo”. Esta ironía referida al placentero y complejo momento de la concepción, señala también los dos momentos del espectáculo. Al igual que goza del tiempo de gestación una mujer encinta, hay un momento inexorable para salir a la luz. Pero esa masa de carne torturada que llega a ser el instante del parto, podemos asociarla con el grito, el susto, el dolor, pero jamás con el sufrimiento. Si no es un acto de alegría creadora, eso no será un encuentro. Y sin ese encuentro con el público la obra no nace.

La aparición del público frente a la creación viva de los artistas, transforma y valora detalles como aciertos o desaciertos, influenciándolos a que así ocurran, con su sola presencia. Lo que hasta ahora era un acto privado intentará seguir siéndolo en público. Pero para que no sean los artistas quienes se sientan expuestos o espiados sino el mundo por ellos creado, la dirección de los ensayos es la clave.

El estreno es un desafío que no se puede resolver de antemano. Esta gran ceremonia, ese culto a las artes reunidas, se propone hacer cobrar conciencia del destino de cada uno de los espectadores que presencian este acontecimiento vivo, aliándolos entre sí. Después de su parecer, la de la crítica y otros condicionantes, la obra cobrará rumbos en el que el director deberá seguir trabajando.

La relación necesaria del autor -implicando al actor a través del director- con el público, está claramente mencionada por T. S. Eliot:

La poesía desprendida de la obra dramática, ella y solamente ella, tiene la función de impresionar en forma inmediata y colectiva a un gran número de hombres reunidos para asistir a un episodio imaginario interpretado sobre el escenario.

Esta conclusión nos lleva a la misma línea de pensamiento de Max Reinhardt, cuando refiriéndose al actor nos dice: “Es una leyenda pretender que olvide al espectador”, y Brecht afirma categóricamente que “el teatro es inconcebible sin un auténtico contacto con el público”. Arthur Miller imperativamente propone que “lo que ocurre en escena debe entrar en la vida de los espectadores, para lo que hay que crear un clima de comunión entre unos y otros”.

Estas afirmaciones podrían resultar ociosas si no fueran contrapuestas por afirmaciones como las de Adolphe Appia, (según cita André Veinstein en su ensayo): “El Arte dramático seguirá floreciendo con o sin espectadores”. Este concepto sostiene a muchos grupos de trabajo que se contentan con una “estética de proceso”, realizando una experiencia de ceremonia más cercana a un estudio antropológico que a una manifestación artística. Aunque sospecho que rotativamente se escinden de su rol de ceremoniantes y se observan como público, en sus interminables procesos de búsquedas. De no ser así, de no alternar la mirada interior con la exterior, el teatro sería transformado en una enfermedad por su degeneración endogámica y no una exaltación de la vida, como lo es la sublimación que produce el juego.

El abanico entre estas afirmaciones es grande. Yeats, limita arbitrariamente la influencia del público sobre su obra dramática “Quiero crear un teatro que vaya mas allá de la multitud, quiero un público pequeño, de adeptos, como una sociedad secreta”. Este poeta irlandés afirmaba: “El teatro moderno está muerto porque los autores piensan en el público y no en el tema que les interesa”.

En el manifiesto futurista Marinetti formula agresivamente “Nosotros le enseñamos a los autores a despreciar al público”. Lamentablemente hasta el propio Ionescu -quizás para escandalizar su entorno socio histórico- también declara: “La obra de arte existe en sí misma y se puede concebir en modo impecable un teatro sin público”. Entendemos que estas declaraciones se dirigían a un público aburguesado y a un teatro para su consumo.

Muy lejano a las fiestas teatrales de la Grecia antigua y a la solemnidad dramática medieval, que reunía frecuentemente en forma indivisible diversos factores del espectáculo con los espectadores, el público de teatro se fue angostando luego del Renacimiento, mudándose a las cortes imperiales reales y nobiliarias. Solo la Revolución Francesa trae nuevamente el generoso desarrollo del espectáculo popular con aquella verdadera apoteosis teatral el 14 de julio de 1790, “*La fiesta de la Federación*” conmemorando La Toma de la Bastilla. Asimismo podríamos nombrar “*La toma del Palacio de Invierno*” (en la que sería durante setenta años la U.R.R.S.), que tuvo lugar donde tres años antes los mismos eventos históricos habían ocurrido, juntando ocho mil intérpretes y cien mil espectadores. O nuestro Teatro Abierto que en pleno estado de sitio de la última dictadura militar de nuestro país, juntó miles de espectadores en distintos teatros simultáneamente, donde la opinión pública se expresaba en esos encuentros privados. Es innegable que el público mayoritario o elitista, con sus diversos intereses, peligrosa y estupendamente, es el motivo y el destinatario del proceso de la realización teatral.

Víctor Hugo en el prefacio de Ruy Blas se atreve a clasificar al público en tres categorías: “Lo que la muchedumbre popular pide casi con exclusividad es la acción; las mujeres quieren ante todo la pasión; aquellos más reflexivos van a buscar caracteres”. Este ejemplo es al solo efecto de constatar la preocupación que siempre hubo por el público. Por eso, el director de escena deber tener seriamente en cuenta la premisa polivalente de los espectadores a los que irá dirigido su trabajo; al tipo de sala que lo contendrá; en

el medio social, histórico y político en que resonará su obra; sus intereses y los intereses de la cultura a quien será dirigida; su posible confrontación o complacencia.

Lessing en su célebre *Dramaturgia de Hamburgo* hace una distinción necesaria entre el valor y la falta de valores de un espectáculo, cuando propone que el único defecto que no se le puede perdonar es que nos deje indiferentes. Si el público se pregunta qué gran cosa ocurrió y se responde irónicamente “nada”, la pregunta del director a su vez será ¿Qué es lo que faltó en el espectáculo para que al público le pase algo? La respuesta no será: “Hacer algo que a él se le ocurra, sino hacer que algo ocurra”.

Por supuesto que el público es una caja de resonancia, cuyo material de construcción, la subjetividad individual, el gusto, está embebido de la cultura dominante o de su lucha contra ella. Por eso esta acústica espiritual no solamente registra los acordes del espectáculo, sino que a la vez sugiere matices y armonías imprevistas. Stanislavski decía: “Estas dos corrientes, una desde el escenario y otra desde la platea, producen la chispa de una comunicación viva”.

La gran utopía es el sueño de crear un teatro accesible a todos. Pero esto es un proceso de docencia que hace, sabiéndolo o no, el creador con un público minoritario que intentará agrandar al máximo.

El teatro al fin de cuentas es antropomórfico, tiene la medida del hombre. Es imposible hacer una sensible transmisión estética proveniente de un espectáculo teatral en un estadio de fútbol. Cualquier intento de mediatizarlo le quitaría su esencia. Como cuando vemos, por bien hecha que esté, la transmisión televisiva de una obra de teatro.

Persiguiendo la idea del carácter popular que debiera tener el teatro, se abren opiniones diversas, con respecto a qué es “popular”. Tomemos por ejemplo, sin pretender agotar el tema, las opiniones siguientes:

Stanislavski, desde la fundación del Teatro de Arte en 1898, soñaba con un teatro popular accesible a todos. Sarah Bernhardt pretendía mantener al público con el alma en la boca sin que pueda reordenar su libre arbitrio hasta caer el telón. Artaud quería arrojar al espectador a un trance mágico. Claudel sostenía que el fin de un espectáculo no era que el público entienda el texto sino que lo viva como un personaje. En cambio Diderot y Brecht reclaman que el espectáculo ponga al espectador más crítico. El escritor francés afirma que el público no viene a ver lágrimas sino a oír las palabras que las provocan. Y Brecht en el mismo sentido decía que no se podía pedir al espectador que deje su mente en el guardarropa.

El director y el espectáculo

Un espectáculo es la forma de percibir la vida que intentamos compartir con los otros. Cuando entendemos que la forma es el contenido, es cuando entramos en el dominio de la Estética y su jerarquía. Y sea o no tomada en cuenta aquella afirmación de Gorki “La estética de hoy es la ética del mañana”, indudablemente que el placer de una obra artística de teatro nos afecta más por su percepción sensible que por su argumento.

La forma de pensar sensiblemente, de poetizar la vida, es propia de cada uno, con mayor o menor instrucción teórica; pero seguramente que el ampliar nuestros conceptos con el pensamiento de la *Estética* de George Luckács nos amplía la manera de percibir, concebir y transmitir nuestras obras.

El mundo conceptual, las teorías derivadas, sean de la filosofía o de las obras experimentadas, ayudan a inspirar, construir y condicionar el universo creativo del director de teatro. Pero por sobre todo un director debe leer obras de teatro. A medida que se las lee se aprende a leer teatro. A la vez, la tarea, el desafío, que asume el director, es encontrar los elementos concretos -y cómo combinarlos entre sí- para construir y transmitir la estética del espectáculo, condicionado o inspirado por esa carga conceptual,

intentando olvidarse de ella a la hora del hacer, para no transformar la obra de arte en una declamación erudita de cómo se debe resolver bellamente la vida.

Recuerdo a Walt Whitman: “Hombre, continúa haciéndote preguntas”. Y esto debería ser la finalidad de una obra. Más que intentar por todos los medios de dar viejas respuestas, se trata de plantear nuevos interrogantes.

Escenografía, luz, sonido, vestuario, utilería, multimedia etc. son en sí mismos un material inanimado. Cobran valor estético por su mesurada dosificación e interrelación, en función de la pretensión ulterior del espectáculo. Pero únicamente adquieren vida escénica, por el debido uso actoral.

El actor, este demiurgo, es el material animado que dará vida escénica a cuanto construya su relación con cuanto lo rodea. Como es lo más importante del teatro, lo único infaltable, dejo para el final las mínimas menciones necesarias para su estudio, conocimiento y trato. Detengámonos brevemente antes sobre los elementos con que contará el actor para sostener el espectáculo que entre el autor y el director han concebido.

El director toma contacto previamente con el autor, con la elección del actor y hasta imagina previamente el público al que dirigirá su espectáculo, previendo sus gustos estéticos y hasta sus reacciones. En cambio el microcosmos escénico, conformado por los elementos antes mencionados, para reconstruir el macrocosmos teatral de la obra es la tarea diaria del director en los ensayos. Esa dimensión reducida del espacio real donde debe ocurrir toda la imagería del espectáculo, lo sitúa en las permanentes elecciones de “cuándo, qué” para el debido avance del proceso de investigación, recupero y fijación de los juegos entre actores, objetos y estímulos visuales y sonoros, evitando permanentemente el laconismo expresivo, tanto como el discurso que al decir de Voltaire: “el arte de aburrir consta de decirlo todo”. Si todos los elementos inanimados existen desde un principio, el desarrollo de la

investigación actoral se verá encorsetado. Tampoco pueden aparecer sobre el final del proceso, sorpresivamente.

La técnica en sí misma no le importa a nadie en un espectáculo, solo cuando está a su servicio. Al punto tal que las transformaciones técnicas que ha sufrido el teatro en general, han transformado también al tipo de actor y de actuaciones. La sencillez técnica de un espectáculo no es “simplicidad” por eso es tan difícil de alcanzar. La ciencia de evitar lo inútil es la gran capacidad selectiva del director. Ya Lope de Vega apreciaba: “Tres tablas, dos personajes, una pasión”. ¡Cuántas “toneladas de técnicas” muchas veces se han desperdiciado para sostener “cien gramos de texto”! La economía, como en todo es fundamental. Expresar mucho con la menor cantidad de recursos, es lo que hace la riqueza de un espectáculo.

Lo que nunca debe olvidarse en un espectáculo, es que ante todo es TEATRO. Esto quiere decir que el público acude a participar alegremente de una convención que debe estar claramente propuesta. De no haber ninguna e intentar convencerlo “verdaderamente” de todo, es subestimar su sensibilidad y su inteligencia; es querer dejarlo fuera de juego. “Hasta dónde, qué y cuánto” es el misterio que perseguimos en cada propuesta escénica. Y al decir de Max Frisch, un director debería “fijarse algunas ideas que no se transformen en ideas fijas” facilitando una dialéctica operativa para el logro de su creación estética.

El director y el actor

Establecidas la relación necesaria del director con los *items* antes mencionados, destaquemos la jerarquía de los eslabones más directos del teatro: el del autor, el actor y el público, siendo el director el maestro de esta ceremonia.

Parecería ocioso destacar que el material vivo del actor debe ser provocado y contenido, dándole libertad al marcar los límites. De esa manera, en el baile entre la dirección y la actuación, es

difícil precisar cuándo conduce uno y cuándo conduce otro. Esto siempre y cuando convengamos en un juicio de valor con respecto a la jerarquía que ocupa el juego del actor, como artista creador, dentro del espectáculo. Sin embargo no hay unanimidad en este punto de vista. Su contribución al teatro ha sido discutida.

Gordon Craig por ejemplo lo considera un elemento móvil del decorado:

El juego del actor no constituye ningún arte y hasta es injusto llamarlo artista. Se deduce claramente que para crear una obra de arte no podemos apoyarnos más que en aquellos materiales que podemos dominarlos con seguridad. Y el hombre no constituye un material de esta característica. El teatro continuará creciendo mientras que los actores con los años irán retrasando su desarrollo. El actor va a desaparecer y en su lugar veremos un personaje inanimado que llevará el nombre Supra-Marioneta. Esto es con más fuego y menos egoísmo. No va a rivalizar con la vida, sino que va a ir más allá. Ella no figurará en su cuerpo de carne y hueso, sino en su cuerpo en estado de éxtasis.

Diametralmente opuesto en *El origen del teatro*, A. D. Avdeev considera que:

El hecho teatral aparece cuando el actor, tomando un rol, ayudado por sus características psicofísicas, se transforma o encarna otro ser. Acciona en nombre de este último; es decir, genera una conducta dirigida al logro de un objetivo definido en determinadas condiciones. Mientras el espectador recepta su arte, en el proceso mismo de la realización del espectáculo. Esto es Arte escénico, este es el arte del actor.

Para Artaud el actor es al mismo tiempo el elemento más significativo, debido a que de la eficacia de su juego depende el éxito del espectáculo, pero a la vez debe ser pasivo y neutro porque

cualquier iniciativa personal debe ser rigurosamente rechazada por el director. Esto último lo hace acercarse a la concepción de Gordon Craig que niega su carácter activo y sus valores creadores.

Andre Antoine imagina una relación bastante simple con el escritor y el director. “El actor ideal debe ser como un piano o un instrumento excelentemente afinado, con el cual el director va hacerlo sonar según los deseos del autor”. Jean Giraudoux le responde que “el actor no solo es un intérprete sino un inspirador. Es en realidad el que culmina en hecho presente la visión vaga del autor”.

Como vemos, establecer con precisión la función y la calidad de la actuación ha despertado siempre opiniones variadas. En *La paradoja del comediante*, Diderot se anima a recomendar y a establecer cómo debe ser su arte: “No se trata de sentir, sino de expresar con sumo cuidado todos los signos exteriores de un sentimiento... que tenga profundidad no sensibilidad”. Por el contrario Jean Vilar no duda en considerar que el teatro “es una iglesia donde la emoción es la soberana”.

Es indispensable, al hablar de la relación con el actor, interiorizarnos mínimamente en Stanislavski y su permanente búsqueda, en diferentes sentidos, para encontrar una técnica del arte de la actuación, para conocer estos mecanismos y darnos las mejores herramientas a los directores, para el mejor manejo del actor.

El gran maestro ruso concibe que la creación es “emotiva, volitiva e intelectual”, asegurando que los momentos de vivencia se alternan con los momentos de juegos simplemente técnicos, siendo su unidad la creación escénica. Nos recuerda a uno de sus actores preferidos como modelo de estudio, el italiano Tommaso Salvini quien definía: “El Actor vive, llora y ríe en escena observando su risa y sus lágrimas. En esta dualidad de la vida equilibrada con el juego consta el arte”.

A Stanislavski con su “teatro de la vivencia” -forma dramática del teatro- se le opone el teatro de representación o efecto de distanciamiento propuesto por Brecht -forma épica del teatro. En

realidad, estos esquemas no nos muestran una contradicción absoluta, sino un acento distinto en el compromiso del juego actoral, dando por resultado estilos distintos, sostenidos por técnicas acordes a los mismos. Brecht afirma: “Los sentimientos nos empujan hacia los más altos razonamientos, mientras la razón limpia nuestros sentimientos”, aceptando que este método de juego actoral *verfremdungseffekt* (de distanciamiento o extrañación) también despierta emoción en el actor. Combate así un prejuicio existente en relación con el teatro épico, en que se lo presupone indiferente emocionalmente, junto a su llamada exclusiva lucidez.

No intento aquí simplificar las controversias generadas entre el teatro de la vivencia propuesto por Stanislavski y el teatro de la representación de Brecht, solo menciono que en cualquiera de estas técnicas se necesita un compromiso integral del actor en escena.

Sarah Bernard afirmaba que “la voz es el instrumento más necesario para el artista dramático”, y aunque parcial, tiene algo de verdad en general, pero en modo casi absoluto para un determinado estilo de obra y de actuación. De la misma manera se puede considerar como un alto recurso expresivo -no como valor ornamental sino funcional-, el maquillaje, la máscara o la gesticulación; también la sola expresividad del cuerpo, como en los rituales de la antigua Grecia o en el *Kathakali* Indú, (*Katha-baile*, *Kali-juego*), un mimodrama.

Es entonces donde debemos recordar los aportes experimentales del discípulo de Stanislavski, creador del Teatro Estudio, Vsévolod Meyerhold. Jerarquizó la preparación física integral y las habilidades del actor. La ley fundamental de la biomecánica imaginada por Meyerhold es muy simple: El cuerpo entero participa de cada uno de nuestros movimientos. La biomecánica no es una finalidad, es un medio racional y natural de concebir el cuerpo en movimiento. Al mismo tiempo si se lo utiliza como un estilo les da al director y al actor un código de creación propia.

De esta manera llegamos a la consonancia necesaria entre el ritmo interno del actor y el ritmo externo del espectáculo,

diferenciando la idea de tiempo y ritmo. Shakespeare hubiera dicho: “El ritmo es el príncipe de las artes, el tiempo su hermano bastardo”.

El reconocimiento que hace Meyerhold a La Comedia del Arte, al Vodevil, a los Cómicos de la Legua, no es más que rescatar qué de eterno siempre tuvo el arte del actor: su conducta física. Tairov (con quien nada tenían en común) confirmaba, “El actor revela su arte a través de su cuerpo”. Hasta Albert Camus con su teatro existencialista afirma que: “La convención del teatro hace que el alma se exprese y se haga entender a través de la gestualidad del cuerpo, y por la voz que es al mismo tiempo cuerpo y alma”. Jean Luis Barrault compara: “Si el lenguaje tiene tres elementos fundamentales, sujeto verbo y complemento, el lenguaje corporal también contiene estos tres momentos fundamentales: actitud, gesto y destino”.

El cuerpo en escena ha sido desde siempre el acento que ha dado distintos tipo de estilos y técnicas propuestas para la resolución del fenómeno actoral. A propósito Lucien Guitry parte de la hipótesis de que el juego del actor debe estar compuesto de forma tal que si en el público hay un ciego, un sordo y un hombre medianamente inteligente pero que no entiende el idioma en que se realiza la obra, a la salida, los tres pueden comentar el mismo asunto.

Aunque lo sabemos, muchos actores no pueden refrenar su exhibicionismo -como lo juzga Jean Genet-, sin embargo, oyendo a Jean Cocteau, la perfección de su juego consta en que este juego se haga invisible. De la misma manera que Nemirovich-Danchenko recomendaba que el espíritu de una dirección eficiente y estricta, sea que el director “muera en la creación actoral”. Señalo que esta manera de dirigir le solicita al director la paciencia para no pedir el resultado con una indicación, sino provocar, paso a paso, el descubrimiento por sí mismo del actor, del resultado formal o sustancial que el director juzga necesario. En este sentido es valiosa una de las tácticas de Vakhtangov, otro discípulo brillante del

Teatro de Arte de Moscú: abandonaba la butaca asignada al director en la platea, para subir al escenario y aguijonear al oído de los actores, estimulándolos al juego propuesto. El arte de la dirección es el arte de sugerir. De poder desatar el caos creador del actor, para ponerlo al servicio de la homogeneidad con que concibe su visión general del espectáculo.

En cuanto a la formación, disciplina y medios de actuación, son innumerables los aportes hechos en los últimos años por escuelas, maestros y directores de mayor o menor difusión. Me atrevo a destacar solo algunos.

Intentar resumir en pocas palabras los estudios de Stanislavski, me resulta pretencioso y además descuento que quien no haya leído sus trabajos, debería hacerlo antes de introducirse en esta tarea y en estos apuntes. Sin duda su legado ha sido la preocupación por conocer e intentar sistematizar de alguna forma la especificidad del trabajo del actor. Y si algo nos deja como herencia es su búsqueda constante. La heterodoxia de sus comienzos dio lugar a distintas posturas frente a sus consejos que tan hábilmente supo escribir, con una didáctica tan atrayente como poco habitual. Esta es su gran lección que deberíamos incorporar: Emular su conducta frente al fenómeno del teatro.

Luego, para partir de alguno de sus conceptos fundamentales, diríamos que su famosa “soledad en público” que propone un objeto de atención que evite actuar para producir emociones voluntaria y directamente, basada en una concentración abierta y cerrada. Pretende que el trabajo del actor con el director encuentre lo que llamó “el efecto transparente de las partes individuales”. A él le siguieron grandes maestros rusos que reelaboraron sus conceptos. I. Rapoport nos agrega sobre la “atención orgánica”: “La presencia escénica es la habilidad”. Además de hacer el aporte de ejercicios para educar la memoria, la imaginación, para justificar una actitud correcta en el escenario, etc., sentencia: “La actitud es lo más importante”. Y agrega: “El actor como el niño que juega, primero que nada, precisa querer jugar y a qué. Esto es el punto de partida,

la actitud escénica, para no actuar en general”. Por otro lado I. Sudakov nota que el gran desafío es reducir la sicología compleja a elementales actos físicos, a un comportamiento concreto. Desestima lo que el actor pueda imaginar que haría en una situación análoga a la del texto y le propone que, evitando caer de esa manera en el camino trillado, enfrente los obstáculos aquí y ahora e intente superarlos. De esta manera la naturaleza de la acción varía de acuerdo a la fuerza del deseo. Siendo la acción simple y profunda, permite que sea complejo el deseo. Acción simple frente a objeto claro. Esto favorece el verdadero talento del actor.

M. A. Chéjov -el sobrino del dramaturgo, que hiciera su propia escuela en EE.UU., además de trabajar en varias películas por entonces- distingue tres formas de actuar en escena: Explicar y demostrar todo al público, actuar para uno mismo, o actuar para y con los otros actores. Aporta una gran cantidad de ejercicios. Entre los más importantes están los de ubicar los centros de tensión en nuestro cuerpo. Sus trabajos polemizaron con la postura de Lee Strasberg, y sus ejercicios de “La memoria emotiva y el minuto escénico”.

Del diario E. Vakhtangov, quien fuera el epígono que mejor explicó las investigaciones de Stanislavski, rescató lo que dijo a sus actores en el octavo ensayo de una de sus obras: “Los actores no deben decir palabras sino pensamientos. Es lo que llamamos descubrir el texto. No deberíamos decirle a nuestro compañero lo que vamos a hacer, es necesario que sea inesperado para reaccionar espontáneamente”. Zakjava nos cuenta que Vakhtangov para ayudarlos a obtener una actitud creativa, fue uno de los primeros en exigir a sus actores que trabajaran “sus partes” en su casa, para llevar propuestas a experimentar en los ensayos.

Todo esto nos pone frente al problema del director en relación con el actor y la explotación de sus recursos creativos. También nos advierte que la más horrible falta del director es la insistencia pedante en una inflexión particular o en un movimiento determinado, como indicación. Un director digno y honesto siempre

tratará de desarrollar la individualidad creativa del actor. Nunca dará exactamente las mismas instrucciones a dos actores, aun cuando estén ensayando el mismo papel.

No conozco un director que haya penetrado más íntimamente en la vida interna del actor que Vakhtangov. Había aprendido de su maestro la comprensión perfecta del actor. Recomiendo fervientemente la lectura de sus escritos.

Aunque lo he mencionado varias veces hasta aquí en estos apuntes debo dedicarle algún espacio propio a Meyerhold, quien saliendo de los parámetros del naturalismo investigó y aportó a la mirada exterior, a la teatralidad, un caudal fecundador de nuevas puestas en escena y utilización de los medios expresivos estilizadores del actor y de la escena.

Un actor de talento llega siempre a un espectador inteligente; en cada actuación el mismo personaje será realizado de diferente manera. Se trata de preservar la improvisación del actor sin trasgredir la forma que le ha conferido el director al espectáculo. Stanislavsky piensa igual. Él y yo abordamos la solución construyendo un túnel: cada uno avanza por su lado pero en alguna parte nos encontraremos.

Al separarse de Stanislavski reconoció que era instructivo copiar los buenos modelos y la imposibilidad de convertir un gran teatro en un lugar de experimentación. A la vez que promovido por su interés por el movimiento, la espectacularidad y la fiesta, deseaba experimentar con la música. Su encuentro con Maiakovski fue decisivo. Enrolado en el constructivismo eliminó todos los residuos del escenario a la italiana. Su fundamento de la racionalización de los movimientos del actor fueron la práctica y el principio de la “biomecánica” que nunca dijo sistemáticamente en qué consistía. Pero su libertad en la creación del espectáculo y el trabajo integral del actor inspiró a Grotowski, Brecht, Brook y tantos otros. De ningún modo intentaba hacer olvidar que el espectador estaba en el teatro:

El teatro naturalista priva al público de completar con su imaginación la obra. (...)

Mi oposición al naturalismo radica en estas preguntas, se puede llamar intérprete al que se esfuerza por ser natural? Es arte mostrarse a sí mismo? Para mí el actor debe conocer mil entonaciones sin imitar a otra persona. (...)

El actor del siglo XIX se disfraza de cualquier personaje y no hace más que hablar, hablar y hablar. (...) En cambio El actor nuevo con su cuerpo exterioriza todo cuanto le acontece, además, canta, baila, es acróbata.

Su trabajo con la música lo obligó a ocuparse especialmente del ritmo en escena. “El tiempo es precioso en el escenario. Si una escena dura demasiado tiempo pesa sobre la atención del espectador y lo fatiga para una escena principal”. Por ejemplo consideraba que la palabra obliga al actor a ser músico, que la pausa le recuerda calcular el tiempo. Aplicaba los hallazgos de Jacques Dalcroze y de Isadora Duncan. Proponía a sus actores aprender a “oír el silencio”. Estar presente aun en ausencia de la acción.

El sentido del ritmo, del tiempo escénico es indispensable para el logro de un espectáculo. Y esto está relacionado con el acento que pone el director en determinada escena o actuación con la que puede realizar una obra sin cambiar una coma con un espíritu absolutamente contrario al de su autor. (...) Por eso es aconsejable abordar el trabajo de una obra no por el primer acto sino por los puntos culminantes. (...) El juego de los actores es la melodía y la puesta en escena la armonía.

Se oponía al “meyerholdismo” de sus “seguidores” que aplicaban como receta, el resultado de sus experimentaciones, vaciando de contenido sus hallazgos. Todos sus trabajos sobre los aspectos formales estaban dirigidos a la creación de un mundo

interior del actor mucho más rico y profundo, en la recíproca relación dialéctica entre la forma y el fondo: “En el arte es inadmisibles el formalismo, pero no se puede ignorar que todo contenido adquiere una forma. Es esa forma”. Convencido de que en realidad nadie puede ser ni apolítico ni asocial, esta ley repercute especialmente en la manera de interpretar de un actor. “Los triunfos del artista duran un día, la insatisfacción dura todos los siguientes días cuando descubre sus errores. Solo el diletante ignora la duda y la insatisfacción”.

También recalca:

Si no capta en los ojos del actor lo que espera no se es un buen director. (...)

El dramaturgo es quien nos dicta la técnica para resolver su obra. No hay procedimientos prohibidos sino empleados indebidamente. Cada obra tiene su clave. No hay una gánzúa maestra. (...)

El director sin experiencia traiciona su espectáculo por la poca atención que presta a la claridad de exposición. Poniendo al espectador a adivinar el sentido cuando debiera estar plenamente absorbido por lo que ocurre. (...)

Un teatro que no hace olvidar a un espectador que está apurado, fracasa; un espectador con prisa es un enemigo. (...)

El deber de un director es saber montar cualquier clase de obra. Si no sabe montar comedias o vodeviles y pretende montar una tragedia se adelanta al fracaso. En el arte siempre se mezcla lo elevado y lo vil, lo ridículo y lo amargo, lo sombrío y lo luminoso. (...)

Peter Brook considera que Grotowski es el único que después de Stanislavski investigó la actuación y sus procesos tan completamente. “El teatro pobre” hacia donde se dirige Grotowski se basa en la plena riqueza de la actuación. Basado en los maestros ya mencionados y cierta influencia oriental, concentra el esfuerzo

del actor para obtener su madurez en una tensión elevada al extremo, una desnudez total exponiendo su propia intimidad. Su técnica corporal desgasta sus resistencias psíquicas hasta ponerlo en “trance”. El impulso se convierte en reacción. Elimina la voluntad transformando la acción en una instintiva reacción. El actor no es el que “quiere hacer algo” sino que “se resigna a no hacerlo”, es pese a su voluntad.

Dadas las condiciones económico-socio-históricas que influyeron en esta decisión, profundizó esta búsqueda en la conducta expresiva del actor, como el único factor de riqueza en escena. Encontró así, formas que luego se proyectaron plásticamente en una nueva concepción de uso del espacio, de la plástica, llamémosle, escenográfica.

Joseph Szaina, quien lo acompañó en la elaboración de sus trabajos, heredando los recursos actorales hallados, en su espectáculo *Replika*, transmite una síntesis de lo que “El laboratorio teatral” de Grotowski consigue.

El trabajo energicista con que Eugenio Barba sustenta su teatro antropológico se inspira en lo que él llamo “El nuevo testamento del teatro” donde, entrevistándolo a Grotowski, este define el significado del teatro para cada una de las partes que lo ejercen. Pero en realidad confirma que lo único irremplazable o imprescindible para definir el hecho teatral es “lo que sucede entre el espectador y el actor”. Por eso el actor, que es un hombre que trabaja en público, que ofrece su cuerpo públicamente, debe ser cultivado como un instrumento que sea obediente, capaz de transmitir un acto espiritual. Este actor “santificado”, a diferencia del actor cortesano, da y recibe un verdadero acto de amor. En vez de acumular nuevas habilidades elimina viejas costumbres. Muchas veces se ha confundido que sus trabajos corporales tendían a hacer del actor, un atleta. En realidad desde ese trabajo físico, consigue hacer del actor un atleta del espíritu.

Aunque en los años 80 dijese que “si pudiese eliminar todas las ediciones de su libro *Hacia un teatro pobre*, lo haría”, la lectura

y la aplicación de muchos ejercicios allí encontrados siguen teniendo plena vigencia para entrenar a cualquier actor. Quiero rescatar de una conversación que tuve con Peter Brook -que luego publiqué en 1980- algunos conceptos que tal vez no aparezcan tan contundentemente en sus libros *El espacio vacío*, *La puerta abierta*, u otros (que sin duda aconsejo su lectura, por el alto grado inspirador y desmitificador que tienen con respecto a muchos fenómenos del teatro). Decía:

Un buen teatro puede tener mil butacas y sin embargo ser para una elite y un teatro de 100 butacas puede no serlo.

Porque no es un problema de cantidad. (...)

Para mí un artista es un buscador y ese es el héroe central de nuestro tiempo.

Por esa época, Eugenio Barba anduvo por nuestra Patagonia, y de allí rescato algunas notas hechas, cuando contagiaba a los grupos de Río Negro a un tipo de teatro comunitario.

El actor es un operador de *energía*. Barba la definía de la siguiente manera:

La energía -literalmente *en-érgein*: “entrar a trabajar”- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa.

Su conocida *Antropología teatral* se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana, en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y socio cultural del ser humano en una situación de representación.

Estos principios que informan las técnicas extra-cotidianas son: 1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio. 2. La danza de las oposiciones. ¿Qué se consigue con la aplicación de estos principios? Un cuerpo dispuesto a ir más allá de los automatismos de lo cotidiano, un “estar en vida” en la representación, un “cuerpo decidido”, un “cuerpo dilatado”, una “enérgica disponibilidad para la acción que se muestra como velada por una forma de pasividad”. La finalidad de estos principios es romper los automatismos del cuerpo cotidiano y transformarlo así en un “cuerpo ficticio”:

La introducción de un accesorio en el espectáculo significa la presencia activa de un “compañero” (alguien/algo) que nos ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las “vidas” del objeto, sus múltiples utilizaciones, no sólo funcionales sobre la base del objeto mismo, sino sugerencias, invenciones, “encarnaciones” sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Y su dinamismo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Qué asociaciones nuevas puede despertar? ¿Cómo lo puedo manipular siguiendo la lógica de esas asociaciones? El objeto tiene “voz”. ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodías, en acentos que subrayen las acciones? (...)

Si le permitimos al objeto descubrir su libertad, su emancipación frente a nuestro control, obligamos a nuestro cuerpo/mente a estar totalmente presente, listo para reaccionar frente a las tareas más sencillas. No intentamos “expresar” algo. Intentamos sólo ejecutar, estar en la acción con toda nuestra presencia.

Barba nos enseña que el cuerpo del teatro (podemos hacerlo extensivo al actor) se alimenta de tres órganos:

Un *bíos*: Es el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros.

Un *éthos*: Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo. Aquello sin lo cual cualquier técnica es solo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.

Barba asocia el tercer órgano con el “misterio”, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar. Y sentencia:

El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse “talento”. Yo lo conozco bajo otra forma. Una tensión personal que se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede enseñarnoslo.

Si me he detenido brevemente en la discusión sobre el modo característico de interpretación escénica, es para advertir que la precisión del trabajo del director depende del conocimiento que tenga de qué y cuál es, específicamente, el trabajo del actor. Y que establecer, abiertamente o no, la técnica adecuada para el estilo que se persigue, de acuerdo al tipo de actor que lo resuelva, es la clave de su relación, la vida del espectáculo.

Dado que el director debe armonizar las distintas sensibilidades e inteligencias de los actores -para evitar esas

“desafinaciones anti artísticas” que produce la falta de homogeneidad en una obra de arte- debe esclarecerse a sí mismo que el “cómo” estará sostenido con un “qué”.

Recordemos que los actores son algo muy especial, uno les da vino, empanadas y sugerencias y de ellos salen lágrimas, poemas y sonrisas. La dialéctica de la praxis es el verdadero trabajo creador del actor. Y el director es su más firme guía.

Aunque quedo en deuda con las generaciones que en los últimos treinta años han hecho diversos aportes -para no realizar un acto de injusticia, parcializando el valor de uno sobre otros- dejo ese trabajo para que el futuro recoja lo que el paso del tiempo no permitió su olvido, constatando así su validez. No siempre lo último es lo nuevo, ni lo nuevo lo bueno. De todos modos es insoslayable mencionar a nuestro maestro Raúl Serrano. Sus estudios sobre el legado stanislavskiano, su permanente búsqueda y cuestionamientos hacia sus propias teorías, lo han hecho evolucionar en ese duelo Serrano *versus* Serrano, encontrando una síntesis práctica y efectiva, a la hora de indicarle al actor de nuestro tiempo, más que un camino de cómo buscar, una práctica de cómo encontrar.

En su *Nueva tesis sobre Stanislavski* destaco su aporte esencial: desencadenar las relaciones de necesidad entre los elementos que conforman el estudio de la estructura dramática como herramienta creadora del actor, comprendiendo y abordando los conflictos, situándolos en el propio cuerpo del actor.

No es menor su jerarquización del pre-conflicto o conflicto consigo mismo como base para la improvisación a la que en general se le ha otorgado una importancia vital en la creación. Pero este pre-conflicto o bien desde donde se lanza el actor a improvisar - para no partir de un sí mismo natural, sino de un sí mismo ficcional- es de cabal importancia. Esto permite el juego sincero del actor en distintos estilos, sin quedar preso del naturalismo.

El actor en vez de tener un plan posee una duda que lo desinstala de su situación real cotidiana. Lo lanza como sujeto escindido a la resolución de un conflicto. Esta

represión amenazante es la acción latente, el acecho que genera la expectativa de que ocurra algo independientemente de que luego se concluya con esa realización efectivamente.

Dos cosas quisiera dejar escritas de mi propio camino: la importancia de haber visto tantos espectáculos, mientras estudiaba en aquella Rumania Socialista, que formaron mi gusto y despertaron la agudeza de “aprender robando”. Sabiendo ver también se aprende. Y cuanto!

Y la otra cosa que heredé de esa cultura, es que esas grandes tradiciones teatrales se sumergen permanentemente en sus orígenes para avanzar.

De ahí que fueron muy pocas las puestas en escena que hice de aquel repertorio, sino que emulando sus criterios de repertorio aprendí su manera de realizar, con nueva vida, nuestros clásicos.

El libro de Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, nos ayuda a ejercitar un criterio para descubrir qué autor, estética o estilo puede llegar a ser el nuestro. Los invito a ese desafío.

Por esa costumbre que tenemos de darle un cierre a las cosas, me impongo decir algo conveniente para culminar estos escritos. En realidad deberían quedar abiertos, porque no tienen la pretensión de haber abarcado nada en su totalidad. Además espero poder continuarlos o ennoblecerlos basado en correcciones, experiencias, consultas, desarrollos que pudieran aportar los destinatarios. De ellos espero respuestas en forma de interrogantes.

NOTA

¹ Salvador Amore participó durante las VIII Jornadas, en la coordinación de un seminario-taller “Nuevos aspectos de la pedagogía teatral”. En esa oportunidad, generosamente nos ofreció un texto de elaboración propia, cuya apretada síntesis transcribimos.

ASISTENCIA DE PARTOS

José Luis Valenzuela

“En el acto en que todo está en juego, es siempre el azar quien realiza su propia Idea, afirmándose o negándose. La afirmación o la negación fracasan ante su existencia. Contiene lo absurdo -lo implica-, pero en estado latente, y no lo deja existir, lo que permite ser al Infinito (...). Pero el Acto se realiza”.

(Stéphane Mallarmé, *Igitur*, IV)

Algo empuja

La función está a punto de comenzar y, en un espacio suficientemente vacío y lo bastante iluminado, un actor o una actriz convoca nuestra mirada. Tal vez ese *performer* permanece completamente mudo e inmóvil, pero no podemos dejar de verlo como un cuerpo cargado de promesas. Esperamos que haga o que diga algo, tensados como estamos por una pregunta impronunciada que automáticamente se encendió en nuestras cabezas: y ahora... ¿qué?

Esa pregunta que nos formulamos como espectadores -“y ahora... ¿qué?”- pone de manifiesto nuestra búsqueda de un *sentido* para lo que acabamos de ver u oír, un sentido en tanto *orientación* (¿hacia *dónde* habrá de llevarnos?) de lo dado, y en tanto *significación* para aquello que todavía se nos presenta como puro enigma. Una búsqueda de sentido que parte de lo visto y oído, que se lanza hacia lo todavía-no-manifiesto y que, por lo tanto, nos *pone en vilo* entre lo actual y una virtualidad incierta. “Y ahora... ¿qué?” equivale a “y esto (este cuerpo inmóvil o activo, silencioso o verborrágico), con qué otra cosa aún latente se conecta?”; “¿a qué otro(s) cuerpo(s) o palabra(s), a qué otros silencios o a qué otras acciones no-manifiestas está arrojando tentáculos invisibles?”; “¿es que lo próximo que se me deje ver u oír en la escena se enhebrará con lo ya visto/oído para permitirme adivinar una intención (ficticia o real) que está animando a ese *performer*, o es que deberé serenar

mi ansiedad anticipatoria hasta que, en un futuro indefinido, una nueva información empiece a cerrar mi expectativa abierta?”.

Son estas preguntas las que tradicionalmente nos definen como *espectadores*, condición transitoria que solo tendrá vigencia mientras ocupemos un *lugar*, mucho más simbólico que físico. En la medida en que permanezcamos en ese lugar nuestras identidades habrán quedado temporariamente disueltas, fundidas en ese colectivo anónimo que nos convierte en Público y que afectará al *performer* como lo haría el rostro monstruoso y fascinante de una Gorgona. (Y digo que el lugar llamado Público es mucho más simbólico que físico porque el cuerpo actoral es afectado de maneras completamente diferentes por los cuerpos de sus compañeros de escena que por los cuerpos de los espectadores, aunque todos estén hechos de la misma materia).

Del lado del *performer* no encontramos una disposición interrogadora como la del espectador; la de aquel no es una inquietud cognitiva (“¿qué debo *representar*?”) o siquiera emotiva (“¿cómo o qué siente o debe sentir mi personaje?”), sino que está inundada por una *afección*: su cuerpo es, como diría Artaud, “una fábrica recalentada”.

El *performer* está desafiado a dar una respuesta válida a ese Público que lo desea y lo amenaza, y ese desafío instala su cuerpo en una *metaestabilidad*, en una excitación tal que un estímulo insignificante (un tropiezo, un lapsus, el repentino olvido de la letra...) podría desencadenar en él incalculables respuestas para beneficio o desgracia de la escena en curso. Dicho de otro modo, ese “empuje constante” que Freud atribuía a la pulsión, se vuelve ahora palpable para un *performer* que se exhibe ante la mirada de un grupo de espectadores que, así reunidos, sostienen el semblante de un Público Real. El cuerpo exhibido es, entonces, una materia temporariamente desorganizada por una metaestabilidad pulsional.

El empuje de la pulsión, disimulado en el quehacer cotidiano por esas represiones que nos permiten trabajar, proyectar, producir y decir más o menos racionalmente, arrojado ahora al ruedo

escénico, queda en palpitante suspenso, asomado al borde de un descontrol paralizante o hiperactivo. Estar al borde es estar a punto de naufragar, y ello nos lleva a una experiencia generalizada en nuestro oficio, a una ética que Eugenio Barba ha volcado en estas palabras:

Existe un anonimato fruto de la aquiescencia hacia el espíritu de los tiempos. Es el anonimato de lo lleno. Nuestra voz está sofocada por todo lo que nos han volcado los otros, la cultura, la sociedad, las tradiciones que nos rodean. En este caso, se es anónimo porque las **idées reçues** nos han bautizado y dado un nombre.

Existe también otro anonimato, el del vacío, obtenido en primera persona, compuesto, no por **lo que se sabe**, sino por **lo que yo sé**.

[Este último] es el resultado de la rebelión personal, de la nostalgia, del rechazo, de las ganas de encontrarse a sí mismo y perderse (...). Para realizar todas estas intenciones, existe una técnica: la de la botadura y del naufragio. Hay que proyectar el propio espectáculo, saberlo construir y pilotear hacia el remolino en donde éste, o se estrella o se ve obligado a asumir una nueva naturaleza: significados no pensados anteriormente, que sus propios autores observan como enigmas". (1993:67-68)

Estudiando la pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze señalaba que, pese a las apariencias, al comienzo de su tarea el pintor no enfrenta una tela en blanco sino una superficie cubierta de clichés. Tales estereotipos se derivan de su propia formación profesional, de las modas, del "aire de época", de sus propios gustos, de sus ideas preconcebidas sobre lo que quisiera "expresar", etc. Toda esa nebulosa todavía invisible cubre el lienzo (así como llena el espacio aparentemente vacío de la escena) y "sofoca la voz" del artista, para decirlo con palabras de Barba.

En términos un tanto más termodinámicos, diríamos que ese “anonimato de lo lleno” mantiene al artista (pintor, *performer*, director, dramaturgo...) en las vecindades de su *estado de equilibrio*, a resguardo de las grandes fluctuaciones que podrían hacerle perder su confortante estabilidad o su evolución estacionaria. Para el químico Ilya Prigogine:

(...) cuando una fluctuación aumenta dentro de un sistema más allá del umbral de estabilidad, el sistema experimenta una transformación profunda, adopta un modo de funcionamiento completamente distinto, estructurado en el tiempo y en el espacio (...). Lo que entonces surge es un proceso de auto-organización que hemos denominado “estructura disipativa” (...), una fluctuación amplificada, gigante, estabilizada por las interacciones con el medio; contrariamente a las estructuras en equilibrio, la estructura disipativa sólo se mantiene por el hecho de que se nutre continuamente con un flujo de energía y de materia, por ser la sede de procesos disipativos permanentes. (1997:89)

Exponer la propia nave -el propio espectáculo, la propia actuación, el propio cuerpo...- al naufragio es someterla a fluctuaciones desestabilizantes y, en el límite, destructoras. Para un espectáculo o una actuación que asume este riesgo alejándose de sus zonas seguras, la alternativa es sucumbir o re-constituirse como “sistema disipativo”. Lo que en nuestro oficio define un primer riesgo es el mero abandono del salón de ensayos para exponerse -y exponer la obra- en el escenario propiamente dicho, donde el Público Real que hasta entonces (mientras se ensayaba) había sido una entidad virtual, está de pronto *actualmente* presente.

De la exposición al Público Real actualizado, solo puede derivar la muerte artística (en dos variantes: el refugio en los clisés disponibles o el derrumbe caótico) o bien la reconfiguración del cuerpo en una “estructura disipativa”. Actuar frente al Público

supone, si seguimos a Prigogine, mantenerse en vida (escénica) gracias a “un continuo flujo de energía y materia”, que el *performer* extrae del ambiente (es decir, escena + sala-con-Público) en que está inmerso. Y la condición “disipativa” es el destino más favorable de ese estado “metaestable” que de entrada se ha apoderado del *performer* por el solo hecho de exponerse a las miradas y los oídos de los espectadores.

Hay, en el párrafo de Eugenio Barba arriba citado, unas nociones que pueden ser confusas, a saber, la oposición entre “lo que yo sé” y “lo que se sabe”. La ruptura con las “ideas recibidas” no moviliza sólo lo que el artista *conscientemente* sabe, sino, sobre todo, aquello que él *sabe sin saberlo*. Es este saber-no-sabido lo que impulsa y sostiene la contundencia del *acto escénico*, como lo muestran múltiples testimonios stanislavskianos. En efecto, los textos del maestro ruso refieren que, cada vez que sus discípulos alcanzaban en escena “el arte de la vivencia”, eran incapaces de explicar cómo la habían logrado, pues el *acto* (escénico) -a diferencia de una *acción* escénica- es *sin-por-qué*. (Cuando Igitur realiza el Acto, escribe Mallarmé, “su yo se manifiesta al retornar la Locura”). El “naufragio” no pone en juego un saber auto-consciente, sino una potencia que, como el cuerpo de Spinoza, desconoce sus poderes.

Por el solo hecho de salir a escena, todo *performer* bota su navío y la dimensión ética de esta aventura comenzaría cuando el artista, desembarazándose de las “ideas recibidas” y de lo ya resuelto, transpone sus “umbrales de estabilidad” para crear en plena exposición pública. Pero si en este afrontamiento del riesgo se cree percibir la presunción de un heroísmo del que podría vanagloriarse el *performer*, debo subrayar que su voluntad consciente poco influye en esta íntima reconfiguración de su comportamiento escénico. Este salto cualitativo en su actuación tiene como condición necesaria -aunque no suficiente- el haber trastocado las relativas seguridades del salón de ensayos por la intemperie sin excusas de un escenario acechado desde la sala por

un Público Real inapelable. Y ese cambio cualitativo, cuyo primer escenario es el propio cuerpo del *performer*, no siempre es ostensible para un observador externo, pues su naturaleza es *intensiva* (los cuerpos expuestos poseen, por así decirlo, más energía por centímetro cúbico, aunque esa pujanza no forzosamente irradiará de modo contagioso).

Todas las obras teatrales -tanto las que nos deslumbran como las que nos incomodan por su endeblez y precariedad- son entonces hijas de unas audacias: nacen de la decisión irreversible de abandonar un espacio de pruebas y errores donde todo podía enmendarse, ajustarse o reintentarse, así como habían nacido meses antes de la decisión -todavía reversible- de encerrarse a ensayar. Si en el espacio protegido de los ensayos el Público era una virtualidad de fuerte incidencia en el trabajo de los *performers*, el acto que los lleva a actualizar esa instancia determinante deja sus huellas incorregibles en los cuerpos vivos. Se sale a escena quemando naves y cortando nudos gordianos; se da un paso sin retorno para dejar de vacilar; se arroja uno de cuerpo entero al ruedo, como Jackson Pollock arrojaba su pintura sobre la tela sin valerse de pinceles, directamente desde los tarros.

Por lo tanto, toda obra, no importa cuán lograda o pobre, torpe o virtuosa, erudita o analfabeta pudiera ser, es un supremo intento reconfigurador que tiene al Público por testigo, un brinco hacia la saliente de una ladera escarpada en cuyo fondo aguarda siempre la muerte artística. Estrellarse a “asumir una nueva naturaleza” son desenlaces que dependen tanto de un paciente -y generalmente largo- entrenamiento como del azar. Es aquí donde el accidente asume su ambivalencia, a la vez creadora y letal.

Es claro que el juego aleatorio pudo haber comenzado ya en el trabajo del *performer* en el salón de ensayos: la mayoría de las veces, las obras avanzan por improvisaciones, sean estas abiertas o acotadas. Pero los resultados de esas tentativas azarosas son siempre corregibles. La diferencia radical entre esas pruebas provisorias y el *acto* de salir a escena en presencia de un Público es

el carácter definitivo de esta última afirmación de sí; es allí, en esa exposición riesgosa donde toda otra salida alternativa ha sido cancelada, donde la actuación asume una intensividad que antes no poseía.

Dicho de otra manera, toda obra es, primariamente, un *diagrama*, en el sentido que Gilles Deleuze da a esa palabra en su aproximación al trabajo pictórico de Francis Bacon. El diagrama deleuziano-baconiano es el trazo que deja en la materia sensible la brusca ejecución de un acto (corporal) por parte del artista. Es claro que sobre ese acto físico pesan los años que el ejecutante viene dedicando a la práctica de su arte, pero el diagrama es, a la vez, una condensación azarosa de la que podrá o no surgir una obra. En todo trazo diagramático se trata de “hacer del azar un objeto de afirmación”, como escribía el mismo Deleuze en *Diferencia y repetición*.

En el terreno de las artes escénicas, el trazado de un diagrama supone propiciar la efusión impulsiva de unos cuerpos que dejan de sujetar sus comportamientos a “objetivos” o a “justificaciones” imaginarias, es decir, que dejan de subordinarse a la exigencia de *representar* en el escenario y a su consiguiente *cálculo representacional*. Este cálculo está al servicio de unas acciones y situaciones que un Público sería capaz de reconocer y ante las cuales podría eventualmente emocionarse como si estuviese frente a una “realidad”. Supeditar el comportamiento escénico a tales expectativas representacionales sería apoyarse en el “anonimato de lo lleno”, para recuperar aquí la expresión de Barba. En suma, el diagrama afirmarí materialmente la *singularidad* no-verbalizable de un *performer* en un espacio que nunca está tan vacío como pudiera parecer, pues lo pueblan los clichés, las previsiones y los deseos de quienes actúan y de quienes los contemplan.

Sin embargo, si aceptamos la índole aleatoria del diagrama, es forzoso independizarlo de la voluntad de los ejecutores: aun si los *performers* quisieran “representar”, aun si sólo pretendieran

satisfacer las demandas de unos espectadores ávidos de historias cautivantes y de personajes conmovedores, tales propósitos no están de ninguna manera garantizados; no hay, entre el *performer* y el Público, un puente comunicativo seguro, y de ello deriva la orfandad de lo que sucede en escena y la angustia que inquieta y enciende los cuerpos.

En suma, y para expresarlo al modo de un “primer axioma microcrítico”: **todo hecho escénico (independientemente de su “calidad” estética) se instaura primariamente como un trazo diagramático en busca de su continuación.** Y la continuación que un diagrama solicita puede darse en las afecciones mudas de unos cuerpos receptores, en los “parloteos mentales” de quienes intentan “leer interpretativamente” lo que observan o, finalmente, en algún otro trazo diagramático que ciertos espectadores pudieran “devolver”.

Algo viene en ayuda

Cuando un sistema es forzado a abandonar su estado de equilibrio, cuando es obligado, por fluctuaciones extraordinarias, a ir mucho más allá de la comodidad y el relativo control de sus comportamientos habituales, tal sistema es compelido, so pena de destrucción, a auto-organizarse de un modo súbito y completamente diferente. De manera general, esas fluctuaciones destructoras/transformadoras son provocadas por el medio que circunda al sistema, es decir, por un sistema más amplio que incluye al primero. Este sistema-ambiente será también el juez último de la pertinencia o la invalidez de las soluciones auto-organizadoras que el sistema perturbado habrá de ofrecer en un salto arriesgado y repentino. Esto significa que si el sistema perturbado logra sobrevivir al cambio catastrófico originado en la fluctuación demasiado intensa como para permitirle una mera acomodación y la recuperación de su equilibrio habitual, del otro lado del abismo le espera un limitado abanico de reconfiguraciones

que podrán considerarse como estables y reproducibles. Habrá, por así decirlo, un número finito de transformaciones posibles del sistema perturbado que serán capaces de calmar, de acoplarse y de satisfacer al sistema desestabilizante.

En el ámbito de las artes escénicas, el sistema fuertemente perturbado es el espectáculo-en-proceso y cada una de sus partes (el “navío que se bota”, diría Eugenio Barba), y el provocador de esas desmesuradas perturbaciones no es otro que el azaroso e insondable Público al cual la obra está dirigida. La respuesta primaria a esos cimbronazos tiene un carácter *diagramático*, como he sugerido en el primer apartado de este artículo, y ese diagrama es un arañazo -por pequeño o insignificante que pudiera parecer- en el cuerpo de un Público inapelable; es la huella más o menos duradera dejada por un salto insensato, minúsculo o apabullante, en el que se jugaban sólo dos suertes: la conquista o la muerte. Conquistar al Público o morir (artísticamente, es decir, simbólicamente) en el intento: tal es la apuesta que empuja al acto diagramático.

Si el diagrama es un trazo impensado en la materia sensible, constatamos, como ya lo habían hecho los simbolistas, que dicha materia se aloja en la cabeza de los espectadores: el *performer* actúa sobre la materialidad de la escena sólo para abrir nuevos surcos en la materia que verdaderamente importa, a saber, la de unos cerebros anestesiados -entre los que se encuentra el cerebro del *performer*, claro está- por la inercia de lo que ya se sabe y lo que ya se espera. El “anonimato de lo lleno” es, en definitiva, la materia última sobre la que un cuerpo escénico traza un diagrama.

Si esto es así, el salto (o *acto*) diagramático no se da en el vacío sino más bien en lo (demasiado) lleno, y esa plenitud habrá de condicionar el salto, lo sepa o no el *performer* apostante. ¿Qué es esa plenitud, esa superficie llena que el diagrama hiere? ¿Qué es lo “ya sabido” en y sobre las artes escénicas? ¿Qué constituye el *corpus* viscoso de “lo que se espera” en los escenarios? Ese “demasiado lleno” tiene un carácter histórico; es, en última instancia, lo que

conocemos como la Historia de las artes escénicas. Y esa Historia es el archivo virtual de las respuestas “exitosas” frente a los desafíos que los Públicos de todos los tiempos y de todas las geografías han venido arrojándoles a las artes de la escena. Dicho de otro modo, esa Historia guarda en su memoria las soluciones *estables* y *reproducibles* que los artistas de la escena fueron dando a los problemas que, en el momento de su emergencia, se presentaban como inéditas fluctuaciones desequilibrantes del sistema de lo ya sabido.

Volvamos a los párrafos de Prigogine, merecedores ellos de una cita en extenso:

Los estados que pueden aparecer lejos del equilibrio tras la amplificación de una fluctuación son (...) previsible, porque el número de soluciones posibles al problema de recuperar una estabilidad lejos del equilibrio, es calculable, y porque los estados hacia los que un sistema puede evolucionar son finitos en número (...). [No obstante], un elemento irreductible de indeterminación caracteriza la evolución de un sistema más allá del umbral de la inestabilidad. Naturalmente, son calculables los distintos estados estables posibles, pero hay que esperar y observar la evolución del sistema para saber qué fluctuación se producirá y se amplificará. (1997:91)

Más allá de lo azaroso e inesperado del salto diagramático, hay una relativa “calculabilidad” de las nuevas configuraciones que un espectáculo o algunas de sus partes pueden asumir tras haber sobrevivido a las violentas perturbaciones ocasionadas por un Público Real. (Y es necesario señalar que el Público Real *siempre* produce efectos sobre los *performers*, aun cuando estos pueden cobijarse en ciertas respuestas “contrafóbicas” aparentemente a salvo de toda angustia, como si se movieran despreocupadamente sobre un suelo seguro). Son esas soluciones “calculables” las que se

almacenan en la Historia constitutiva de nuestro oficio escénico, al margen de lo que cada *performer* individual pueda saber de ella.

Aprender los “secretos” de la profesión, recibir de nuestros antecesores la vertiente transmisible del arte de las tablas, es ponernos al tanto de al menos algunas técnicas, recursos y “fórmulas” que han demostrado sus eficacias -temporarias, declinantes o emergentes, pero siempre virtualmente disponibles- a lo largo de los años y aun a través de los siglos de práctica teatral. La Historia del arte escénico es, vista desde el presente, el reservorio de las soluciones válidas al problema de cómo estabilizar una construcción artística de modo que esta salga lo más triunfante posible de los implacables exámenes a que habrán de someterla los sucesivos Públicos que afrontará mientras permanezca en cartel. Pero debo subrayar que la estabilización (con su consiguiente reproductibilidad) es solo una de las (pocas) continuaciones posibles de un trazo diagramático dado.

La Historia del arte escénico se manifiesta ante el *performer* (y ante el espectáculo en que este participa, ya sea en soledad o entrelazando sus desempeños con los de sus compañeros) como lo que en el artículo titulado “Deberse al público” (Valenzuela, 2016:13-59), he llamado Público Simbólico. Quiero decir con esto que si el Público Real causa en el *performer* y en los sujetos implicados en el espectáculo, fluctuaciones sísmicas y las consecuentes respuestas diagramáticas, la dimensión Simbólica del Público da cuenta de los modos posibles en que el *performer* y/o el espectáculo pueden reacomodarse tras una violenta perturbación desequilibrante. Ese Público Simbólico, cuya consistencia es la de la Historia de las “soluciones válidas”, es *invocado* por los *performers* -sean o no conscientes de ello- para estabilizar una nave de la que todavía se esperan incontables travesías. Si se pretende que la construcción nacida de un trazo impulsivo sea reproducible, será necesario estabilizarla, y es allí donde se introduce la dimensión de “lo calculable” o de “lo formulístico” en el trabajo escénico.

Un nuevo problema surgiría, claro está, si esa inserción del *trazo* en la *fórmula* se convierte en una operación neutralizadora de la potencia diagramática que el primero poseía en tanto que *acto* desgarrador de lo “demasiado lleno”. Esa recaída indeseable, que equivaldría a la recaptura de la singularidad del trazo en la inercia de lo “ya sabido”, supondrá seguramente una tercera maniobra creativa, quizá distinta de la primaria impulsividad diagramática fundada en un Público Real (un Público Real que sobre un pintor, por ejemplo, actúa desde lo virtual) y de la secundaria estabilización constructiva sostenida por un Público Simbólico.

Los realizadores de un determinado espectáculo-en-proceso o un determinado *performer* podrían invocar conscientemente al Público Simbólico (es decir, al archivo de recursos técnicos y conceptuales acumulados en la Historia del teatro) ya sea en términos *normativos* (¿qué *debo* hacer para dar estabilidad, perdurabilidad y excelencia a mis modestos y precarios hallazgos?), ya sea en términos *procedimentales* (¿qué *puedo* hacer para precisar y desarrollar consistentemente unos fugaces diagramas escénicos?), o bien, por el contrario, podría exponerse “inocentemente” ante los espectadores, sin conciencia de que la escena tiene una Historia con la que es conveniente dialogar, como si les bastara con exhibir una obra fallida o lograda en diversos grados, pero debida solamente a la intuición. (Esta última actitud, cuya utopía podría discutirse, está lejos de ser reprochable; es de hecho ese potencialmente fértil olvido de la historia lo que Nietzsche recomendaba en su *Segunda consideración intempestiva*).

Sin embargo, cualesquiera sean las intenciones, las creencias, las convicciones, los deseos de los realizadores, en todo espacio escénico bulle y murmura virtualmente toda la Historia del teatro: todo lo que un *performer* hace o dice, todo lo que el espectáculo propone, está acoplado a (y atravesado por) las fórmulas ya probadas que instituyen la Memoria del oficio escénico, aunque ese *performer* o ese espectáculo prefiera ignorarlas.

Se me dirá: ¿es que ese Público Simbólico, tan erudito él, está también presente en una obra hecha por niños de un jardín de infantes?; ¿no será que esos niños simplemente se exhiben como pueden, respondiendo al “instinto natural” de imitar y al impulso de agrandar a sus padres y maestros?; ¿no será la actuación un fenómeno plenamente explicable desde la intimidad de una biología del comportamiento? El sobrevuelo del Público Simbólico se da, no obstante, en la Idea de Teatro más o menos endeble que portan las maestras jardineras, en la poca o mucha televisión, cine o teatro que hayan visto los niños, en la mayor o menor “cultura teatral” de sus parientes espectadores... Es por eso que hablo aquí de Público Simbólico, indicando con las mayúsculas que no se trata de “personas de carne y hueso” -aunque estas le den su soporte- sino de un *espacio* o un *lugar* que opera actual o virtualmente sobre los ejecutantes y sobre quienes los contemplan.

Ese entretejido formulístico zumba diacrónicamente sobre cualquier gesto o cualquier palabra pronunciada en escena cuando les prescribe a esta o a aquel, una o varias continuaciones posibles: ese gesto o ese discurso, ¿es la exposición aristotélica de un nudo y un desenlace por venir?, ¿es la “intención” de una secuencia biomecánica a la que seguirán una “realización” y una “reacción”?, ¿es la “instalación” de lo que poco más tarde se desplegará como una “ironía dramática”...? Y hay también un sobrevuelo sincrónico del enjambre formulístico cuando este nos hace ver, simultáneamente a todo gesto ejecutado o toda frase pronunciada, lo que ese comportamiento o esa elocución *hubiesen podido ser*, como si cada actualización escénica suscitara instantáneamente los ecos de una virtualidad que les subyace.

Un “segundo axioma microcrítico” podría expresarse entonces en estos términos: **cada comportamiento escénico y cada espectáculo, aun el más precario, vacilante o accidental, es la incipiente actualización de toda la Historia reconstituible de las artes escénicas.** Basta con que un ejecutante o un observador lo advierta para que la Historia teatral completa caiga con todo su

peso sobre el más modesto y limitado de los ejercicios escénicos. Alrededor de todo *performer* (aun el menos virtuoso) y de todo espectáculo (aun el de formas menos “logradas”) hormiguea la totalidad de la historia recuperable de las artes escénicas. Esa Historia está allí virtualmente, aguardando actualizarse como *alternativa* o como *prosecución* posible de cada enunciación gestual o verbal concreta. La *promesa* que erige cada comportamiento escénico y cada espectáculo por el solo hecho de irrumpir (atrevidamente) ante un grupo de espectadores, está aureolada por la entera Historia del oficio.

Si la puesta-en-naufragio de del navío espectacular o actoral tiene el carácter de una *desterritorialización* diagramática, la puesta-en-conexión de esa obra o de esa actuación con la Historia de las artes escénicas aparece entonces como una *reterritorialización* formulística en busca de una mayor consistencia compositiva para aquellos esbozos espectaculares o actorales. Para que la tarea creativa no se petrifique en una forma subordinada al “anonimato de lo lleno”, entonces, una nueva maniobra desterritorializante será requerida.

Suturando suavemente

Ilya Prigogine, atento lector de textos filosóficos, transcribe unas líneas de Gilles Deleuze que a su vez comentan unas intuiciones de Henri Bergson respecto del “impulso vital”:

Es necesario que el Todo cree líneas divergentes a partir de las cuales se actualiza, y los medios disímiles que utiliza en cada línea. Hay finalidad, porque la vida no opera sin dirección, pero no hay “meta” porque esas direcciones no están previstas y se van creando conforme el acto las recorre. (1966:111)

A partir de lo que vengo exponiendo, el Todo bien podría ser el compuesto espectáculo (o comportamiento escénico)-Público,

pero este Público no solo muestra esa faz ominosa que suele inducir en los *performers* un “pánico escénico”, sino que, en tanto se manifiesta como portador de la Historia del teatro conocida (la Historia actualizada o actualizable del Teatro, diríamos), habilita, en el espectáculo y/o en cada *performer*, un abanico de “soluciones válidas” y sus posibles continuaciones o alternativas formulísticas que de alguna manera contrapesan los azares del acto diagramático. Si el pavoroso Público Real resquebraja el navío botado por su sola presencia, si abre en él líneas divergentes, podemos adjudicar al Público Simbólico la provisión de “medios disímiles” que habrán de “utilizar(se) en cada línea” abierta.

Si el naufragio con que el Público Real amenaza al navío *desterritorializa* a este último al abrir en él “líneas de fuga”, el Público Simbólico le confiere recursos para una *reterritorialización* reconfigurante que le permite seguir navegando en otras aguas. La reconstitución de la nave se orienta según la “finalidad” de proseguir una navegación, pero esa finalidad “hace camino al andar” y no debería ser posible entrever, en los esfuerzos de los navegantes, otra “meta” que la de sobrevivir.

Si hubiera una meta más figurable que la de la supervivencia, si tal objetivo fuese *a priori* diseñable con nitidez, la nave-espectáculo o la nave-actuación se encaminarían hacia el “anonimato de lo lleno”, pronta a encallar en unos bancos formulísticos subordinados a los Valores escénicos sancionados por algunos de los Mercados del Teatro que nos in-forman. Es por ello que, tras sobrevivir a la tempestad y para que la “meta” petrificante no desplace a la “finalidad” de seguir-en-vida, cada grieta, cada línea de fuga debería ser atendida según medios disímiles. De este modo, la *reterritorialización* implicada en la reconfiguración de la nave habilitaría, a la vez, nuevas desterritorializaciones potenciales. Cada comportamiento escénico, la totalidad del espectáculo y aun el “Todo” constituido por el acoplamiento espectáculo-Público, deberían ser concebidos como *agenciamientos* de diversos órdenes de magnitud.

La palabra *agencement*, que literalmente traduciríamos como “arreglo” o “disposición”, suele volcarse al inglés como *assemblage*, donde resuenan, además, las ideas de “recopilación”, de “ensamblado” y de “montaje”. En nuestro idioma, se ha preferido el término un tanto forzado de “agenciamiento” para mantener la especificidad conceptual de un acoplamiento en el que se distinguen relaciones materiales (entre “cuerpos, acciones y pasiones, mezcla de cuerpos que reaccionan unos sobre otros”, Deleuze, 1975:112) y un correspondiente “régimen de signos” (“actos y enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos”). El concepto de agenciamiento, introducido por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su breve libro sobre Kafka, tiene entonces una enorme amplitud, abarcando desde instituciones rígidamente establecidas (poder judicial, contrato conyugal, vínculos de familia...) hasta relaciones íntimas y perturbadoras en las que el individuo “deviene animal”, por ejemplo. De uno u otro modo, cada una de nuestras existencias individuales está atravesada, sostenida y producida, aun desde antes de nuestros nacimientos, por agenciamientos de muy diversa índole, pero de origen en última instancia colectivo. Por otro lado, el aspecto *enunciativo* del agenciamiento está constitutivamente destinado a una colectividad, es decir a una agrupación humana que da cuerpo a lo que, en el presente artículo, vengo llamando Público.

Además de eje horizontal que se tiende entre las relaciones materiales (el “contendido”) y los regímenes de signos (la “expresión”), otro eje atraviesa los agenciamientos deleuzianos, cruzándolos verticalmente desde un polo en que encontramos “aspectos territoriales o reterritorializados que lo estabilizan”, hasta otro polo definido por “puntas de desterritorialización que lo arrastran fuera de sí” (Deleuze, 1975:112). De este modo, un espectáculo o una determinada actuación escénica podrán estar muy cerca de sus polos “territorializantes”, ateniéndose a fórmulas relativamente estrictas que supuestamente garantizan ciertos efectos sobre un Público destinatario, o bien podrán inclinarse hacia

los extremos “desterritorializantes” cuyo horizonte sería la (des)organización esquizofrénica. En el primer caso, el espectáculo o el comportamiento escénico “conservadores” tendrían un carácter “molar” y, en el segundo, una condición “molecular”, para emplear dos expresiones puestas a circular por Deleuze y Guattari.

Si un excesivo apego a las fórmulas daría al espectáculo o al comportamiento escénico un carácter “molar”, estereotipado, paranoicamente territorializado, tales agenciamientos artísticos deberían preservar, compensatoriamente, la posibilidad de efectuar en ellos, trazos y borrones diagramáticos que le abrirían unas líneas de fuga desterritorializantes. Esta dimensión “fugitiva” haría así justicia a la *singularidad* a que toda obra suele aspirar, pues si la *fórmula* se nos presenta como garantía de *repetibilidad*, la valoración del *trazo* y del azar que este pone en juego afirmarían el hecho escénico en tanto instantánea *captura de fuerzas* que desbordan toda palabra y toda imagen. Capturar lo que *acontece* desbarata el orden de los signos, trastorna su legibilidad y perturba la tranquila gratificación de re-conocerlos.

Dicho de otra manera, una construcción artística abierta a la desterritorialización debería ser “tosca”, en el sentido que Peter Brook daba a esa palabra cuando nos proponía una tipificación de las teatralidades posibles:

El teatro tosco es teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de trajes de los actores. (1973:93)

Recordemos que, para el director inglés, la ausencia de “estilo” que caracteriza a la obra tosca la lleva a convertir en arma todo lo que tiene al alcance de la mano, asemejándola así a una “máquina de guerra”:

El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el ruido, el

aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno... (1973:95)

Y este afán “bricolero”, indiscriminado, se extiende aun a los cuerpos de los espectadores y a los regímenes de signos que los sujetan, pues ellos:

(...) no tienen dificultad en aceptar incongruencias de inflexión o de vestimenta, o en el precipitarse del mimo al diálogo, del realismo a la sugestión. [Ese público] sigue el hilo de la historia sin saber que se han infringido una serie de normas (...), [y puede] permanecer de pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores. (1973:93)

Más allá de la condición “popular”, bufonesca y feriante que connotan estas descripciones del teatro tosco que nos propone Brook, es la lógica de estas conexiones heteróclitas lo que puede adivinarse, más o menos asfixiada por las estratificaciones formulísticas, en el fondo de toda construcción escénica, cualesquiera sean su género, su estilo, sus temas o sus usos sociales. Stanislavski, por ejemplo, solía evocar el extraño popurrí que daba sostén a *El jardín de los cerezos*:

Chejov concibió primeramente un personaje pescando; a su lado, alguien se bañaba. Luego apareció una persona a la que le faltaba un brazo; más adelante se descubre que es muy aficionado al juego de billar. Después vislumbró una amplia ventana abierta por la que se introducían en la habitación las ramas de un cerezo en flor. Más adelante esto se transformó en todo un jardín de cerezos, que le sugería a Chejov reminiscencias de una bella pero inútil vida que se iba extinguendo en Rusia. ¡Dónde está la lógica, la relación y la analogía entre el jugador de billar al

que le falta un brazo, la rama del cerezo en flor y la futura revolución rusa? (1980:190-191)

Esta cuasi-anarquía conectiva es la huella en filigrana de un proceso constructivo sembrado de audacias, vacilaciones, asociaciones sin porqué, ordenamientos provisorios, hallazgos por error, fulguraciones contingentes y momentáneos callejones sin salida que alientan ese montaje variopinto llamado obra. A menos que las fórmulas hayan imperado de modo *a priori*, constante e inapelable, hay una virtualidad tosca latiendo en cada espectáculo, en cada comportamiento escénico y en cada encuentro entre escena y Público, aun cuando las ulteriores limpiezas, las obsesivas correcciones y los incesantes afinamientos hayan ido barriendo debajo de la alfombra las anexiones más o menos chapuceras que estuvieron en su origen.

Podríamos formular, por lo tanto, un “tercer axioma microcrítico”: **independientemente de la calidad con que se actualiza determinado comportamiento escénico o determinado espectáculo, hay un virtual agenciamiento tosco del que depende su condición de “obra viva” y que quisiera involucrarnos, en tanto espectadores, como una pieza más de una desbordada “máquina de guerra”**. Lo que permite una respiración desestratificadora, desterritorializante, trazadora de líneas de fuga, es entonces la preservación de una *tosquedad* espectacular más acá de las prolijidades y fijaciones formales propias de una *representación*. Pero preservar esa condición *tosca* no es solamente una responsabilidad de los realizadores, sino también una manera espectacular de entrar en el juego escénico, como lo hacían los públicos borrachos en las referencias de Brook arriba transcritas. Toda obra es tosca, diríamos, al margen de las perfecciones que su forma haya alcanzado, y como tal nos invita -lo quiera ella o no- a “entrar con el cuerpo”, sin reparar en la dignidad de nuestro porte ni en la firmeza de nuestras carnes.

En el límite, la tosquedad de una producción escénica se sostiene en un horizonte deseado y temido, avizorado desde un anhelo artaudiano: presentárenos como un Cuerpo sin Órganos vecino del caos, capaz de todas las subversiones, de todas las risas y todos los desgarros humanos en virtud del humus pulsional que sus formas y sus signos logran recubrir con mayor o menor éxito. En el fondo, todo espectáculo cobija un goce sin interlocución, un “ombligo” resistente aun a la más aguda de las interpretaciones. Las fugas gozosas -aunque no siempre placenteras- de un espectáculo o de una actuación, confieren *intensividad* a una construcción escénica que, si se redujera a un mero ensamble de soluciones formulísticas, sería tan *extensiva* como representacional. Más allá o por encima del autismo que envuelve a todo goce, esas intensividades habilitan fugaces e innúmeros movimientos y conexiones posibles en el agenciamiento escena-Público.

Un “espectáculo sin órganos”, siempre a punto de disolverse en islotes inconexos, estará en tensión con un Público Imaginario siempre dispuesto a suturar desgarros. Ese Público Imaginario bien puede anclarse en los espectadores del “y ahora... ¿qué?” mencionados al comienzo de este artículo, pero de manera general ese Público, ávido de conexiones y de sentidos, es el que devuelve como un eco o un espejo la “imagen del teatro” que los realizadores, sabiéndolo o no, ponen en escena.

Debo decir, a modo de precaria conclusión, que los “axiomas microcríticos” aventurados en estos párrafos describen de hecho unos modos de mirar y escuchar las obras que mis colegas me ofrecen, al margen de las “intenciones” que los hayan guiado y de las operaciones que efectivamente hayan dado lugar a esos trabajos escénicos. Llamar “axiomas” a los postulados que enuncié en los apartados de este artículo supone entonces una ética de la mirada y la escucha, cierta normativa que concierne al observador microcrítico más que a una “verdad” de lo observado. Una axiomática que no constituye “sistema” sino que se mantiene indefinidamente abierta: otros postulados podrían reemplazar a los

ya enunciados, así como podrían emerger otros completamente nuevos y diferentes. No hay, en la microcrítica que intento practicar, una afán reconstructivo de génesis y de procesos creadores -y, mucho menos, una pretensión de desciframiento hermenéutico- sino la asunción de la responsabilidad espectral de sabernos éxtimamente¹ involucrados o “agenciados” en una creación que espera nuestros propios diagramas, nuestros cuerpos gozantes, nuestros trazos torpes o diestros y nuestros saberes dispersos, ordenados, infieles o rigurosos para continuarse indefinidamente.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, Eugenio (1993). *La canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- BROOK, Peter (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- DELEUZE, Gilles (1966). *Le Bergsonisme*. París: PUF.
- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- PRIGOGINE, Ilya (1997). *¿Tan sólo una ilusión?* Barcelona: Tusquets.
- STANISLAVSKI, Constantin (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires: Quetzal.
- VALENZUELA, José Luis (2016). *Entrando impunemente en obras ajenas*. Neuquén: INT.

NOTA

¹ El neologismo lacaniano “extimidad” expresa un cuestionamiento de la oposición entre lo interno y lo externo, entre el contenido y el continente, aludiendo a la paradoja de “lo extraño a mí, aunque está en mi núcleo”. Por ello, su descripción reclama una topología más que una representación geométrica euclídea en la que “dentro” y “fuera” son nítidamente distinguibles.

LA RELACIÓN EXPECTATORIAL EN NEUQUÉN

A partir de unas primeras reflexiones sobre el teatro griego antiguo, las siguientes ponencias revelan el ejercicio de una experiencia -primera experiencia, en muchos casos- con el teatro norpatagónico actual.

Desde la asignatura de Literatura Griega Antigua, carrera de Letras de la UNCo, acompaña este proceso de expectación y escritura, la Prof. Margarita Garrido.

ASTILLA DEL MISMO PALO

Idea, guión y actuación: Verónica Martínez Durán

Asistencia: Pablo Arroyo

Música: Walter Costich y Pablo Arroyo

Intrusión poética: Sebastián Fanello y Fabrizio Ávila

Vestuario: Flavia Ferreyra

Fotografía escénica: Miguel Daniel Villegas

Dirección: Paula Etchebehere

(Estreno en Neuquén, 2016)

ASTILLAS DE UN MISMO PALO

Cintia Cáceres Candia

La palabra “teatro”, *théatron*, proviene de un verbo griego que significa “ver/verse”.

El origen del teatro está relacionado con ancestrales prácticas religiosas en las que se rendía culto a los dioses. Esas prácticas han ido evolucionando a través del tiempo pero no han dejado de ser un ritual al que la sociedad está invitada a asistir.

El hombre construyó lugares especiales para las representaciones -más cómodos y con mejores condiciones de luz y acústica-, y las obras comenzaron a escribirse antes de realizarse en el escenario, como una manera de ordenar la representación.

Actualmente nos expresamos y relacionamos de diferentes modos: a través de una pantalla, de la música, de la pintura pero también disfrutamos con quienes nos acompañan “en vivo y en directo” y, si un espectáculo es vivo y directo, y además reflejo de la vida, ese es “el teatro” que nos acompaña a lo largo de la historia de la humanidad.

El espacio teatral

Aunque parezca de menor importancia, ya que el hecho teatral suele realizarse entre actores y público en cualquier lugar mínimamente apropiado, el ámbito escénico dice mucho más sobre la evolución del teatro como hecho social que sobre el aspecto puramente estético o espectacular del tema.

Un caso de ámbito escénico es el teatro isabelino. El auge del teatro en la Inglaterra del siglo XVI, durante el largo reinado de Isabel I, se debe a factores políticos-económicos que concurren con una tradición dramática ininterrumpida desde la Edad Media con la costumbre de los grandes señores de mantener actores en sus casas para diversión propia. Esas compañías de actores luego se hicieron

trashumantes, pero siguieron contando con la protección de su mecenas que solía convocarlas para ocasiones especiales.

Más tarde, las compañías teatrales, desgajadas de los feudos nobiliarios, continuaron su carrera presentándose en los patios de posadas donde se alojaban y, por un alquiler, además de un considerable aumento en la clientela, ofrecían funciones en los caminos que llevaban a Londres. Un poco más tarde, los actores harían construir sus edificios teatrales, siguiendo en principio el esquema del patio, como en el caso de El Teatro de 1576, el primer teatro isabelino, o adoptando la forma circular de los ruedos taurinos como en El Globo de 1596, uno de cuyos accionistas era William Shakespeare.

The Globe

El teatro El Globo fue construido en 1596 por Peter Street. Se encontraba a orillas del río Támesis en las afueras de la ciudad de Londres. De aproximadamente 30 metros de diámetro, permitía el ingreso de un total de 3351 espectadores, pero a pesar de ello no se puede saber si el teatro brindó alguna función con su capacidad colmada.

El escenario era un rectángulo que sobresalía de la circunferencia de la construcción e invadía el sector del proscenio, medía aproximadamente 13 metros de ancho por 8 metros de profundidad y un metro y medio de altura. Tenía dos trampillas a través de donde se llegaba al escenario por la parte inferior del mismo: la primera se encontraba en el sector anterior y la otra en el posterior. La parte de abajo del escenario era conocida como “el infierno” y por allí aparecían y desaparecían personajes sobrenaturales (demoníacos) tales como el fantasma del padre de Hamlet.

Las columnas que se encontraban sobre el escenario sostenían el techo en donde se encontraba otra trampilla desde la cual colgaban personajes divinos provenientes “del cielo”.

Probablemente estos fueran sostenidos con las cuerdas y/o arneses que se pudieran conseguir en la época.

Las tres puertas que daban al escenario conducían a la retroescena en donde esperaban su entrada los actores y por donde salían los personajes heridos que morían fuera de escena. Estos luego eran conducidos a la altura de alguna de las puertas para que la audiencia pudiera verlos y así comprender que habían sido muertos. Encima de estas puertas se encontraba un balcón, utilizado cuando se necesitaba un espacio superior para desarrollar la acción. Una de sus más famosas utilizaciones fue en la ya conocida escena de *Romeo y Julieta*.

Al igual que la mayoría de los teatros de la época era una construcción sin techo para la parte del proscenio, lo cual impedía las presentaciones los días lluviosos. Por esta razón, y a causa del frío del invierno, el teatro solo funcionaba durante el verano (de mayo a octubre) mientras durara la luz del día.

Las presentaciones se llevaban a cabo durante los fines de semana. Comenzaban después del almuerzo, aproximadamente a las dos de la tarde, y se extendían hasta antes del anochecer; esto se hacía por razones obvias de falta de iluminación. Las localidades costaban desde un penique en el proscenio (donde estaban de pie) hasta seis para la platea.

Este teatro sirvió de acogimiento a la compañía teatral Lord Chamberlain's Men en la cual participara el famoso dramaturgo William Shakespeare. Este recinto tuvo el honor de ser cuna de obras tales como *El rey Lear*, *Julio César*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Otelo*, etc.

En 1613 un incendio destruyó las instalaciones del teatro, sin embargo fue inmediatamente reconstruido en 1614 y demolido en 1644 bajo las sombras del puritanismo inglés que condenaba las presentaciones teatrales de la época isabelina. En 1997 el teatro volvió a abrir sus puertas bajo el nombre Shakespeare's Globe Theatre respetando las formas de la antigua construcción. El recinto de encuentra a unos 200 metros del sitio en donde abrió sus puertas

por primera vez. Al igual que el original, solamente se exponen obras teatrales durante el verano, aunque a diferencia de aquel tiene capacidad para unas 1500 personas.

El Arrimadero Teatro

El teatro El Arrimadero, ubicado sobre la calle Misiones al 200 de la ciudad de Neuquén, es la continuación de una larga tradición. Allí, en sus inicios, funcionaba el Teatro del Bajo¹. Ese espacio encierra entre sus paredes, el testimonio de la lucha de muchos para construir la actividad teatral que hoy se disfruta en la ciudad.

La sala Teatro del Bajo se inauguró el 20 de marzo de 1982, con la puesta en escena de *Trescientos millones* de Roberto Arlt. Con *Trescientos millones*, el Teatro del Bajo lanzó dos desafíos al público valletano, ubicándose de esa manera en una acción claramente política. Uno de esos desafíos fue acercarse a un “teatro nacional”, dando por sentada su existencia, mal que les pesara a los funcionarios del así llamado Proceso de Reorganización Nacional. El otro, fue plantear una lectura de lo que había sido, y todavía era, la vida en la Argentina bajo la dictadura. Esa lectura se fijaba en una metáfora: la alienación de una sirvienta que prefiere soñar a matarse, pero cuyos sueños la traicionan, obligándola a morir, muriendo también ellos. Así, bajo la dirección de Salvador Amore, la puesta en escena de la pieza de Roberto Arlt mostraba un trasvasamiento de lo real a lo onírico y de este a aquel, en un círculo.

Se atravesaba un período de dictadura militar en el país, cuando un grupo de jóvenes inició un emprendimiento regional guiado por el teatro independiente. Mediante su arte buscaban el camino a la democracia perdida. Bajo esas circunstancias se forjaron grandes actores, a los cuales se los recuerda como los “padres del teatro neuquino”.

El 12 y el 13 de marzo de 1983, el elenco del Teatro del Bajo presenta en estreno nacional, dos obras de Osvaldo Dragún, autor

prohibido por la dictadura militar: *Heroica* e *Historias para ser contadas*. Dragún asistió en Neuquén a dichos estrenos, invitado especialmente por el Teatro del Bajo.

Por los espectáculos presentados se ubicó a los artistas en el rol de “militantes culturales”, al tiempo que difundió una representación de la sociedad argentina caracterizada desde los núcleos temáticos de la represión, el aislamiento y la incomunicación, y la alienación.

A pesar del esfuerzo, la gestión cultural del Estado ignoró el trabajo realizado en el Teatro del Bajo y la sala permaneció abierta solo hasta 1987. En el 2004 la historia volvió a repetirse y otro grupo recuperó el espacio que había caído al olvido. Así se abrieron las puertas para un espacio que albergaba obras de teatro, títeres, música y toda acción cultural que quisiera ser mostrada al público, bajo el nombre de Viejo Teatro. Luego de cuatro años de grandes trabajos para los artistas locales, la situación socioeconómica del país afectó a muchas salas ya que la carencia de financiamiento y el endurecimiento de los requisitos para habilitar lugares públicos - debido a la tragedia de Cromañón- los obligó a cerrar. Sin embargo, el Viejo Teatro continuó con sus puertas abiertas por un tiempo más aunque el ciclo volvió a iniciarse y el espacio quedó vacío nuevamente.

Hoy, bajo el nombre de El Arrimadero, sigue siendo guarda de la cultura neuquina mediante la transmisión de diversas actividades culturales. El Arrimadero se fundó como tal en el 2009, de la mano de Raúl Ludueña quien luego “partió de gira” y entonces, amigos, colegas, artistas que estaban trabajando en la sala se hicieron cargo del lugar y lo rescataron en marzo de 2010 a fuerza de colaboraciones, funciones y trabajos varios.

Al acercarse a su entrada se pueden ver las variadas propuestas que se ofrecen en su interior, integrando a la comunidad en general. Estas son puestas en escena generalmente los fines de semana (viernes, sábados y domingos) y las entradas se pueden adquirir de forma anticipada en el espacio Media de Luna (calle

Sarmiento 274), con descuento, o en la entrada de El Arrimadero, antes de la función: sus precios varían entre 120 y 150 pesos.

El escenario es rectangular, se eleva aproximadamente un metro y posee un telón negro de fondo. Si se mira hacia el techo se pueden observar los artefactos de iluminación. El escenario no es de grandes dimensiones, por lo cual el contacto con los actores es cercano y fluido.

A fines del 2015 se llegó a la decisión de fusionarse con la sala de Media de Luna. A partir del 2016, el objetivo es sobrevivir compartiendo el presupuesto. La intención es que no desaparezca ninguna de las dos salas, a pesar de la insuficiencia de fondos que atraviesan desde hace mucho tiempo.

Las dos salas se encuentran “unidas” por un patio, el cual está proyectado para ser una tercera sala. Para llevar adelante la construcción de la misma se encuentra a la venta un bono contribución con valor de cincuenta pesos. Este es ofrecido a los espectadores cuando asisten a ver las obras.

Actualmente se está llevando adelante una serie de mejoras necesarias a partir de su fusión con los espacios Media de Luna y Parapibes. En el corto plazo, estos tres espacios culturales trabajarán de manera conjunta bajo la denominación A la Vuelta de la Esquina.

Media de Luna

Media de Luna es un teatro y centro cultural ubicado en la ciudad de Neuquén capital. Se encuentra en el sur del área centro, directamente lindando con el Parque Central.

Además de espectáculos de teatro se realizan conciertos, exposiciones y “actividades no convencionales”. También, en las instalaciones se dictan talleres y seminarios.

En palabras de Verónica Martínez Durán², actriz y guionista de la obra que se tratará -también directora artística de la sala-, el

trabajo de las salas de teatro independiente es sostenido por la buena voluntad de los allegados a ese arte:

Los que las sostenemos no somos más que teatristas que laburamos la mayoría de las veces gratuitamente para sostener espacios necesarios para que se realice el hecho teatral.

¡Perdón si a veces no funcionan de primera!

Todo el tiempo tratamos de mejorar y resolver los inconvenientes para no tener que cerrarlas.

¡Apoyá el teatro independiente y colaborá con las salas!
Gracias.

Sus palabras se sostienen con las acciones que se pueden observar al asistir al teatro. Son una gran familia que intenta mantener en pie su hogar.

La asociación civil y cultural sin fines de lucro que se hace cargo de la sala se formó a fines del 2010, a efectos de manejar el rescate de la misma que estaba en riesgo de desalojo. La misma está conformada por siete personas divididas en presidente, vicepresidente, secretario y tesorero. Entre ellos se encargan de manejar la sala. La asociación no tiene bienes propios ni socios que paguen una cuota, por lo que siempre se invita a todos aquellos que deseen colaborar. Por el momento, el teatro neuquino funciona gracias a la voluntad y esfuerzo de quienes forman parte de él.

La sala es miembro de ASTIN³, agrupación de salas de teatro independiente de Neuquén.

Astilla del mismo palo

Pieza teatral autobiográfica sobre la identidad. Un ritual biodramático. Un espectáculo basado en experiencias sensibles y recuerdos familiares. Las escenas, como máscaras que develan múltiples voces, se suceden ancladas en el lenguaje poético corporal. Poemas, escritos, fotos y relatos son los ladrillos que

arman esta dramaturgia, cuyo soporte (la intérprete) es eslabón fundamental del mapa familiar, del argumento fragmentado, de la decisión de reunir a todas las que ya no están, para que “participen” de este espectáculo.

Sacada de mí, lejos.../Pierdo la mano en el gesto/la ruta va por un camino de juguetes rotos/la calesita deambula al caballo degollado/quizás los niños.../La mano se extiende en el juego/de una vuelta más/y la sortija derribando ángeles/destruye la maquinaria del cielo⁴.

Antes de ingresar a la sala para ver la obra hay una muestra fotográfica que brinda un avance. Las imágenes colgadas son un recorrido por distintos momentos de la historia de vida de la actriz, su niñez y las mujeres de su vida. Mención aparte merece la figura de su padre a quien le dedica un espacio especial. Se puede apreciar al inicio un cuadro vacío simbolizando la ausencia paterna. Luego, hay una foto acompañada por la historia de vida de Aníbal Martínez Durán y un pañuelo blanco con el mismo nombre bordado haciendo referencia a su desaparición durante la dictadura militar en 1975.

La secuencia de retratos y objetos se encuentra acompañada por música instrumental que contiene poesía recitada, y las luces tenues, rojizas, crean un ambiente aún más íntimo. Durante la estadía en esta sala se ofrece un aperitivo, vino o agua de rosas (elemento que se retoma en la obra).

Si se presta atención se puede descubrir en el cordel, del cual cuelgan las imágenes, versos de la poesía que se escucha y será parte de la obra:

El símbolo como olvido de lo que soy/y la memoria de lo que fui./(...)/Es una astilla de su propio espejo. Sola.

La sala es de pequeña dimensión. Tiene capacidad para treinta personas aproximadamente. Al atravesar la puerta uno se encuentra con el escenario al ras del suelo: son los asientos (en su

mayoría) los que están elevados por escalones. Hacia el lado derecho hay mayor cantidad de lugares, están graduados en cinco instancias y detrás de ellos se encuentra la sala de control donde se manipula el sonido y la iluminación. Del lado izquierdo hay un nivel de elevación con una fila de asientos, y al lado de la puerta hay cuatro o cinco lugares. Sobre estos últimos se encuentran las luces: azules, rojas y amarillas.

Las paredes están recubiertas por telas blancas en su mayoría, solo un lado está de negro.

Comienza el convivio teatral. La actriz se encuentra arrodillada sobre el suelo sirviendo agua de rosas en pequeños pocillos posados sobre una bandeja. Cuando los espectadores terminan de acomodarse en sus lugares, la protagonista se pone de pie y recorre la sala ofreciendo lo que ha servido en los pocillos. Además, le entrega a una espectadora un encendedor para que se lo sostenga. Reparte “agua de rosas para eliminar las penas”. Cuando ya no le quedan más pocillos vuelve al centro del escenario y bebe desde un cucharón. Sus gestos faciales demuestran desesperación y hartazgo. Estos sentimientos son puestos en palabras y acciones. Durante este momento, las luces de color amarillo han estado iluminando toda la sala, solo hacia el final se han focalizado en ella. El prólogo ha finalizado.

Como se puede apreciar, la cuarta pared es rota. La interacción entre actriz y espectadores es fluida.

Con el despliegue en el suelo de dos trozos de hule a cuadros blancos y negros, se realiza la apertura de otro momento. Ahora es cuando se hace referencia a aquellas que ya no están, las mujeres de su vida, a quienes les dedica este homenaje.

Sacando platos transparentes y rojos invita a los espectadores a imaginar a los comensales. Los rojos son las mujeres: tías, abuela, familia. Los transparentes son para los héroes, los traidores (“a quienes no hay que darles la espalda porque apuñalan”), y su madre. Este último, en especial, es el que despierta sentimientos contradictorios en la protagonista. Por su forma de agarrarlo y

dirigirse a él se puede apreciar la tensión que hay en torno a esta figura en particular. Es aquí cuando el plato que representa un lugar se convierte en algo más, en una máscara. La protagonista se coloca el objeto en el rostro sujetándolo con un elástico. Así comienza a contar la historia de su madre. Se convierte en ella. Ahora es otra.

Hasta ahora el vestuario consiste en un conjunto, especie de corsé con pantalón corto blanco, atravesado en la parte superior por un lazo rojo. Con música instrumental gitana muestra la historia de esta mujer. Mujer, amiga de gitanos, pide probarse un vestido de su cultura. Toma un vestido que había permanecido en la parte posterior del escenario, el mismo es blanco con escritos en tinta negra. Algunas de las palabras que pueden leerse son “libertad” y “justicia”. Este es el lado que va mostrando a los espectadores, es la representación de lo gitano. Se lo coloca, sube al cubo en el cual estaba apoyado el vestido y se mira a un espejo colgado en la pared. Recorre la sala observando a los espectadores y les lee la suerte. Toma un labial rojo de su pecho y se lo aplica. Llega a una mujer espectadora, a la cual le había entregado el encendedor, y le pide fuego -esto es parte de la ilusión, se supone que adivina que tiene fuego para ofrecerle- para encender un cigarrillo. Realiza un baile gitano lleno de sentimiento y gracia, utiliza todo el espacio, y hacia el final se sube al cubo nuevamente para entonar un canto similar al de las bulerías donde se puede escuchar: “Maldición gitana de quererte hasta los huesos (...)”, dirigido a su madre. Vuelve a ser ella y se dirige a su madre, a quien le dice que fue fuerte para irse pero no para regresar. En ese momento la iluminación cambia, al comienzo se utilizaba la luz amarilla sobre ella para brindar claridad pero pronto se transforma, al igual que su personaje: la luz es fría y opaca, en tonos azul y rojo, para acompañar el momento ritual de baile y canto. Se cierra esta parte de la obra.

Las luces vuelven a ser claras y cálidas, amarillas. Del interior del cubo toma los platos rojos y los hace girar sobre el suelo, los detiene y levanta. Cada plato representa a una mujer de su familia,

les da un nombre y los reparte entre los espectadores mientras cuenta un poco la historia de cada mujer que está detrás de él. A partir de este hecho, juega con los diversos roles que adopta para mostrar los distintos caracteres de estas mujeres: la fuerte que lucha sola buscando a su hijo desaparecido, la sumisa y oculta que desespera ante la enfermedad de su niño, la valiente que declara ante un tribunal sobre el sufrimiento de las mujeres y la debilidad de los hombres.

Cada rol representa a una mujer en una escena diferente y el transcurso del tiempo es algo que está muy marcado con las distintas historias. La protagonista se encuentra en un presente desde donde recuerda a las mujeres de su pasado. Es un continuo ir y venir, en el cual el hilo conductor es siempre ella.

Una de las imágenes más fuertes es la que realiza al desprender el lazo rojo de su vestimenta, luego de despojarse de las distintas capas de su vestido. Ella sujeta un extremo del lazo a su cabello y el otro en la pared. A través de esta escena demuestra la desesperación del que busca ser libre y no puede. Se lanza hacia el frente del escenario en una carrera descontrolada para ser detenida abruptamente por el lazo y, al intentar liberarse de él, logra enredarse cada vez más con este hasta el punto de quedar aprisionada contra la pared con el lazo rojo rodeándole el cuello y los brazos. La fuerza de esta imagen es inmensa. La lucha de la protagonista contra esa fuerza que la inmoviliza, y su desesperación quedan reflejadas en su rostro y movimientos sin duda alguna. Su respiración forzada y la dificultad para hablar dan muestra de la energía empleada. Aquí permanece un instante inmóvil, derrotada, aunque con algo de dificultad finalmente logra liberarse.

El montaje mutante de *Astilla del mismo palo*, más la cantidad de imágenes desplegadas en escena desafían toda rigidez representativa. En principio es muy reducido quedarse solo con su evocación al pasado ya que hay mucho más, como en el juego al que se invita a beber agua de rosas. Los espectadores son convocados e invadidos desde el inicio por imágenes de un pasado particular. Los

recuerdos inscriptos en el cuerpo de quien los encarna, están tambaleando constantemente en diversos límites, por ejemplo, no se sabe con certeza cuándo la actriz actúa o cuando simplemente cuenta, *ergo*, ficción y realidad combaten en un límite.

No hay una marcada toma de partido ni, mucho menos, evidente opinión sobre lo que se cuenta, por el contrario, los relatos parecen atravesar a la intérprete que está allí solo para decirlos. Tampoco hay erguida una estructura solemne y cuando parece que la hay, algo irrumpe y descontractura. La obra no es, desde mi apreciación, solo un biodrama pero tampoco es pura ficción sino un pivoteo por el cual pasean sus voces, ya que aunque lo que se cuenta parece ser solo del orden particular de la actriz intérprete, sin embargo, involucra y compromete constantemente a todos los presentes.

El tiempo transita desordenado/dando tumbos,/y no estás en ningún lugar/ y no estoy.../Maldición gitana/de quererte hasta los huesos.

Anexo Comentario de un espectador

El sábado fui a ver *Astilla del mismo palo* y me pasaron muchas cosas al ver ese trabajo, un remanente está en este escrito, con la pena de no poder describir la intensidad que viví. Vayan a ver este hermoso trabajo: *Astilla del mismo palo* de Verónica Martínez Durán.

Creo que aquí en Neuquén hay muy poca gente preocupada por el lenguaje teatral y el pensamiento que este puede desplegar. Una de ellas es Verónica que en este trabajo muestra lo rugoso y astilloso que puede ser el lenguaje teatral, que se clava como una astilla en los ojos y nos remite al acontecimiento, en donde todo empezó.

El público se puede astillar porque la obra te permite dejar un poco de lado el lugar burgués y pasivo que tiene el

espectador y tomar partido en ese relato-ritual. Nadie saldrá indemne de esa experiencia, ya que desde el principio, ella, la mujer con ojos de ave, te invita a beber agua de rosas para curar las penas. Pócima cicatrizante y purificadora, una condición *sine qua non* beberlo para soportar lo que vendrá, la convocación de los muertos, de los recuerdos, de la tía, de la abuela. Hay que estar preparados, lavados de toda pena y cicatrizados, para soportar la fuerza que los espíritus, o que los mismos recuerdos tienen cuando son conjurados.

Es un juglar contemporáneo que nos relata acontecimientos pasados, en otro tiempo, en otro lugar, los dibuja, en el piso, en su cuerpo y en el aire. No nos habla en nuestro idioma, ella no es humana, es bruja, gitana, es Ave Mora desde el principio. Sin sus alas desplegadas nos invita a su territorio, y todo lo que él contiene. Estas aves suelen ser muy territoriales, solitarias, nunca encontrarás dos en el mismo espacio. Nos muestran objetos que dejan de serlo, y por momentos pasan a tener la consistencia del sueño, del recuerdo. Aquí, en ese sitio sucede la alquimia que tanto proclama Artaud. Aquí los objetos no son los que tocamos, lo que vemos, vuelan hacia otro lugar, son puro simulacros de otras cosas. Los platos son espejos, caminos, vidrios, pechos, recuerdos, fotos. El piso es un tablero de ajedrez en donde se posicionan arquetipos. Porque si algo tienen esos relatos familiares es que dejan de serlo, están astillados, abiertos, sangrando, entonces, la abuela no es solo su abuela, es el arquetipo de abuela, ¿Por qué no también La Papisa en las cartas del tarot? El Traidor emerge del suelo con sus garras y las clava en la espalda del Ave Mora, es el colgado que pasivo y observador tira manotazos. El Mago también hace de las suyas posicionado en el tablero.

Ella, Ave Mora todo el tiempo, se deshace y se vuelve a configurar en otra cosa. Salta, vuela, a veces te hipnotiza y desaparece, deja de estar donde estaba, despliega sus alas y se mueve por el tablero. Te mancha el cuerpo como al comer moras. Las imágenes quedan pegadas, astilladas en el pecho cicatrizado por la pócima.

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (1952). *Análisis escenográfico*. Cuadernos de Arte Dramático.

----- (1968). *El ámbito escénico*. Centro Editor de América Latina.

----- (2004). “La organización del vacío”, en *Cuadernos de Picadero* N°4. Instituto Nacional del Teatro, p. 12-17.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “20 temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica* N°13. Buenos Aires.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

TRASTOY, Beatriz - ZAYAS DE LIMA, Perla (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: UBA.

NOTAS

¹ El Teatro del Bajo nació en 1981 como Cooperativa El Establo. En distintos momentos de su historia, lo integraron Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Ida Zóccola, Alicia Murphy, Cecilia Lizasoain, Fernando Aragón, Verónica Coelho, Mónica Carvajal, Gabriela Godoy, Raúl Toscani, María Dolores Duarte, Luis Giustincich, Florencia Cresto, Juan Gardes, Dagoberto Mansilla, María Teresa Arias, entre otros/as.

A lo largo de sus seis años de vida, la agrupación puso en escena *300 millones* de Roberto Arlt (dirección de Salvador Amore, 1982); *En el andén* de Ernesto Frers (dirección de Dagoberto Mansilla, 1982); *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún (dirección de Salvador Amore, 1982); *Heroica* de Osvaldo Dragún (dirección de Salvador Amore, 1983); *El segundo círculo* de Marco Denevi (dirección de Dagoberto Mansilla, 1983); *Uno más uno, unos cuantos* (dirección de Carlos Thiel, 1983); *¿Alguien sabe qué hora es?* de Nela Grisolia y Adela Vettier (dirección de Alicia Murphy, 1984); *La celebración de Rafael Alberti* (dirección de Víctor Mayol, 1984); *De plaza en plaza, una manera de comunicarnos* (dirección de Raúl Toscani, 1984); *Historia tendenciosa* de Ricardo Monti (dirección de Víctor Mayol, 1984/85); *Trabajo pesado* de Máximo Soto (dirección de Víctor Mayol, 1985); *Historia de*

dragones (dirección de Raúl Toscani, 1985); *Andanzas de Juan el Zorro* de Bernardo Canal Feijóo (dirección de Luis Giustincich, 1985); *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* adaptación de Oscar Castelo (dirección de Alicia Fernández Rego, 1985/86); *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (dirección de Víctor Mayol y Fernando Aragón, 1986); *El funeral*, creación colectiva (1986).

² Otros trabajos realizados:

Boquitas en fragmentos. Única función: 1 de nov. de 2015. Se presentaron un trabajo en proceso sobre *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, junto al espectáculo *Tropel*, presentados por el elenco estable e independiente de Danza Contemporánea Impiavera, inspirados de la coreografía de Oscar Araiz y los textos de Manuel Puig. Guión y dirección general: Verónica Martínez Durán.

El fuego frío. Todos los sábados de agosto de 2015 a las 21 hs. Pieza teatral performática, inspirada en el poema de Jairo Guzmán "La luz". Una disertación de física se dispara hacia una búsqueda poética. Guión y dirección: Verónica Martínez Durán.

El monigote. Los domingos de abril 2016. Inspirada en el cuento de Laura Devetach, *Monigote en la arena*. Dirección, guión y puesta en escena: Verónica Martínez Durán.

³ ASTIN. Agrupación de Salas Independientes de la ciudad de Neuquén. Desde el año 2010 las salas teatrales independientes -El Arrimadero, Ámbito Histrión, Araca Teatro, Teatro del Viento y La Conrado- trabajan en forma conjunta sobre problemas que les son comunes. Es por esto que se reúnen una vez por semana para diseñar estrategias para que el público de la ciudad conozca y se acerque a las salas.

En conjunto se han desarrollado los siguientes proyectos y convenios:

- Convenio con Canal 7 de Neuquén para la transmisión de *spots* semanales con la programación teatral de las salas: "Teatro para ver".
- Convenio con la Cooperativa de Comunicación 8300, para llevar adelante la prensa y difusión de las actividades de las salas.
- "Círculo intersalas". Las obras producidas en cada sala circulan de manera itinerante entre estas.
- Diversas gestiones ante la Sub Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén.

⁴ Fragmento de la obra *Astilla del mismo palo* de Verónica Martínez Durán. Neuquén, junio de 2016.

FREAK SHOW

Grupo: El Piso de Arriba Teatro

Dramaturgia: Martín Giner

Actuación: Gustavo Azar, Pablo Donato y Mónica Nieva

Técnica: Inés Azar

Vestuario y escenografía: El Piso de Arriba Teatro

Dirección: Gustavo Azar

(Estreno en Neuquén, 2016)

EL ÁMBITO TEATRAL

Su significación en *Freak Show*

Julietta Berriel

En el presente trabajo se llevará a cabo una breve descripción del teatro La Scala en Milán y El Arrimadero en Neuquén, atendiendo a las correspondientes similitudes y diferencias entre ellos. Luego se desarrollará un análisis de *Freak Show*, una obra teatral puesta en escena precisamente en El Arrimadero.

El ámbito teatral

Desde La Scala en Milán hasta El Arrimadero en Neuquén

Gastón Breyer denomina al ámbito teatral como la modalización del espacio. Y plantea que el hecho teatral queda definido por el ámbito escénico y este se origina en el espectador. Es él el que instaura su espacialidad. El ámbito es el lugar propio del espectáculo, lugar de la relación dialógica entre el actor y el espectador.

Ahora bien, el teatro de La Scala en Milán, Italia, es un edificio de arquitectura neoclásica, ubicado en la Piazza Della Scala. Se encontró ubicado en dos edificios. El primero se incendió a principios de 1776 y el segundo fue inaugurado en 1778. Entre 1883 y 1884, con las reformas interiores, se implementó la luz eléctrica. En 1884 se adecentaron y regularizaron sus fachadas laterales. Se realizó una renovación en 1907 con el diseño actual. Nuevamente fue renovado en 1946 tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial en 1943 y por último entre el 2002 y el 2004 se añadieron mejoras como, por ejemplo, los asientos equipados con monitores con libretos en italiano, francés e inglés.

Tiene capacidad para 2800 espectadores, ubicados en 22 filas de butacas paralelas a la boca de la escena y en los 6 balcones. Posee un espacio para la orquesta, en la anteescena, y un escenario en forma de T donde la escena se desarrolla perpendicularmente al

eje visual de la sala, propio del teatro tradicional. Es un teatro formalizado, es decir, estabilizado, y multívoco puesto que provee una movilidad o transformación estructural para adecuarse a cada puesta, de forma que la platea y la escena admiten variaciones prefabricadas. El modelo del edificio teatral corresponde al de la caja italiana el cual comenzó a emplearse en el 1600 por lo que consta de un amplísimo y profundo escenario dentro de una caja cúbica que da al ojo una perspectiva centrada, privilegiada, estática y axial.

Por otra parte, ubicado en Neuquén, El Arrimadero Teatro también se corresponde con el modelo de la caja italiana. Fue inaugurado a mediados del 2009 y es subsidiado por el Instituto Nacional de Teatro. Su fachada es color naranja, como su interior, y en las ventanas hay carteles de las actividades que se realizan allí. Tiene una profundidad de aproximadamente 20 metros y un ancho entre los 7 y 8 metros. Su capacidad es para 80 espectadores ubicados en mesas en la platea o en gradas enfrentadas al escenario.

Al igual que el teatro de La Scala, su escenario tiene generalmente forma de T pero, a diferencia del teatro italiano, posee un proscenio delimitado con baldosas que no está destinado a una orquesta. A la derecha, desde la mirada del espectador, se encuentran el sector de cambio de los actores. Junto a las gradas se encuentran los paneles para manejar el sonido y la iluminación. Los reflectores se encuentran ubicados sobre el escenario en hileras de hasta 3 reflectores.

De la misma forma que La Scala, El Arrimadero es un teatro formalizado multívoco. El escenario se encuentra delimitado por dos paneles ubicados a los costados y telas negras en el fondo o retroescena. Estos paneles, al posicionarse, dan al escenario una forma de trapecio invertido, como ocurre en la propuesta escénica de *Freak Show*, en la cual se utiliza además una escenografía muy sencilla tal como se desarrollará más adelante.

El acontecimiento teatral *Freak Show*, una comedia trágica

Freak Show es una obra escrita por el dramaturgo tucumano Martín Giner, presentada en el teatro El Arrimadero durante los meses de abril y mayo de 2016. Dirigida por Gustavo Azar, el elenco está conformado por Mónica Nieva, Pablo Donato y Gustavo Azar.

El elenco ya ha trabajado en anteriores proyectos. Gustavo Azar es el director de la obra y también encarna al personaje de El Presentador. Estudió en el IUPA y posee una trayectoria muy extensa. Es profesor en El Arrimadero dictando talleres de teatro. Pertenece al elenco de Araca la Barda de Neuquén en el cual ha participado, por ejemplo, como actor en *Miradas que matan*, una obra de renombre nacional, en *Matrimonio, crisis y otros humores* y también en *El simio oscuro*. Dirige el Elenco Municipal de Teatro en Cipolletti con el cual ha presentado uno de sus últimos proyectos, *Lágrimas en el Sahara*, que se presentó los domingos de abril en el Centro Cultural.

En *Lágrimas en el Sahara* también ha participado como escenógrafa, Mónica Nieva, la actriz que interpreta a Josefina. Nieva trabaja en la escuela primaria Limay y en la Dirección General de Cultura en Cipolletti. Estudió la licenciatura en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Además actuó, con G. Azar como director, en *Mujeres geniales*, escrita por Pablo Donato. Donato, quien interpreta a Cecilio, es oriundo de Roca, Río Negro. Fue compañero de G. Azar en la Escuela de Teatro, cuando Azar se trasladó a Neuquén en 1995 luego de vivir en Mendoza y Buenos Aires. Juntos crearon el grupo El Piso de Arriba en Cipolletti, aunque en realidad tuvo su origen en Roca. Luego, Donato se fue por diez años y al regresar trabajaron en *El enemigo*, donde ambos participan como actores y directores.

Los personajes de *Freak Show* son El Presentador (Gustavo Azar), Josefina (Mónica Nieva) y Cecilio de la Cormaneja (Pablo

Donato). El Presentador es un personaje del que nunca se conoce el nombre y que manipula, mediante la hipnosis, a los otros dos y, por ende, al espacio que percibe el espectador. Se mantiene en una posición de observación y comodidad aunque por momentos salga de allí para hacer algún movimiento rápido y con mayor proyección, como cuando duerme a los personajes mediante un movimiento de brazos. Consciente de los espectadores, rompe la cuarta pared¹ interactuando con ellos aunque no haya diálogo, es decir, el personaje no espera respuesta por parte del espectador. La manipulación de los personajes y del espacio, y la ruptura de la cuarta pared lo convierten en director y espectador de la escena que se está desarrollando.

Josefina, en cambio, es un personaje muy delicado en sus movimientos, principalmente con las manos, y con expresiones que podrían considerarse infantiles como su enorme sonrisa y su expresión de disgusto. Cecilio es un personaje distraído y esto se expresa en sus movimientos. Sale de su lugar para proyectar alguna acción, más que Josefina, pero de forma mucho más lenta y dudosa que El Presentador.

Las escenas siguen una línea cronológica sin saltos en el tiempo. Cada escena es efecto de la anterior, con mayor o menor distancia temporal entre ellas. El manejo del tiempo es realizado por El Presentador al manipular el espacio conformado por la resignificación de los objetos. Los personajes creen que han pasado años o al menos un período del tiempo, desde que van de un lugar a otro y esa es la sensación que se transmite también al espectador que por momentos no sabe si es una ilusión de El Presentador o si los personajes se encuentran en otro lugar. Esto demuestra que El Presentador no solo controla a los personajes sino que también lleva a cabo una manipulación indirecta del espectador.

Con respecto al análisis del lenguaje no verbal, lo corporal es altamente influyente en las percepciones de los espectadores. El vestuario y los objetos ornamentales están bajo el completo control individual de quien los lleva, control que puede ser, a su vez,

condicionado por los dictados de las tendencias como es el caso de *Freak Show* donde los personajes presentan un vestuario de fines del siglo XIX propio de Europa, principalmente de Italia. Sin embargo, Josefina utiliza una vestimenta actual, delicada y distinguida, lleva puesto un vestido de un color naranja suave, con medias blancas y unos zapatos sin taco, plateados. El Presentador utiliza un sombrero de copa y un chaleco de color azul con detalles en rojo brillante, mientras que la vestimenta de Cecilio es una corta capa negra que le cubre los hombros y parte del pecho y unos pantalones cortos del mismo color con medias blancas al igual que la camisa.

En pocas ocasiones los personajes cambian algo de su vestuario. Durante un baile donde Cecilio y Josefina se encuentran, ella trae puesta una capa y un arreglo de tul en el cabello, también cuando están en la cárcel ambos tienen puestas remeras grandes de rayas blancas y negras. El Presentador, sin embargo, cambia de sombrero para representar a cada personaje que interpreta en las ilusiones que le provoca a los otros personajes, como una boina para simular ser el esposo de Josefina o una pipa y un gorro de campo, probablemente aludiendo a Sherlock Holmes, cuando finge ser un investigador para interrogar a Cecilio.

El maquillaje en los personajes masculinos es casi imperceptible. En cambio en el personaje de Josefina es más notorio tanto en sus pestañas postizas como en la luminosidad de su rostro.

Con respecto a la iluminación, la obra comienza a oscuras mientras El Presentador está hablando para que el espectador se concentre en su voz. Luego hay una única luz fuerte y blanca proyectada sobre el personaje. A continuación se ilumina todo el espacio escénico con una luz anaranjada que brinda una sensación de calidez y un ambiente que recuerda al circo. Esta luz continúa hasta los momentos de huida o caída de los personajes en los que se proyecta una luz intermitente que rompe con la cálida para agregar intensidad a la escena.

La escenografía, como se mencionó anteriormente, es sencilla y está conformada por un panel convexo ubicado al fondo del escenario, un banco forrado de azul y rojo con dos sillones pequeños ubicados debajo de él y otro sillón en un escalón en el lateral del proscenio. El objeto escénico cumple un papel fundamental en el universo de la representación teatral. En el caso de *Freak Show*, obra en la que se presenta una lógica imitativa y hasta un poco alejada del entorno social cotidiano, posee potencialidades simbólicas.

El panel es utilizado por los actores para salir de la escena, para cambios en el vestuario, para guardar los elementos que utilizan los personajes a lo largo de la trama. También es el lugar en el que El Presentador se coloca para quedar sobre los otros personajes que están bajo su poder. El banco y los sillones son empleados por El Presentador para construir los espacios imaginarios en los que sitúa a los personajes, por ejemplo, un restaurante en París o un acantilado, es decir, hay una resignificación de los objetos. Por consiguiente, el objeto escénico, además de denotar lo que es, pluraliza sus posibilidades connotativas y funcionales por lo que es captado en su valor utilitario, lúdico y simbólico. El sillón es utilizado por El Presentador para observar cómodamente cómo se desarrollan los acontecimientos que ha desencadenado.

La escena final es muy memorable, además de su discurso literario, por la iluminación y la escenografía. Los personajes se encuentran arriba del banco creyendo en el acantilado por el que Josefina se iba a arrojar al río. Se están por besar cuando la mirada de Cecilio se desvía, expresando cierta locura e hipnotismo, hacia una luciérnaga que señala y quiere ir a buscar. Josefina lo detiene pero él está convencido de poder alcanzarla. Antes de tirarse a buscarla, Josefina le toma la mano y decide saltar con él. Los dos saltan en cámara lenta, *slow motion*, y se proyecta sobre ellos una luz roja. Una vez llegado al suelo vuelven a subir y se vuelven a tirar una y otra vez de manera automática mientras El Presentador,

ubicado todo ese tiempo en el panel, observándolos, da fin a la obra.

Los involucrados en la puesta en escena conforman un grupo de teatro y constantemente buscan nuevas propuestas y esta obra les pareció muy interesante. Conversando con Gustavo Azar, comentó que la idea de llevar a cabo el proyecto surgió al leer la obra en un libro publicado por el Instituto Nacional del Teatro². La obra tardó alrededor de seis meses en estar preparada para ir a buscar lugares donde presentarla. Principalmente, se buscaba transmitir al espectador una reflexión crítica sobre los modos de entretenimientos que, en el caso de *Freak Show*, se vuelven macabros e incluso extraños mediante la manipulación de los personajes, atravesados por el miedo y el amor, con el fin de entretener al público.

Del porcentaje recaudado en las funciones, un 10% es destinado al autor. Del 100% que resta, un 30% va destinado a la sala y el otro 70% se distribuye entre el equipo de producción. Al ser El Arrimadero una sala del interior del país con menos de 100 lugares, se destina a ARGENTORES³ un 13% de lo recaudado. La sala cuenta con el subsidio por parte del Instituto Nacional del Teatro el cual es dirigido a la asistencia técnica y al funcionamiento. En este aporte no se incluyen gastos de personal en relación de dependencia, honorarios, compensación o retribución a los integrantes de la Sala o Espacio Beneficiario del Subsidio. Este subsidio nunca podrá ser mayor al 75%. No hay ningún tipo de contribución provincial o municipal. Debido a las limitaciones económicas, Gustavo Azar afirma que no es posible vivir únicamente de la actuación.

En conclusión, El Arrimadero es un teatro que comparte diversas características con La Scala en Milán pero igualmente diversas diferencias. En él se llevan a cabo emprendimientos independientes como *Freak Show*, un hecho teatral que a través de una escenografía sencilla juega con la resignificación de los objetos y del espacio, así como con la ruptura de la cuarta pared.

Se trata de una propuesta escénica que busca la reflexión crítica de los modos de entretenimiento y que, a pesar de las dificultades económicas, consigue un resultado de calidad, satisfactorio, que transporta al espectador por cada una de las escenas mientras continúa en ellas aún cuando la función ha terminado.

FUENTES CONSULTADAS

- BREYER, Gastón (1968). *Teatro, el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. 1ra Edición. Buenos Aires: Prometeo.
- http://www.rionegro.com.ar/portada/de-cipolletti-a-la-fiesta-nacional-del-teatro-CORN_6544172.
- <http://www.teatroelzagan.com.ar/noticias/funciones-realizadas-2014>.
- http://w1.lmneuquen.com.ar/07-08-01/n_teatro2.asp.
- <http://www1.rionegro.com.ar/diario/2009/05/02/imprimir.1241229207129.php>.
- <http://www.esperanzadiaxdia.com.ar/araca-la-barda-teatro-en-la-fundacion-ramseyer-dayer/>.
- http://www.planbnoticias.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=25401:2013-11-11-22-43-39&catid=31:arte-y-cultura&Itemid=46.
- <http://www.lavozdecipolletti.com.ar/2016/04/06/lagrimas-en-el-sahara/>.
- <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=6760>.
- <http://inteatro.gob.ar/BecasConcursos/FormulariosRegionPatagonia>
- <http://www.argentores.org.ar/>.
- <http://www.cultura.gob.ar/museos/instituto-nacional-del-teatro/>.

NOTAS

¹ Es la pared invisible, imaginaria, que se encuentra en el frente del escenario de un teatro, que separa la escena de la platea.

² Creado a partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, el INT es un organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el país.

³ ARGENTORES fue fundada el 11 de septiembre de 1910 gracias a Enrique García Velloso para una mayor protección y regulación de los derechos del autor en las representaciones teatrales, cinematográficas, radiales, etc.

TRAGEDIA

Entretenimiento asegurado

Amalia Valenzuela

La conexión que se establece entre un actor y un espectador es de una gran relevancia, sobre todo teniendo en cuenta que el primero depende inevitablemente del segundo para completar lo que llamamos el acontecimiento teatral. Un actor es alguien que hace algo para ser visto y un espectador es aquel que se sienta a ver. Entre ellos existe un código lúdico que ambos deben entender para dar sentido a ese intercambio que se está desarrollando. No importa el espacio o lugar, ya sea en una plaza, en una casa o en un teatro, basta con que haya un actor y un espectador para que el acontecimiento teatral pueda suceder. Ninguno de los dos por separado podrá hacerlo funcionar. A esta conexión, a este intercambio se le llama “relación expectatorial” y es en torno a ella que girará el trabajo.

Para comprender mejor la relación entre actor/espectador, para tener una mejor idea sobre ella, hay que realizar todo un recorrido que abarque desde saber lo que es el ámbito teatral hasta ver el acontecimiento teatral que se da en él y, por último, conocer sus modos de producción, de los cuales el público casi nunca llega a darse cuenta porque es el proceso que queda fuera de la escena pero que tiene una importancia fundamental por ser el que permite que el acontecimiento sea puesto en marcha y llegue a su culminación. A continuación, a través de una obra que elegí especialmente para esta ocasión, analizaré las tres etapas mencionadas e intentaré dar un panorama más claro sobre lo que significa la relación expectatorial, un elemento básico y primordial para lo que es el teatro en su mayor expresión.

Lugar para contemplar

El teatro -en griego *théatron* (lugar para mirar y ser visto, lugar para contemplar) derivado del verbo *theáomai* (mirar/mirarse, ver/verse)- no es solo la rama del arte que tiene que ver con la actuación, sino que también hace referencia al espacio físico en donde se asienta el ámbito teatral (se trata de *théa*, observatorio, lugar para mirar), es donde los actores entran en escena, el espacio que se utiliza para ser visto.

Si bien antes mencioné que la relación expectatorial puede darse en cualquier lugar en donde haya un actor/espectador presente, el ámbito teatral es un espacio importante porque contribuye mucho al desenvolvimiento de ella, les brinda a estos un lugar propio en el que puedan desplegarse cómodamente y en confianza.

Un ejemplo de teatro, es la *Ópera de Sídney*, situada en la ciudad de Sídney, Nueva Gales del Sur, Australia. Su construcción se inició en 1959 en manos del arquitecto danés Jørn Utzon y finalizó quince años después de su inicio, en 1973. Fue financiado por el Ministerio de Arte del gobierno de Nueva Gales del Sur, que es el que sustenta el lugar actualmente. La construcción consta de dos elementos claramente diferenciados. Una base maciza y unas cubiertas sobre ella, de aspecto ligero. La primera es, de hecho, el edificio propiamente dicho y distribuye todos los espacios de servicio: camerinos, salas de ensayo, almacenes, oficinas y biblioteca. La otra parte del edificio, la cubierta, consiste en una serie de conchas triangulares apoyadas en un vértice y abiertas hacia arriba como retando a la estabilidad. Estas conchas cubren los tres espacios de concurrencia pública: el teatro de ópera, el auditorio para conciertos y el restaurante.

El interior del edificio está construido en granito rosa, madera y contrachapado. Tiene cinco teatros en total. Cada uno de ellos tiene un excelente campo visual, y la mayoría tiene al escenario rodeado de gradas y balcones, a excepción de las salas más chicas

en las que el escenario se encuentra al frente de todo. En el caso del Concert Hall, el escenario es de madera y está rodeado de gradas con asientos acolchados rojos y por detrás de él hay ubicadas seis tarimas. Es el más grande y se utiliza para conciertos de música clásica, ya que posee una acústica perfecta debido al uso de maderas duras y suaves para su construcción. La forma tan peculiar del techo permite que el sonido rebote en diferentes ángulos produciendo el efecto de un sonido limpio y anulando el eco, es un sonido mucho más nítido y natural. La iluminación causa que en la sala se vean colores cálidos de matices entre anaranjados y dorados.

La Casa de la Ópera de Sídney alquila salones para otro tipo de funciones como bodas, fiestas y conferencias. Para estos acontecimientos hay dispuestas salas menores. En total hay alrededor de 800 ambientes diferentes o salas en todo el complejo.

Y en Neuquén, El Arrimadero Teatro es una sala de autogestión independiente, sustentada y llevada adelante por un colectivo de profesionales de distintas ramas del arte teatral y musical. Además de estrenar obras, se dan clases de teatro, clown, folklore, expresión corporal y canto. También se alquila la sala para ensayo de teatro y dictado de seminarios y talleres. Incluye un *buffet* por lo que cada vez que se presenta un espectáculo, un grupo de actores, que va rotando en cada presentación, colabora con sus compañeros que se encuentran arriba del escenario, ya sea cocinando o haciendo de mozos. Es un teatro con capacidad para 70 personas y presenta espectáculos de jueves a domingos, durante todo el año incluso en el verano.

Este espacio ha vivido diversas dificultades y cambios, ha atravesado épocas complicadas para el país y, con mucho esfuerzo de artistas entusiastas, ha salido adelante. Hoy en día El Arrimadero no recibe aportes estatales ni privados, el único apoyo que posee es el subsidio que le da el Instituto Nacional del Teatro (INT)¹, herencia de la gestión anterior. A pesar de esto no es sencillo para el teatro que, si bien consigue mantenerse en pie, no puede realizar

renovaciones debido al ajustado presupuesto. Por esto mismo es que hoy en día se buscan socios que contribuyan con una cuota mensual que los ayude a resolver las necesidades más inmediatas.

Lo primero que uno ve al llegar al Arrimadero es la fachada naranja con sus puertas de color marrón oscuro con ventanas enrejadas del mismo color. Por encima de la puerta del medio se ve un cartel con el nombre del teatro. Al entrar por la puerta principal hay un pequeño pasillo que lleva a una sala rectangular. En el fondo de esta existe una extensión en la que hay dos tarimas, cada una con una fila de sillas acomodadas. En un rincón de la tarima superior está posicionada la zona de multimedia que se encarga de controlar el audio (micrófonos, música, efectos de sonido, etc.) y la producción visual (iluminación, efectos visuales, juego de luces, etc.). Delante de esas tarimas hay un espacio más amplio y nivelado en el que se distribuyen 19 mesas ya posicionadas. Entre las tarimas y las sillas queda un pasillo que permite el paso de los mozos, y que también es lo suficientemente ancho para colocar más sillas de ser necesario. Al lado de las tarimas se encuentra el *buffet*, una sala más chica conectada a una cocina y que tiene una abertura por la cual se atiende a los clientes. En la parte delantera del teatro está el escenario de madera, de una extensión bastante amplia, rodeado por un tipo de caja negra, llamada así porque, exceptuando el lado que da al público, en los otros tres costados hay cortinas negras que funcionan como paredes y que contrastan con el resto del lugar. Por encima del escenario, que se encuentra a un nivel superior al del público, hay luces LED y otros tipos de luces que son parte del equipo de iluminación. Además de la puerta de entrada hay otra que sirve de salida de emergencia, ambas se encuentran del mismo lado, a la izquierda del escenario. Por otra parte, en el lado derecho de este se encuentra una pequeña pared naranja que no llega al techo y que separa a la sala de la entrada, del baño. Las paredes de la sala están pintadas de naranja y blanco, y las paredes de la extensión y el techo son de *durlock*, precariamente colocadas. Del techo cuelgan varios focos que iluminan el lugar. (Más

información sobre este teatro en el anexo: entrevista a la secretaria de El Arrimadero Teatro.)

Tanto la *Ópera de Sídney* como El Arrimadero Teatro son completamente diferentes, y sus modos de producción son muy distintos también. De las cosas que tienen en común, una es que los dos se mantienen ocupados durante todo el año, ofreciendo diversas propuestas teatrales y musicales sin tomarse vacaciones. A parte de brindar espectáculos, alquilan salones para otras actividades como conferencias, seminarios, ensayos, etc. Pero sobre todo, una característica compartida con todos los teatros del mundo, es el ansia por promover la cultura a través del arte. El deseo y las ganas de llevar al alcance de la gente una buena obra teatral, espectáculo o presentación musical, para transmitirles diversas emociones a las distintas generaciones y así mantenerlo vivo, aún en tiempos difíciles. Ambos, a su modo y junto con sus situaciones particulares, debieron recorrer un largo camino para superar adversidades y obstáculos y conseguir establecer una conexión con las personas, que pueda resistir el paso del tiempo. Todo, por amor al arte.

Tragedia, en vivo y en directo

En cuanto al acontecimiento teatral se refiere, Jorge Dubatti² nos ofrece la siguiente descripción:

Llamemos acontecimiento teatral a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales, advertida por contraste con las otras artes o -como afirma Grotowski en *Hacia un teatro pobre*- por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” componentes o artificios de otros campos del arte que no le son “propios”. Acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico. (2007)

Para poder trabajar esta etapa, elegí El Arrimadero Teatro para concurrir al estreno de *Freak show*, una comedia escrita por Martín Giner y dirigida por Gustavo Azar, quien también actúa en ella junto a Pablo Donato y Mónica “Pepa” Nieva. Todos ellos son profesionales del arte teatral muy reconocidos en la zona, que han coincidido en obras más de una vez y han aportado a ellas desde distintos lugares, ya sea desde la dramaturgia, la dirección, la actuación, la puesta en escena, etc. Son multifacéticos y apasionados por el teatro por eso en cada obra que trabajan, hagan lo que hagan, lo hacen con gran entrega y oficio.

El joven autor de la obra, Martín Giner es también actor y director, nacido en Buenos Aires pero que ha vivido mucho tiempo en Tucumán. Obtuvo la Licenciatura de teatro en la Universidad Nacional de Tucumán y formó parte de elencos como *La jirafa*³ y *Silfos, Calavera teatro*⁴. Como dramaturgo tiene una fuerte inclinación por la comedia. Sus obras se caracterizan por jugar con el límite entre lo dramático y lo absurdo. Algunas de ellas hasta suelen tener tintes siniestros, como es el caso de *Freak show*. Sus trabajos estrenados son *De personajes y otras gentes*, *Verduras imaginarias* y *El tramitante: odisea burocrática* en el Teatro Alberdi, más *La verdad del eférico* que presentó en espacios no convencionales. Por *Terapia...* obtiene el premio de la Fiesta Provincial del Teatro en Neuquén. El encargado de dirigirla, Gustavo Azar, es un actor, director y profesor de teatro recibido en la Escuela de Teatro de Buenos Aires. También, animador sociocultural. Ha estado en la dirección de varias escuelas e institutos de Artes, como el Instituto Nacional Superior de Artes (INSA)⁵ en General Roca, entre otros. Ha sido también profesor en algunos de ellos y jurado de numerosos festivales de teatro en los cuales ha participado en algunas ocasiones. Fue el responsable de fundar cooperativas, talleres y grupos en Mendoza (Cooperativa Cultural Manos a la Obra y Teatro El Taller), Buenos Aires (Grupo El Cuentacuentos), General Roca (Grupo Trapisonada), Neuquén (Araca la Barda) y Cipolletti (Fundación Sol Patagonia). Coordina talleres

de teatro a nivel primario y medio y en programas municipales, además de ser autor de publicaciones sobre el tema. Fundó el Piso de Arriba (Cipolletti) en conjunto con Pablo Donato, amigo y compañero con el que ha trabajado unas cuantas veces. Formó parte del grupo de teatro Las Dos Lunas, dirigido por José Luis Valenzuela⁶. Algunas de las obras en las que participó son: *Volvió una noche* y *Hablemos de la pareja*, y entre las que dirigió: *Un simio oscuro*, *El enemigo: crónica de una espera*, *Mujeres geniales*, *Venecia*, *El soplador de estrellas*, *De vuelta a casa*, *Amarte (una aventura con poco oxígeno)*, *Miradas que matan*, *Lágrimas en el Sahara* y *El desvarío*.

El resto del elenco está compuesto por otros dos actores habituales de la región. Uno de ellos es Pablo Donato, nacido en General Roca (Río Negro), Actor Nacional y Profesor Nacional de Teatro del IUPA; homologado en España con el Título Superior de Arte Dramático. Su formación ha sido con Eugenio Barba⁷, Ernesto Suarez⁸ y José Luis Valenzuela. Desde 1990 se involucra como docente en distintos talleres y seminarios que se dictan en el país por el grupo Teatro de Las Dos Lunas, también suele participar como técnico, actor, director o jurado en festivales variados. Ha sido autor de la obra *Mujeres geniales*, y dirigió y trabajó en la puesta de escena de *El desvarío*. Por otro lado, fue dramaturgo, actor y director en la obra *El enemigo. Crónica de una espera* junto a Gustavo Azar. Tomó el papel de director en *Hush* y fue colaborador artístico en *Las mujeres de Gelman*.

Por otro lado, Mónica “Pepa” Nieva es originaria de Cipolletti (Río Negro). Licenciada en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego. Trabaja en la escuela primaria Estación Limay y desde el 2004 hasta hace un tiempo reciente fue integrante de la Dirección General de Cultura de Cipolletti. Formó parte de obras como *El desvarío* de Jorge Díaz y *Mujeres geniales*, como actriz. Y fue asistente de dirección y vestuario en *Lágrimas en el Sahara*. A parte, trabajó en la realización escenográfica de *El velorio de la azafata* de Eduardo Bonafede⁹.

Cuando decidí ver *Freak Show*, en mi cabeza comenzaron a generarse un montón de expectativas ante tal acontecimiento. He tenido la oportunidad de ver obras teatrales antes, pero la mayoría las vi ya hace años y mis recuerdos de ellas son muy borrosos. Aunque sí puedo recordar la última que presencié hace un par de años en mi ciudad natal, General Roca: una obra dirigida hacia un público infantil de la escuela de un barrio marginal, realizada por un grupo cristiano que buscaba llevar el arte teatral a los que no tuvieran la posibilidad de asistir al teatro por sus propios medios, o que no tuvieran la cultura para hacerlo. Recuerdo la ansiedad que tenía, recuerdo ver de primera mano el entusiasmo contagioso de los niños que, mientras eran organizados por sus maestros, esperaban curiosos el comienzo del espectáculo; también los docentes se mostraban expectantes por ver algo nuevo. El grupo teatral estaba conformado por gente de diferentes lugares del mundo: Italia, Chile, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Canadá, EE.UU., Argentina y Oceanía. Todos, parte de una organización de Buenos Aires que buscaba transmitir valores a través del arte y que, a pesar de ser cristianos, no involucraban la religión explícitamente en la obra porque querían que el público fuera variado y libre; no les importaba cuál fuera su creencia, si es que acaso tenían alguna. Todos aportaban su granito de arena a este proyecto muy bien elaborado, con una producción de bastante calidad a pesar de no ser profesionales: había maquilladores, vestuaristas, técnicos, cantantes, bailarines, escenógrafos, etc.

Una vez puesta en marcha la obra se podía notar que los actores se divertían mucho mientras la realizaban y que se deleitaban con las reacciones de sus espectadores. Fue una experiencia que disfruté inmensamente y que me produjo una gran alegría; aparte, el poder ver las caras maravilladas de los chicos y maestros fue un agregado inesperado. La emoción de estos últimos fue palpable, se encontraban muy agradecidos de que sus alumnos tuvieran la oportunidad de presenciar algo distinto y que les produjera tanto gozo. Sin darme cuenta yo misma caí en ese

optimismo que flotaba en el ambiente y que me duró bastantes días, incluso semanas. En ese momento pude presenciar lo que llaman la magia del teatro.

La palabra “espectador” tiene que ver con la palabra “esperar”, por las expectativas que se tiene al ir a ver una obra. Habiendo vivido la experiencia anterior y sintiendo que la excitación por ir a ver la obra que había seleccionado era tan inmensa - comencé a visualizar las diferentes posibilidades para la noche y a intentar imaginar cómo sería todo- pude comprender mejor lo que quería decir esa palabra. Sabía que sería diferente esta vez porque ya no iría como una espectadora cualquiera que va a ver una obra por simple placer (si bien habría algo de eso involucrado) sino que esta vez tenía que poner atención a todos los detalles, dar cuenta de aquello que normalmente uno no nota demasiado porque está ocupado prestando atención a la historia que se encuentra desarrollándose en el escenario. Tenía ciertos nervios debido a que quería ir lo más despierta posible para no perderme absolutamente nada.

La razón por la que la elegí fue porque la propuesta me pareció interesante y alocada y obtuvo mi atención ni bien la leí. Concurrí al estreno del espectáculo con mi hermana y su novio, ya que según ella la experiencia sería mucho mejor si iba acompañada. Al llegar al teatro -debo admitir que llegamos con un poco de retraso- encontramos que estaban todos los asientos ocupados por lo que los asistentes de turno aquella noche tuvieron que ponernos sillas entre las mesas y las tarimas del fondo. Desde el mismo momento en que me senté, comencé a observar a mi alrededor, el espacio, la gente, el escenario, todo. Esperamos durante más o menos veinte minutos mientras se ordenaban comidas y bebidas en el *buffet*, y mi ansiedad aumentaba. De repente, las luces se apagaron y se escuchó la voz en *off* de un hombre con un extraño acento: es ahí cuando dio comienzo la obra.

La historia que se narra es sobre un despiadado director de un Circo de Fenómenos que busca entregarle a sus espectadores -al

mismo tiempo espectadores reales de la obra- el máximo entretenimiento que existe: tragedia y sangre. Para lograrlo consigue dar con el último descendiente de una familia noble, los Cormenejo, quienes por generaciones han sufrido una extraña maldición lanzada por un viejo brujo gitano: los varones que se enamoren comenzarán a creer que tienen superpoderes. Esa falsa creencia los llevará a cometer locuras tales como tratar de detener trenes, dominar objetos con sus poderes mentales, hacerse invisibles, volar, etc. Todos encontrarán un trágico final intentando dar uso a sus supuestos poderes. Es así como Cecilio, el último miembro de los Cormaneja, estará en las manos de este siniestro personaje que buscará, a como dé lugar, activar su maldición. El otro personaje clave de la historia, y la otra víctima del director de circo, es Josefina, una muchacha ingenua que junto a Cecilio serán manipulados para enamorarse una y otra vez en escena. El público podrá ver en cada función el sufrimiento de la pareja y las maniobras y artimañas de las que se vale el sádico director para salirse con la suya.

El Presentador del Circo de Fenómenos es interpretado por Gustavo Azar: es el titiritero, el que a través de la hipnosis manipula a los otros personajes y los maneja a su antojo poniéndolos en distintos lugares y contextos para que estos se enamoren con el fin de poner en marcha la maldición de uno de ellos y así obtener su tan ansiada tragedia, el espectáculo mayor. Es un personaje histriónico y camaleónico, que juega con la temporalidad dando saltos de tiempo para trasladar a Cecilio y Josefina a determinadas situaciones. El actor utiliza la estrategia de romper la cuarta pared para establecer un tipo de complicidad con su audiencia: durante la obra comparte con ella sus deseos y pensamientos para que el espectador lo acompañe. En cada momento se dirige directamente al público y cuando las circunstancias que plantea no salen como esperaba, se decide a solucionarlo todo no sin antes contarle un chiste y lanzarle manías para mantenerlo satisfecho. Azar hace del Presentador un gran

charlatán, maquinador y manipulador, aparentemente insensible, de gestos extravagantes y expresiones verbales grandilocuentes; se adapta según lo que la situación requiera, cambiando algunos elementos del vestuario, el escenario y hasta su acento. En su opinión, “Hay que entretener a cualquier precio”, frase que en esta historia lleva a la práctica hasta los niveles más absurdos y sin remordimiento alguno.

Cecilio Cormenejo es interpretado por Pablo Donato: es algo ingenuo y soñador, vive con el temor de enamorarse debido a la terrible maldición que carga, aunque secretamente lo desea; es un especialista en insectos (entomólogo) y es particularmente aficionado a una especie de luciérnaga en particular porque esta, al encontrar su pareja, se queda con ella por el resto de su existencia. Donato hace del personaje un ser amable aunque tosco en algunas ocasiones, un poco distraído y miedoso, bastante expresivo y sensible. Le brinda al personaje un carácter ameno y entrañable.

Josefina es interpretada por Mónica Nieva. Al igual que Cecilio, es ingenua y soñadora, una romántica empedernida, algo dramática, histérica y chillona. Se empeña en creer que no se merece nada menos que un príncipe azul porque es maravillosa, perspectiva que luego cambia y se torna en inseguridad y miedo a la soledad al ser hipnotizada por el Presentador. Nieva transmite con su personaje determinación, optimismo y una cierta ternura al verla apostando por el amor incondicionalmente, a pesar de todo.

La escenografía es austera, no contiene muchos elementos, hecho que produce que la imaginación de cada espectador sea incentivada para que pueda sumergirse en la trama lo más posible. Los componentes escenográficos son: un biombo de tela color azul y rojo que, detrás, esconde una escalerilla por la cual sube el presentador para posicionarse en un plano superior; rodeando al biombo hay guirnaldas con triángulos rojos, detalles que lo retrotraen a uno, a los circos tradicionales. Por otra parte, hay una mesita cubierta de tela roja y dos banquitos pequeños iguales cubiertos por tela azul. Estos últimos tres elementos serán

distribuidos según la necesidad que vaya surgiendo en cada escena: servirán de mesas y sillas, de bancos, de puente, etc. También hay algunas otras piezas menores que complementan la escenografía, como por ejemplo un par de cuadernos que hacen de menú de restaurant.

En cuanto al vestuario, los personajes tienen uno básico que usan durante toda la obra, al que le agregan o quitan prendas, dependiendo de la escena: el Director de circo tiene unos pantalones negros, con zapatos del mismo color, una camisa blanca con volados en las mangas y pecho, un saco azul con detalles en negro, corto por delante y más largo por detrás y, para complementar el *look* circense, un sombrero negro con una cinta azul y un bastón rojo. En el transcurso de la obra cambia de un sombrero a otro sombrero o gorro, de saco a chaleco o de saco a capa, o simplemente se queda con la camisa sola. Cecilio requiere de una peluca castaña hasta los hombros y con flequillo, una camisa blanca suelta con un chaleco marrón pequeño por encima, unos pantalones negros que le llegan a las pantorrillas, y unas medias blancas con un calzado plano negro tipo alpargatas. Entre los accesorios extra que usaba están una capa negra, una camisa de preso blanca y negra a rayas con un gorrito a juego. Josefina tiene como vestimenta básica un vestido color durazno con tiras, un poco ajustado en la zona del pecho y suelto en el resto del cuerpo, que a la vez tiene otra capa debajo de color blanco, medias de *nylon* de un blanco translúcido, un calzado plano plateado con unos pequeños moños y una vincha con el detalle de una flor en el pelo, del mismo color durazno que el vestido. Sus elementos complementarios consisten en una capa con volados de la misma tela y color que el vestido y con un accesorio para el cabello a juego, una camisa de prisionera blanca y negra a rayas con un gorro a juego. El maquillaje de la actriz es suave y natural, y el actor Donato lleva un poco de colorete en las mejillas.

La iluminación y música están bien sincronizadas. En las escenas más tranquilas, la iluminación es sencilla. No siempre hay

música, y cuando la hay va acorde al tono de la escena. Hay también algunos efectos de sonido pero no en exceso, los suficientes para suplementar la trama. Por instantes se usa una música más activa para acompañar la dinámica de la escena que va en aumento. En ciertos momentos, hay algún que otro juego de luces, por ejemplo, la escena en donde la pareja está huyendo, las luces van cambiando de un segundo a otro, parpadeando, dando la sensación de urgencia y peligro. En general, la producción de iluminación y música está bien armada.

En cuanto al tiempo y el espacio, es el Director de circo el que los decide, hace uso de sus facultades para transportar a los personajes, y también a nosotros, los espectadores, al momento y al lugar que él quiere.

La escena que más me impactó fue la escena final: todo parece ir en una buena dirección, los actores se encuentran subidos encima de la mesita que cumple la función de acantilado. Cecilio logra convencer a Josefina de que no saltará y ambos piensan que podrán vivir libres de amarse a partir de ahora. La maldición no se ha manifestado hasta el momento, los personajes se encuentran esperanzados a causa de ello. De pronto, Cecilio mira hacia arriba y se queda embobado observando el cielo, le señala a Josefina que allí se encuentra la especie de luciérnaga que él tanto admira, pero esta, al mirar, lo único que divisa es la luna. Intenta hacerlo entrar en razón, convencerlo de que eso que ve ahí no es una luciérnaga sino la luna pero sus esfuerzos son en vano. Él le anuncia que volará hasta alcanzar la luciérnaga para entregársela a ella como prueba de su amor. Josefina le ruega que olvide la idea, pero ya no la escucha porque está concentrado en tomar vuelo. Ella sabe que si da un solo paso caerá al vacío y lo perderá para siempre. Está desesperada, es consciente de que la maldición ha iniciado y de que no puede pararla. Resignada, le anuncia a Cecilio que lo acompañará a buscarla mientras mira hacia abajo, a la profundidad. La audiencia se encuentra expectante, no quita su atención de la escena que se despliega frente a ella. Del otro lado de la pareja está el Presentador

del circo, mirando todo por encima del biombo, regodeándose por lo que sabe que acontecerá en los próximos segundos. Finalmente, Cecilio y Josefina van en busca de la luciérnaga y, dando un paso hacia delante, caen juntos por el abismo. La sala estalla en risas. El Presentador se ve eufórico, ha cumplido con lo prometido, le ha dado la tragedia tan esperada a su público y se jacta de ello. Con macabro entusiasmo y como a control remoto, como si se tratara de una película, repite una y otra vez la escena del descenso de los enamorados. Es así como concluye el hecho teatral. Cuando el morbo ya ha sido saciado, se acaba el espectáculo.

Una vez que todo acaba, quedo gratamente satisfecha con el resultado, si bien al ser una noche de estreno se han podido notar algunas pequeñas fallas en el diálogo, entre otras cosas, es algo que resulta comprensible debido a los nervios de la primera vez de presentar un proyecto. De todas maneras, al volver, uno puede observar que el espectáculo se va puliendo y que con cada presentación se vuelve más dinámico y fluido.

Lo cierto es que disfruté mucho la experiencia, me pareció enriquecedora y cada vez me parece ir tomándole más el gusto al arte teatral. Considero que fue una idea jugada la del autor, la de querer hacernos reflexionar sobre nuestro morbo por ver el sufrimiento de otros, sobre la mediatización que se suele hacer de la realidad y en la que la mayoría de nosotros nos encontramos enfrascados día a día. Fue algo en lo que pensar sin duda alguna.

Dejando esto de lado, el ir a ver la obra también me brindó la oportunidad de momentos de risas y carcajadas que siempre vienen bien para despejarse de las preocupaciones de la vida cotidiana, que es algo que se agradece enormemente. *(Más información sobre la obra en el anexo: entrevista a Gustavo Azar.)*

Camino al hecho teatral

Cuando uno asiste a una obra teatral, ignora que lo que está observando es el resultado de un largo proceso de trabajo que en

realidad requiere de muchas más personas de las que se puede ver en escena. Es todo un camino el que se tiene que recorrer para que esa obra esté en condiciones óptimas y pueda ser presentada frente a una audiencia. Pero además del trabajo que se debe realizar para armar el hecho teatral, también se debe hablar de sus modos de producción, es decir, los medios de los que dispone el grupo para enfrentar los costos de la producción. En el caso de grupos independientes, que no cuentan con un gran apoyo externo como lo hacen las grandes producciones que se realizan en el Teatro de la Ópera de Sídney o, para qué ir más lejos, el Teatro Colón de Buenos Aires, el esfuerzo es doble. Deben tener un presupuesto para invertir en escenografía, maquillaje, vestuario, iluminación y musicalización, etc. Eso, sin contar el costo que conlleva la colaboración de todos lo que hacen posible la puesta en escena, no solo los actores, y el costo de la sala para ensayar y presentar la obra.

Los artistas deben valerse de distintos recursos, ya sea utilizando elementos que tengan a mano, haciendo trabajos extras para pagar lo que no puedan conseguir de manera sencilla o alquilar un espacio para ensayo, reutilizar cosas de otras obras, poner a disposición sus propias casas, etc. Cada integrante del equipo tiene una responsabilidad específica pero también puede contribuir para ayudar a resolver otras necesidades que vayan surgiendo en el transcurso de la producción. Por otra parte, los artistas muchas veces acuden a distintos entes municipales, provinciales o nacionales para conseguir apoyo financiero. (*Para ver los modos de producción de la obra "Freak show", ver el anexo: entrevista a Gustavo Azar.*)

La experiencia de este recorrido fue realmente enriquecedora, me llevó a aprender muchas cosas sobre el teatro que nunca había tomado en cuenta o a las que nunca les había dedicado una segunda mirada. Me llevó a afinar mi visión para ver más allá de lo que se muestra en escena, para advertir el laborioso proceso de trabajo que realiza constantemente una gran cantidad

de artistas para dejar el teatro al alcance de la gente; para conocer la lucha interminable de las salas que buscan transmitir arte a través de la puesta en escena pero también a través de la enseñanza, a través de talleres que cada día descubren a un artista nuevo que el día de mañana aportará su granito de arena al ámbito teatral y que contribuirá a esparcir la semilla del arte, ya sea actuando o enseñando. Descubrí lo importante que es estar en contacto con este tipo de actividades que nos acercan a nuestro lado más sensible, que nos hace pensar sobre nosotros mismos, sobre nuestros errores, sobre nuestras virtudes, que nos ayuda a ser más integradores, a dejar de lado los prejuicios, a compartir con gente diferente a nosotros.

La relación expectatorial nos pone en una situación de reflexión, de *kátharsis*, nos hace realizar una limpieza de emociones al igual que una de valores. Aquel que se encuentra arriba del escenario no solo quiere transmitirle un mensaje vital a aquel que se encuentra abajo observándolo, sino que también busca un punto de encuentro entre ambos, un punto en donde las diferencias dejen de importar, dejen de alejarlos, para encontrar aquellas cosas que los hacen similares, que los acercan y que los unen. Porque en última instancia, reflexionamos sobre nosotros mismos como individuos, como humanos, pero también reflexionamos sobre nosotros mismos como parte de un grupo colectivo de personas, como ciudadanos que forman parte de una sociedad que convive y que comparte distintos hechos, vivencias y valores.

Así como el teatro trágico en la Grecia antigua trataba temas que afectan a la *pólis*, el teatro moderno trata las distintas situaciones que van surgiendo en el contexto de la sociedad actual, para hacernos recapacitar y meditar sobre nuestro comportamiento y manera de pensar, y sobre nuestra forma de relacionarnos con el otro, de entender al otro. Esa es una de las características esenciales de las artes. Es trascendental que cada uno de nosotros tenga un mayor compromiso con ellas y ayude a fomentarlas, porque a través de ellas hay una libertad de expresión única que

desemboca en una mejor comprensión y aceptación entre nosotros mismos, como individuos y como partes de un todo.

Anexo

Entrevista con Mari, miembro de El Arrimadero Teatro

-¿Cuál es la función que cumplís?

-Mari: La función que cumplo acá es la de Secretaria.

-¿Qué es El Arrimadero Teatro y quiénes lo llevan adelante?

-El Arrimadero Teatro es una sala, un espacio cultural que se unió con el espacio Media de Luna. Ahora es una sola sala y se llama A la Vuelta de la Esquina. Está conformada por, más o menos, veinte personas.

-¿Y cuáles son las distintas funciones que esas personas desempeñan?

-Y... tenemos un Tesorero, un Presidente, una Secretaria, un Contador, entonces cada uno tiene su función en el grupo. Es una asociación civil.

-¿Hace cuánto existe este lugar?

-El Arrimadero, como teatro, hace, más o menos, unos siete años. El espacio de Media de Luna, exactamente, no sabría decirte. Yo hace cinco años que estoy acá.

-¿Cómo se sustenta El Arrimadero?

-A esfuerzo propio. En realidad, tenemos talleres: talleres para los niños, talleres para adolescentes y talleres para adultos. Entonces, en cada taller, nosotros le cobramos una cuota al niño, adolescente o adulto para el profesor y de ahí sacamos una parte para la sala. Con eso nos podemos mantener en funcionamiento porque aparte pagamos alquiler, pagamos impuestos, pagamos servicios.

-¿Y cómo empezaste vos a trabajar acá?

-Empecé haciendo un taller y ahora soy, en realidad, la que inscribe a los chicos en los talleres. Empecé haciendo un taller de clown y después empecé a colaborar en la sala, y me fui quedando,

quedando, quedando, y llevo... debe ser cinco, seis años ya que estoy acá en la sala colaborando.

-Además de esto hacés lo de clown, ¿y algo más?

-Además tengo otras actividades que no tienen nada que ver con el teatro porque son actividades deportivas.

-¿Qué es lo que a vos te llama la atención del ámbito teatral?

-Todo. Porque todos los días tenés algo distinto para aprender, en lo que es teatro. Tenés obras de teatro que te llegan mucho personalmente, y tenés obras que no te llegan tanto... pero todos los días aprendés algo nuevo. Y yo que ahora estoy en este lugar, ocupando este lugar en la Secretaría, he aprendido muchísimas cosas de lo que es el teatro y he conocido mucha gente de teatro que antes, en clown, no la conocía. Entonces, ahora yo tengo una relación directa, digamos, con lo que es todo el mundo del espectáculo o el mundo del teatro... o de las artes, porque vendemos entradas para las obras, vienen artistas a preguntar por el tema de las salas, cómo pueden hacer para usarlas para ensayar. O sea, es más amplio que haber estado en un lugar actuando.

-Claro, y personalmente, ¿cómo es tu experiencia con el público?

¿Qué sacás de ella?

-¿Actuando?

-Sí, exacto.

-Mmm... sí, depende... depende de cómo esté el público, depende de cómo esté... -en mi caso, que yo hacía clown- el clown. Si vos tenés la respuesta del público, funciona porque el clown tiene que hacer reír. Si no tenés respuesta del público, no gustó, entonces te frustra, digamos. Pero bueno, eso es todo un aprendizaje.

-En algún punto, es una relación más directa que con alguien que hace drama.

-Claro, exactamente. Exactamente. En el clown, vos tenés la interacción directa con el público, en cambio, un actor o una actriz, dependiendo de la obra, es distinta la interacción que tiene con el público. Pero el clown es directo.

-Y bueno, para finalizar la entrevista, ¿qué le dirías a la gente para que asista a El Arrimadero Teatro?

-Que se acerque, que tenemos de todo. Tenemos talleres para adolescentes, para niños y para adultos. Tenemos peñas. Tenemos obras de teatro los fines de semana. Tenemos obras infantiles. Es un lugar familiar, no discriminamos a nadie. Y que se metan con el tema de lo que son las salas de teatro, lo que es teatro, lo que es arte, que para mí, personalmente, es un mundo totalmente distinto del que yo venía. Y yo lo descubrí y no me fui más. Está muy bueno.

Entrevista con Gustavo Azar, actor y director de *Freak show*

-¿Hace cuánto tiempo se desenvuelve en el ámbito teatral?

Azar: Y yo, hace mucho, hace... van a ser, ponele, treinta años.

-¿Y qué lo atrajo de él?

-Mmm... yo venía de una situación, que vos habrás estudiado en historia pero yo no, que era la del Golpe Militar. Yo estudié en mi secundaria con los militares, por lo tanto ese tipo de actividades como teatro y esas cosas así no eran normales, razón por la cual yo me puse a estudiar ingeniería y cosas por el estilo, que era lo que tenía a mano. Cuando vino la democracia, empezaron muchas actividades artísticas que estaban como tapadas. Y yo empecé a hacer un taller de teatro y, bueno, fui descubriendo poco a poco que era la actividad que a mí más me interesaba. Y me fui enamorando del teatro y, a partir de ahí, no lo dejé más.

-Sobre El Arrimadero Teatro en particular, ¿qué me puede decir?

-El Arrimadero es un espacio teatral independiente, quiere decir que es un grupo de gente que alquila el espacio y hace sus talleres, sus espacios y su sala. Es un espacio interesante porque tiene la opción de que los espectadores estén sentados en mesitas, como si fuera un teatro bar, y por lo tanto está más distendido el público, más relajado. Entonces, para obras de humor y algún tipo de obras, es interesante que el público esté como cómodo, tranquilo, contento, relajado, hablando con la persona que está al lado. Así

que, en ese sentido, es una sala muy linda para poder trabajar ese tipo de obras.

-Además de actuar y dirigir, ¿usted enseña no?

-También, sí. Doy talleres de teatro y clases en Roca, que hay una escuela de teatro para conducción de actores.

-En el IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes)

-En el IUPA, exacto.

-¿Por qué cree que es importante promover el arte?

-Es como una de las actividades esenciales del ser humano, que son naturales al hombre, porque si no uno no estaría viendo en la historia, que hace miles y millones de años la gente pintaba, bailaba, escribía, es decir que evidentemente hay algo en la naturaleza humana que tiene que ver con la expresión, con los lenguajes artísticos. Por lo tanto, yo supongo, que si eso no ocurre, hay menos humanidad en la persona, ¿no? si no se sabe expresar, si nunca en su vida vio una película, escuchó música, si no tiene un valor por lo estético. Por lo tanto, fomentar todo eso es una formación integral, hace más humano al ser humano y yo creo que sí, que realmente le da sensibilidad, le da una capacidad de entender al otro. Si no sería una máquina, un robot.

-Con respecto a *Freak show*, ¿cómo terminó dirigiendo y actuando en esa obra?

-Somos un grupo que se llama El Piso de Arriba, que está en Cipolletti en este caso, y bueno, yo traje la obra, propuse la obra al grupo. Somos cuatro en el grupo, en este caso actuamos tres, y bueno, me propuse dirigirla a la vez que actuarla. Muchas veces, cuando no hay un director externo al grupo, los actores, algunos de ellos toma el rol de dirección: coordina el trabajo, da una visión determinada de la obra. Pero es un trabajo muy en equipo, todo el mundo aporta. Uno del grupo consigue la música, la otra persona del grupo se dedica a ver todo el tema del vestuario; nos distribuimos un poco los roles y, cuando hay algo que no podemos hacer, pedimos ayuda. Pero básicamente es un rol más dentro de la producción.

-¿Cuánto tiempo le llevó su producción?

-Y, habremos tardado unos seis meses de trabajo. Desde que empezamos a leer la obra, encontrarle la manera, después hay que fijar el texto, hacer todo tipo de trabajos como los que expresé recién. Así que, hay obras en las que uno tarda más o tarda menos, pero también depende de cuántas horas le dediques por semana al ensayo. Si uno ensaya una hora por semana tarda dos años pero no quiere decir que tardó dos años, es que fue muy, muy lento. Y si se ensaya cinco veces por semana termina antes. O sea que el tiempo es relativo, es la intensidad de trabajo lo que vale. En nuestro caso, seis meses.

-Y de la historia, ¿qué fue lo que lo atrapó?

-Bien, por un lado me parecía muy ágil, muy... muy entretenida de por sí. Uno busca obras que le parezcan que, además de gustarle a uno, supongan que avale un público al que le va a gustar, que la va a recomendar. Después la obra tiene también como una ironía, una risa sobre el tema de de qué nos divertimos, de qué cosas se divierte la gente, con qué se entretiene. Y hay como en ese sentido, especialmente en la sociedad contemporánea, hay muchos tipos de divertimentos y entretenimientos. Algunos son como muy, muy baratos digamos, en el sentido de que la gente se ríe del otro y se burla del débil. En esta... claro, en esta obra un poco pasaría eso y *Freak show* es un circo de fenómenos que históricamente existieron, y que la gente iba a ver a la gente deforme, a la gente rara: a las mujeres que tenían barba, a los enanos. Eran muy discriminatorios, incluso. Pero... en el fondo, por más divertida que sea la obra, también puede hacer pensar a alguna persona, que a veces nos reímos del distinto.

-Y esto es para reflexionar también un poco, porque ya desde tiempos antiguos la gente se siente atraída por lo trágico, en algún punto.

-También, también. Claro, desde la cosa truculenta, pero bueno, basta ver los noticieros actuales para darte cuenta de que la gente sigue una pelea, un choque, un asesinato raro, todo el mundo lo ve

y habla de eso. O sea que también parece ser que en eso no cambiamos demasiado.

-Sí, es cierto... Cambiando de tema, en cuanto a la producción, ¿cuántos ensayos realizaron aproximadamente?

-No, no sé. No te lo puedo decir... pero bueno, son seis meses de trabajo así que dos o tres veces por semana, más o menos.

-¿Tuvieron que alquilar una sala de ensayo?

-En este caso nos arreglamos en la casa de uno de los compañeros, sí, porque la obra era chiquita y podíamos ensayar en un espacio chico. Hay veces que sí, necesitás más espacio y tenés que alquilar la sala o conseguir el lugar.

-¿Abonaron por derechos de autor?

-Sí, en todas las obras uno hace tiene que dejar el 10% de la recaudación para el autor de la obra.

-¿Cuánto invirtieron en la producción escénica: vestuario y escenografía?

-En este caso es una obra de producción sencilla, tiene algunos vestuarios, un retablo y cosas por el estilo, así que muchas cosas uno las hace con cosas que consigue. No tengo la cifra. Pero bueno, no es una obra de gran producción.

-Cuando muestran su obra al público, ¿cuál es el porcentaje que se le da a la sala y cuánto abonan a ARGENTORES¹⁰?

-Uno deja un porcentaje de la recaudación y cuanto se deja al autor, se deja a quien administra la plata. El 30% de lo que recaudás queda para la sala.

-¿Y para ARGENTORES?

-El 10%.

-¿Cuánto le queda por función al equipo de producción? ¿Director, actor/actriz, maquillador, vestuarista, iluminador, musicalizador, etc.?

-70%. Menos, 60% queda para el grupo.

-Y eso lo tienen que dividir entre todos los que participan...

-El equipo técnico, los que estamos acá... a veces hay un director que no actúa entonces también... o sea, en el grupo uno divide en

partes iguales. En general, cuando hay un grupo armado se divide en partes iguales, no que el actor primero o segundo ni nada.

-Es equitativo.

-Claro.

-¿Disponen de algún subsidio del Instituto Nacional del Teatro o de algún ente municipal o provincial?

-Sí, nosotros pedimos un subsidio y lo logramos. Con eso cubrimos bastante los costos de toda la compra de las telas, entre otras cosas.

-¿Qué me puede decir acerca de la relación expectatorial que se establece entre el actor y el espectador?

-Que hay espectáculos, por ejemplo, los que tienen que ver con el humor, que dependen mucho del público, que tienen una apelación directa al público. En esta en particular... en el espectáculo incluso hay una acción directa con el público. Uno de los personajes tira manías al público. Digamos, que el teatro tiene esa característica de que estamos presentes en un mismo espacio. Entonces no es lo mismo que haya poco público a que haya mucho público, que se ría o no se ría la gente. En ese sentido, en la comedia hasta te diría que se nota más, hay una necesidad de que haya un intercambio de energía y de complicidad con el público. Si eso no ocurre, no funciona la cosa, así que, decididamente... Pero bueno, en todas las obras ocurre, lo que pasa es que en el drama o en otros géneros no se manifiesta externamente.

-Para finalizar, ¿qué le diría a aquellas personas que no tienen la costumbre de asistir al teatro, o a estos tipos de actividades, para incentivarlas a intentarlo?

-Y, es como, como todas las cosas que uno no va porque nunca fue, ¿no? Hay, digamos, hay una responsabilidad de los grupos de teatro, de las salas y del Estado en general, de fomentar las actividades artísticas porque si uno no conoce tampoco puede saber si le va a gustar o no. Muchas veces hay un prejuicio también respecto del teatro, que es algo raro, que no es para mí, y uno dice de dónde habrá salido esa idea porque... no sé, si vos fuiste al teatro varias

veces y decís no es para mí, bueno, pero si no fuiste nunca es medio raro. También hay como que luchar contra, contra este tipo de prejuicios de sentir que para mucha gente el teatro es algo muy ajeno, pero también le resultará ajeno ir a escuchar una orquesta o ir a ver un cierto tipo de cine, ¿no? Así que, nada, yo digo que hay que... que ese es el trabajo nuestro, digamos, de acercar al público al teatro, de que descubra que es una cosa interesante, ya sea, haciéndolo o yendo a espectáculos.

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” [en línea], Buenos Aires: CELCIT. *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Teatro: teoría y práctica)*. Disponible en internet en <http://celcit.org.ar/publicaciones/typ.php>.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

TRASTOY, Beatriz - ZAYAS DE LIMA, Perla (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

OTRAS FUENTES

-(8300) web, “El Arrimadero Teatro comienza una nueva etapa” [en línea], Argentina: Cooperativa de trabajo para la comunicación, 2012. Disponible en internet en <http://www.8300.com.ar/2012/03/23/el-arrimadero-teatro-brindis-y-nueva-etapa/>.

-Río Negro *online*, “Los espacios cuentan la historia” [en línea], Argentina: Río Negro. Disponible en internet en <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=20427>.

-Wikipedia, “Ópera de Sídney” [en línea]. Disponible en internet en https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_de_S%C3%ADdney.

-Wiki-Arquitectura, “Ópera de Sídney” [en línea]. Disponible en internet en https://es.wikiarquitectura.com/index.php/%C3%93pera_de_Sydney.

-Wikipedia, “Teatro” [en línea]. Disponible en internet en <https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro>.

NOTAS

¹ El Instituto Nacional del Teatro otorga preferente atención a las obras de autores nacionales y a los grupos que las representen, impulsando la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad artística y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura. Asimismo, se fomentan las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales; se otorgan premios y becas; se respetan las particularidades locales y regionales y se estimula la conservación y creación de espacios teatrales, a la vez que se difunde el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia.

² Profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino. Sus principales aportes a la teatrología son propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Es Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989 al mejor egresado de la Universidad de Buenos Aires.

³ Grupo de teatro universitario.

⁴ Elenco estable de la provincia de Tucumán del que aún es integrante.

⁵ Ahora es llamado Instituto Universitario Patagónico de las Artes, mejor conocido por sus siglas como IUPA.

⁶ Reconocido profesor y director de teatro. Desde 1982 hasta la fecha ha dirigido más de cuarenta y cinco espectáculos en diversas ciudades argentinas, por unas cuantas de ellas ha recibido numerosas distinciones nacionales. Ha presentado obras en México D. F., Cali (Colombia), Bruselas, Colonia (Alemania), Dusseldorf, Cracovia (Polonia), Posnan (Polonia) y Madrid (España).

⁷ Famoso autor, director de escena y director de teatro italiano e investigador teatral. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral.

⁸ Ernesto Suárez es un actor y director de teatro mendocino, reconocido en el país y en otros países de Latinoamérica.

⁹ Reconocido dramaturgo, actor, docente y director teatral proveniente de Tierra del Fuego.

¹⁰ La Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) es una asociación civil de carácter mutual y profesional integrada por los autores que han estrenado una obra en cine, teatro, televisión o radio.

UN POQUITO DE CIELO

Grupo: VAÑKA Acrobacia Circense

Dirección: Oscar Manqueo

(Estreno en Neuquén, 2016)

(VAÑKA: “En bielorruso refiere al muñeco inflable de base de arena que a pesar de caer, siempre se levanta y resurge”, Oscar Manqueo)

DESDE LOS CIMIENTOS

Lucas Contreras

Se define a un Centro Cultural como un espacio destinado a promover la actividad cultural entre los habitantes de una comunidad. Tal puede hacerlo mediante talleres, actividades participativas y la constante promoción de la cultura. Suele ser un punto de encuentro en las comunidades más pequeñas (en grandes comunidades de igual forma), donde la gente se reúne para conservar tradiciones y desarrollar actividades culturales que incluyen la participación de toda la familia. Partiendo de esta definición, trataremos en este escrito dos asociaciones de teatristas, una a kilómetros de la otra, que trabajan a diario apoyando al teatro en su máxima expresión con un puro y sentido mensaje. Una es TeNeAs (Teatristas Neuquinos Asociados), en el sur de Argentina, provincia de Neuquén. Y la otra es el Public Theater, en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, más específicamente en el célebre Central Park.

Siguiendo los pasos de la antigua Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET), TeNeAs es una asociación sin fines de lucro que nuclea a todos los teatristas de la provincia y tiene su sala en el sur de la ciudad de Neuquén, Argentina. Definida como un “espacio madre” por quienes la llevan adelante, ofrece a quien así lo desee el espacio para que ensayen su propia producción sin costo alguno pudiendo presentarla posteriormente, siendo conscientes del esfuerzo que le significa a un grupo independiente llevarla a cabo. La creación de la asociación -sostienen sus emprendedores- tiene un sentido de unidad en cuanto a llevar a cabo diferentes actividades que tienen como objetivo el trabajo cultural en conjunto, que a la vez significa un beneficio para la comunidad.

Esta asociación de teatristas neuquinos se constituye oficialmente en el año 1998, convocándose diferentes actores y actrices que retomaron juntos el espíritu de la antigua ANQUET - como se mencionó anteriormente- reafirmando sus objetivos de

fortalecer, impulsar y defender el teatro independiente. Es en el 2007 cuando la Municipalidad de la ciudad les otorga un terreno fiscal y desarrollan un proyecto para la construcción de un centro cultural, gracias al esfuerzo y dedicación constantes y con la gestión de diversos subsidios. Dignificar la actividad, promoverla, protegerla, facilitar los caminos para que los artistas de autogestión puedan generar producciones, de eso se encarga TeNeAs, contando con el espacio necesario para ello. Dicho espacio, que se describirá a continuación, es el resultado de una lucha de treinta años, destinada tanto para colocar la sede como para cumplir también con lo estipulado en los estatutos: fomentar, apoyar y difundir la expresión artística.

“El edificio se hizo de cero, desde la base”, recuerdan quienes lo vieron nacer. Ubicado en la calle Onésimo Leguizamón al 1701, la sala teatral en cuestión cuenta con ámbitos espaciosos para el ensayo de las obras, baños que incluyen duchas y cómodos camarines. La sala teatral propiamente dicha cuenta con una platea de mejor nivel comparada con la de sus inicios, fruto del trabajo y esfuerzo de quienes día a día lo hacen: sus propios socios. En el exterior, el verde predomina. El predio cuenta con gran cantidad de árboles, flores y diferentes arbustos que dan la bienvenida. Hay en un sector incluso una calesita y un tobogán para los infantes.

Para acceder al teatro, uno tiene que atravesar una globa en la cual se llevan a cabo exposiciones de fotografías o bien el encuentro previo a un estreno. De un lado del establecimiento, pasa el correntoso arroyo Durán, el cual alguna vez -allá por el 2013 cuando se inauguraba la sala- se pensó hacer navegable. En la esquina del teatro -el terreno donde está instalada TeNeAs se puede pensar, si se lo ve desde el aire, como un triángulo de alargada punta- se está trabajando en un espacio apto para lo que va a ser un taller circense. Como ya se dijo, la asociación promueve toda clase de expresión artística.

Partiendo entonces de este punto en común, el extenso y sumamente agradable espacio al aire libre, relacionaremos a

nuestro teatro local con uno muy particular ubicado en la icónica ciudad de Nueva York, en el primer-mundista Estados Unidos.

Desde la calle 59 hasta la 110, y entre la Quinta Avenida y Central Park West, se extiende este gran rectángulo de vegetación conocido como Central Park, que supone un pulmón para la ciudad de Nueva York. Zoológicos, teatros, pistas deportivas, lagos, fuentes, sendas y jardines integran este famoso parque, y en él yace nuestro teatro a tratar: el teatro Delacorte. Construido en 1962 y donado por el filántropo George T. Delacorte, consiste en una instalación para la representación de espectáculos de gran calidad, al aire libre. Es sede del Public Theater (Teatro Público), una organización artística de la ciudad de Nueva York establecida inicialmente como The Shakespeare Workshop (El taller de Shakespeare), fundada en 1954 por Joseph Papp con la intención de exhibir las obras de dramaturgos principiantes o profesionales, y artistas intérpretes o ejecutantes. El Teatro Público se dedica a tratar las complejidades de la sociedad moderna y a alimentar tanto a artistas como a espectadores, fomentando y haciendo perdurar el legado de su fundador: el de crear un lugar para la inclusión y creación de ideas. Siendo responsable de haber llevado a escena a muchos talentos desconocidos para el público, ofrecieron -y ofrecen- también obras de conocidos actores tales como Meryl Streep, Al Pacino y Philip Seymour Hoffman, entre otros.

Delacorte posee una capacidad de 1.872 personas, ofreciendo desde cualquier punto de la platea -que recuerda a la de los antiguos teatros griegos- una buena vista al escenario. El maravilloso Castillo de Belvedere y la Turtle Pound -o estanque de tortugas- sirven como telón de fondo para este singular y reconocido teatro que durante el verano sirve de anfitrión al festival "Shakespeare in the Park", dedicado al inmortal William Shakespeare, que se celebra cada año de forma gratuita, originando largas filas por parte de quienes esperan ansiosos poder ver las interpretaciones.

En conclusión, la existencia de estos centros culturales asegura una vida prometedora y activa a las artes teatrales. Apoyando a producciones independientes en su sueño de alcanzar el escenario, promoviendo actividades culturales, invitando y simplemente estando, logrando asociados que terminan significando soportes, soportes para seguir luchando con el peso que impuso siempre y así lo hará, el resto del mundo sobre los hombros del artista.

Centrándonos ahora en la descripción de una obra de teatro específica, que se haya presentado en el espacio teatral anteriormente tratado, procederemos a escribir sobre una pieza que es el fruto de una década de trabajo en equipo y proyecta a futuro comprometiéndose mediante los más sinceros actos con la actividad cultural que apoya y fomenta.

Con una música realmente de ensueño, baladas atemporales y al mismo tiempo lo más crudo del urbanismo moderno, el grupo de acrobacia circense local VAÑKA presentó su obra *Un poquito de cielo* en la ciudad de Neuquén. Bajo la dirección de Oscar Manqueo y basado en el guión de Alfredo Oliveras, este espectáculo -por momentos futurístico- mezcla el gris de la realidad urbana con la infinita variedad de colores que solo los sueños pueden hacer realidad. Combina la monotonía de las personas en su individualidad con la alegría de los anhelos que cualquiera de nosotros puede tener.

La tarea fue nada más y nada menos que de la sala TeNeAs. Contando con una platea en gradas que permite la asistencia de una gran cantidad de público brindando vistas satisfactorias, un amplio escenario donde actores y actrices pueden desenvolverse con facilidad y un vasto equipo técnico, el teatro le hace justicia a esto que es *Un poquito de cielo*. De una estética irreal, el espectáculo ofrece números circenses de todo tipo. Estos son llevados a cabo por los actores que forman el elenco VAÑKA, acompañados de piezas musicales que explotan el imaginario del espectador. Con proyecciones por momentos utópicas o bien de lo más corrientes, de

fondo sobre el gran telón -contrastando así estos dos mundos en los que se sumergen constantemente nuestros protagonistas- las escenas empiezan y terminan a la par de las canciones que ambientan las diferentes destrezas que nos muestran. Estas están reforzadas con varios efectos de luces y la distribución de los temas musicales no es en lo absoluto azarosa. Coreografías, destrezas físicas -a las cuales acompaña un vestuario de murga, cómodo, suelto, colorido- y hasta pequeños *sketches* va a presenciar quien se entregue a la aventura que es ir a ver esta pieza teatral.

Por momentos uno se encuentra sumido en el más alegre estado, riendo y aplaudiendo a ritmo, para en minutos encontrarse en una profunda nostalgia o bien el desconcierto. Este es quizás el punto más fuerte de la obra: logra conectar todo el tiempo con el espectador. Desde la adrenalina y nervios en el momento de los números circenses, alegría y ganas de bailar, de pararse del asiento en las coreografías, hasta la confusión que uno siente cuando todo en el escenario se torna dramático y tenemos proyectados fondos oscuros y una composición melancólica flotando en el aire.

Un momento en específico vale una dedicada descripción en la que nos encontramos a una especie de bufón, duende, viajero, a nuestro protagonista -si así se lo puede llamar. En un momento aparece para encontrarse solo, sin compañía. Solo lo acompaña una melodía que llena el aire de una atmósfera de despedida, y la imagen de un árbol de fondo, imponente y también solo, en el medio de un valle, bajo un cielo azul, haciendo no más que mimetizarse con este hombre. Es algo sumamente particular de ver.

El elenco VAÑKA está conformado por jóvenes y adultos que desde hace trece años vienen trabajando para transmitir las disciplinas vinculadas al arte circense en la comunidad. Todos los proyectos y actividades son realizados desde la pasión por las artes circenses, y desde el convencimiento de que los principios y valores del circo social son una contribución real y efectiva para el mejoramiento de la calidad de vida de las personas. Esos trece años significan nada más y nada menos que la independencia -para con el

Municipio- de aquel taller municipal que inició siendo VAÑKA, para renacer en forma elenco. Este intento logrado de romper las cadenas que lo unían a aquel ente es justamente el deseo, por parte de aquellos pioneros, de hacer cosas más grandes, de emprender proyectos más ambiciosos -en el mejor sentido de la palabra. La realización del deseo ocurre a partir del crecimiento que estaba experimentando aquel simple taller el cual no tenía espacio fijo, ni los elementos necesarios para desenvolverse adecuadamente. El estar ligados a la Municipalidad les significaba incluso demasiados contratiempos y en algunos casos arduos esfuerzos que luego no eran recompensados.

Era [aquella relación de dependencia] como quedarse estancado ahí, hacer un taller municipal y nada más. De otra manera, capaz que se iba a poder lograr algo más, siendo un elenco independiente. Hacer movidas propias. (Integrante de VAÑKA)

El exacto espectáculo surge con la vuelta al país de quien es el guionista del mismo, Alfredo Oliveras. “El Ruso”, como lo apodan los artistas permanentes del *staff*, regresa de España luego de varios años de estudio, para proponerles la idea de escribirles un guión teatral, donde juntos puedan plasmar la historia del elenco - encargándose ellos de la puesta en escena. “Está basado en el guión, sin embargo no es exactamente igual”, recuerda hoy Oscar Manqueo, quien es el director de *Un poquito de cielo*. En la trayectoria del elenco fueron partícipes muchos más personajes, que por cuestiones de cantidad de gente en escena y funcionamiento, Alfredo tuvo que omitir, y el mismo Oscar tuvo que fusionar con otros.

Como se mencionó, VAÑKA dicta un taller todos los martes en el CPEM 46 de la ciudad de Neuquén, al que asisten niños, adolescentes y adultos. El elenco cree en el circo social orientado al trabajo comunitario, cuyas artes -según sostienen- “son una herramienta lúdica, transformadora y educativa”. Disponen de

colchonetas, trampolines, telas y demás elementos necesarios para la práctica de destrezas aéreas y, lo más importante, un amplio espacio para la práctica. Lo dicta el más experimentado ya que no hay exactamente un “profesor”. El objetivo principal es generar valores que permitan fortalecer el tejido social, la inclusión, el respeto mutuo y el cuidado del cuerpo y la salud.

En cuanto a la realización teatral, VAÑKA no recibe subsidios de ningún tipo de entidad. Ni del Instituto Nacional del Teatro, ni de ningún otro ente provincial o municipal. No porque no quiera, sino más bien por la falta de tiempo de gestión. Como el equipo lo indica, recién ahora, con la Asociación Civil Circonfluencia formada, van a comenzar a generar lazos para ese tipo de subsidios. Señalan sin embargo que cuentan con una pequeña cuota mensual que obtienen del alumnado de uno de los dos talleres independientes que dictan: el que es dado en el CPEM 46, ya que el segundo, el dictado en el Barrio Almafuerte II -también en nuestra ciudad- está sostenido por Cultura Provincial. Las clases para los niños interesados en la actividad son gratuitas.

Con respecto al ocupación de uno de esos espacios, en la escuela CPEM 46, el elenco circense no paga alquiler alguno sino que brinda a la institución donaciones mensuales de artículos de limpieza, o bien realiza actuaciones como devolución en los actos que realiza la escuela. El elenco está dispuesto, siempre que pueda, a realizar cualquier pedido que les hagan. En lo que refiere a la obra *Un poquito de cielo*, el *staff* de VAÑKA llevó a cabo sus ensayos en el mismo teatro en que fue estrenada la pieza. Con una práctica iniciada un mes y medio antes de la presentación al público, el elenco abonaba \$70 por hora, reducción de monto obtenida gracias a la asociación que tienen con TeNeAs, ya que de no ser así pagarían una suma más elevada.

VAÑKA no está inscripto a la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), por lo que esta se lleva un 10% de lo recaudado en cada función. Esta no-inscripción se debe a la cantidad de trámites, papeles, que significaría inscribirse, tarea que

al parecer no están dispuestos a realizar -cabe aclarar que el monto que tomaría Argentores sería menos de ser llevada a cabo la inscripción.

El músico que nos hace varios de los temas vive en Córdoba y primero hay que inscribir la música y luego la obra, pero tenemos cinco años para poder hacerlo, es decir, desde la primera función nosotros -antes de los cinco años siguientes- podemos reclamar nuestros derechos de autor a Argentores. (Oscar Manqueo, director)

Con lo que respecta a la recaudación para el propio fondo del equipo, suelen obtenerlo mediante las diferentes *shows* que ofrecen, mediante una mínima cuota que abona el alumado de uno de sus talleres, y mediante el espectáculo teatral que están desarrollando en la actualidad. Según la cantidad de ganancia, o lo dividen en partes iguales entre los miembros y cada uno decide individualmente si se queda con ese dinero, o bien lo dejan en el fondo del grupo o realizan una división en la que una parte va directamente al fondo grupal, dividiéndose la otra entre los acróbatas. Ellos mismos se encargan de obtener todos los elementos necesarios para el desenvolvimiento artístico en el escenario, gran parte de los cuales son usados de nuevo para la práctica en los talleres.

Llegada la finalización de este trabajo entendemos -tanto usted lector como yo escritor- el mundo que se oculta y sigue funcionando para nunca detenerse, detrás del telón, al acabar una obra de teatro. Un mundo en el que se trabaja con el peso de la incomprensión por parte de aquel otro mundo externo. Un mundo impulsado por los sueños. Un mundo que se hace todos los días del año, desde los cimientos.

FUENTES CONSULTADAS

<http://www.actualidadviajes.com/teatro-delacorte-el-teatro-al-aire-libre-mas-famoso-del-mundo/>.

http://argentina.nuestraciudad.info/portal/Sala_Te.Ne.As._-Neuqu%C3%A9n_-Neuqu%C3%A9n.

<http://www.guiadenuenyayork.com/central-park>.

<http://www.centralpark.com/guide/attractions/delacorte-theatre.html>.

https://en.wikipedia.org/wiki/Delacorte_Theater#See_also.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Public_Theater.

<https://historiasdenuenyayork.es/tag/shakespeare-in-the-park/>.

<http://teneas.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>.

<http://www.artenqn.com.ar/Un-poquito-de-Cielo>.

<https://www.facebook.com/Elenco-Va%C3%B1ka-539995112700721/?fref=ts>.

<https://www.facebook.com/vanka.acrobaciacircense.5/>.

<https://www.facebook.com/Elenco-Va%C3%B1ka-539995112700721/>.

TE VOY A MATAR, MAMÁ

Ficha técnica

Dramaturgia: Eduardo Rovner

Actuación: Mariana Corral, Silvana Feliziani, Alejandra Kasjan

Vestuario: Yazmín Mer

Fotografía: Emiliano Ruiz

Dirección y puesta en escena: Gustavo Lioy

Lugar: Media de Luna-El Arrimadero Teatro
Neuquén capital

(Estreno en Neuquén, 2016)

SUBSISTIR Detrás del telón

Candela Torino

Según tus reflexiones, cualquier obra puede ser hecha en cualquier espacio?

-Opino que sí. Pero depende del talento, la intuición, la visión del director, y de cómo puede producir la relación entre el trabajo de los actores y el ámbito que los contiene. Es muy posible que existan casos en los que esto no se puede lograr, no sé... Y algo más, cuando se trabaja en un espacio que parece no favorecer la instalación del espectáculo y, sin embargo, se puede lograr un acuerdo entre ambos, es cuando seguramente se producirá lo que se puede calificar de hallazgo. Es el caso de Jean Vilar, a quien le dieron para dirigir el teatro del Palacio de Chaillot, que tenía un escenario más ancho que el Colón. Vilar vio que no podía usar el telón porque tardaba mucho en abrir y cerrar y, entonces, logró un efecto similar con la luz. Y de la misma manera resolvió la problemática que le planteaba la escenografía. En ese sentido es un creador. (Javier, 2014:4)¹

Esta es la cita con la que me es propicio comenzar para intentar demostrar que el ámbito teatral se puede desarrollar en cualquier lugar siempre y cuando cuente con un espectador y un actor que se dirija a ese espectador y llame su atención realizando diferentes acciones.

Es menester para justificar esta afirmación mostrar dos lugares teatrales, dos espacios geográficamente ubicados en diferentes continentes. Es necesaria a su vez la descripción de ambos para hacer énfasis en sus diferencias y similitudes.

En primer lugar, tomaremos un teatro que se ubica en el continente europeo, más específicamente en la capital de Francia,

París. Se trata del Teatro Mogador, fundado en 1913 y diseñado por Bertie Crewe. Ese teatro contiene una capacidad para 1600 espectadores: 800 butacas en la platea, 400 en el balcón y 400 en la cesta. Gracias a la información de la página *web* fue posible conocer la superficie, 260 m², y su altura de 18,5 m. También fue posible estar al tanto de sus siete espacios: Foyer Mogador, Foyer Victoire, Foyer Ópera, Foyer Palace, Salón Parisien, Salón Alfred Butt, Auditorium.

En cada ámbito que constituye al teatro, exceptuando el Auditorium, es posible encontrar bares bien equipados para que los espectadores que deseen comer o beber algo antes de ingresar a la sala lo puedan hacer. Además el cliente se puede llevar su pedido en vez de consumirlo en el bar. A su vez, el teatro Mogador cuenta con un espacio que se lo denomina: espacio de accesibilidad. Es un espacio para aquellas personas con movilidad reducida a las cuales se les ofrece tarifas especiales.

Además de la información previamente expuesta se pudo tener referencia acerca de su historia, de la restauración del edificio, de su ubicación, de la manera de contactar el servicio, de la cartelera, de los horarios y además, imágenes del Auditorium. Esta sala contiene butacas de color rojo, entre medio se encuentran dos pasillos alfombrados, y dos entradas laterales casi hacia la mitad del salón. También se pudo observar dos balcones bien iluminados al igual que el escenario.

Ahora bien, es posible percibir un cierto nivel adquisitivo y lujo en sus enormes salas decoradas con luces colgantes, las denominadas “arañas”, y otros elementos estéticos en este teatro de Francia. Muy diferente es El Arrimadero Teatro situado en el continente Sudamericano, más precisamente en Argentina, en la ciudad de Neuquén Capital. El prestigio de este no lo proporciona precisamente su lujo sino su historia dentro de la cultura teatral local.

El Arrimadero Teatro se fundó como tal en el 2005 por iniciativa de Raúl Ludueña y Alicia Monsalves. Ya en la época de los

'80, ese espacio albergó al Teatro del Bajo para luego en los '90 convertirse en un bar-teatro llamado El Viejo Teatro. Actualmente, la sala está dirigida por Gustavo Lioy, director cultural del teatro e integrante de la Asociación Civil y Cultural sin fines de lucro, Los 7 Locos. Por algunos problemas económicos, Lioy organizó festivales para poder pagar deudas que habían quedado de los anteriores fundadores, y se logró sacar adelante a esta sala, según lo informó el diario *Río Negro* en el 2012.

En cuanto a su aspecto físico exterior, el Arrimadero Teatro parece la entrada de una casa común, aunque se lo puede distinguir por su color naranja y su ventana que funciona como cartelera con sus anuncios pegados al vidrio. Al ingresar se puede ver el escenario iluminado con luces amarillas sobre un espacio escénico enmarcado por telones de color negro. Frente a él, se encuentran pequeñas mesas redondas con sillas alrededor para que el espectador pueda disfrutar del espectáculo después de hacer uso del servicio de bar. Esta sala tiene una capacidad para 75 personas aproximadamente.

La sala descrita anteriormente no es la única con la que cuenta este teatro ya que recientemente esta asociación se ha unido con Verónica Martínez, directora del espacio Media de Luna, y con el titiritero Flavio González director de la Revista y del Festival "Parapibes" así como de los Festivales de Títeres de Neuquén y Azul.

El Arrimadero Teatro conserva el aspecto de una casa vieja a la cual convirtieron en espacio para espectáculos teatrales. Si bien es verdad que necesita de ciertas refacciones con las que aún no cuenta, la razón por la que ambos espacios se fusionaron fue para "subsistir". Es de esta manera que se expresa uno de los títulos del diario *Río Negro*: "Se trata de unirse para poder sobrevivir", publicado en diciembre de 2015.

El lazo de estos dos espacios formó lo que hoy se llama A la Vuelta de la Esquina, nombre dado debido a sus ubicaciones con salida a las calles Misiones 234 y Sarmiento 274. Sus tres socios (Verónica Martínez, Flavio González y Gustavo Lioy) armaron el

proyecto de construir una nueva sala en lo que sería el patio del Arrimadero, con una capacidad de, aproximadamente, 50 personas, con un formato tradicional de gradas. Por lo tanto, este nuevo teatro, A la Vuelta de la Esquina, contará con tres salas, una de ellas con sillas y servicio de bar-café.

La pequeña sala del espacio de Media de Luna tiene una capacidad de 32 personas aproximadamente, cuenta con un camarín que se ubica detrás de un escenario iluminado con reflectores que se encuentran ubicados en forma de cuadrado, algunos con distintos colores para poder ponerlos en función en distintas obras. El auditorio está posicionado en forma de gradas con sillas de plástico rojo y las paredes del salón están cubiertas con telones blancos y negros. Fuera de esta sala es posible esperar el comienzo de los espectáculos en un pequeño cuarto con sillas. Y anterior a este cuarto, se encuentra la recepción donde es posible comprar las entradas y encontrar algunos folletos de las obras que se están exponiendo en el mes.

Ahora bien, ¿cómo es posible establecer una relación entre la cita que encabeza este escrito y la descripción de estos teatros? El punto está en ver que a pesar de las diferencias en cuanto a estructura, dimensiones, historia, ubicación, y a pesar de las similitudes como las gradas, telones e iluminarias, en ambos lugares se realiza la misma actividad. Esto es, la actividad del arte teatral en la cual, a través de todas estas descripciones, es posible afirmar que cualquier lugar donde haya un espectador y un actor se convierte en un espacio escénico.

Y por si todavía caben dudas respecto de lo que acabo de afirmar sobre lo esencial para crear la relación teatral, nada más claro que el ejemplo de una obra realizada en Media de Luna. A mi parecer, esta obra es la mejor representación de lo que me incumbe demostrar en esta exposición. El hecho escénico se plantea en forma de monólogo y, por lo tanto, solo hay una actriz en el escenario, representando a un solo personaje. Se trata de la obra *Te voy a matar, mamá* de Eduardo Rovner.

Te voy a matar, mamá está dirigida por Gustavo Lioy y protagonizada por tres actrices: Silvana Feliziani, Mariana Corral y Alejandra Kasjan. ¿Por qué nombro a tres actrices cuando anteriormente mencioné que la obra se montaba con un solo personaje y con una sola actriz? Bien, es aquí donde está lo interesante porque, en cada función, el monólogo es puesto en boca de una de las tres actrices que se van turnando cada día para llevar a cabo este unipersonal. Por este motivo, Media de Luna ofrecía un “combo” de entradas para poder asistir durante tres días, y disfrutar con las diferentes actuaciones de las tres actrices.

Otro de los rasgos asombrosos de esta propuesta escénica es la utilización del espacio por parte de la actriz. Este fue uno de los componentes no lingüísticos que logró hacerme sentir cierta identificación con mi propia realidad. Y este factor se fue componiendo con distintos elementos que fueron los encargados de calificar esta propuesta, como única y extraordinaria. Estos elementos fueron la escenografía, el maquillaje, el vestuario y la iluminación.

En cuanto a la escenografía, representaba la habitación de una casa que contaba con múltiples objetos de usos cotidianos: sillones, un escritorio con computadora, un mueble con adornos y libros en estanterías, una silla de escritorio, floreros y una mesita ratona ubicada en el centro. Se utilizaron tres luces para iluminar por completo lo que simulaba ser un *living* común, dejando al espectador a oscuras. Por otra parte, el vestuario y el maquillaje en el personaje no era lo que se destacaba ya que la actriz se cambió de vestuario una sola vez y su cara nunca estuvo maquillada. Toda esa sencillez provocó esta sensación de cotidiana cercanía que es lo que personalmente me atrapó como espectadora.

De igual manera, las situaciones que se presentaban en escena eran de un tinte drama-cómico ya que el personaje era una hija a la espera de su madre para poder asesinarla. Toda la obra se basa en la imaginación del personaje llamado Flor para llegar a su cometido mientras iba enunciando los motivos (muchas veces poco

elocuentes). La locura del personaje se basa en cierta parte en las contradicciones en la que cae constantemente. Esto es lo que lo hace cómico a mi parecer.

Un rasgo más que me incumbe destacar es el tiempo en que se mueve el personaje. La obra es un boleto a un viaje en el tiempo del mismísimo personaje de Flor que constantemente se desplaza desde el pasado hacia el presente al mismo tiempo que se traslada al futuro con las posibles maneras de asesinar a su madre. Es una relación de causa y consecuencia que el personaje inventa para explica su actual estado de euforia y locura.

El estado en que se encuentra Flor, a partir de un perfecto manejo de las gesticulaciones. También del movimiento de sus manos temblorosas y de sus desplazamientos abruptos por todo el escenario, genera cierta tensión en una espectadora-testigo de los absurdos de una loca. El tono de voz amenazante e irritado, utilizado para el hablar de su madre y recordar cosas de su pasado, es otro recurso que las actrices manejan para meterse en la piel del personaje.

Todos los modos antes mencionados de la gesticulación y los movimientos fueron parte del lenguaje no verbal que desarrollaron las actrices para representar al personaje. También ligado a este lenguaje se observó un juego interesante en el espacio el cual completó la personalidad del personaje. Las actrices interactuaban con la mayoría de los elementos que funcionaban como parte de la escenografía. Como por ejemplo: se pintaban las uñas en el sillón, lanzaban floreros, se paraban arriba de la mesita ratona, jugaban con las sillas del escritorio, buscaban libros en la biblioteca, etc. Todos estos aspectos conformaron al personaje de Flor.

Ahora bien, ya descrito el hecho teatral, me es menester dejar bien explicada la inicial afirmación de que para crear un ámbito teatral solo es necesario alguien que haga de expectador de otro que realiza la representación de una acción para ser vista. Consecuentemente, esta obra me resultó una de las más sencillas que he visto: actrices sin maquillaje, sin mucho cambio de

vestuario, sin ningún cambio de espacio escenográfico y sin cambio de luces. Simplemente sencillo, a nivel escenográfico. Lo que brillaba era solo la actriz y el espectador.

Para concluir y completar esta experiencia teatral es necesario también tener conocimiento de lo que sucede detrás del telón. Es decir, es menester entender cuál es la profesión de un actor/actriz. En otras palabras hay que preguntarse cómo es la vida de un actor/actriz, en qué condiciones se encuentra en lo económico y, por último, cuáles son los preparativos previos al convivio teatral.

En primer lugar, el hecho de ser y trabajar como actores no resulta una profesión en donde lo económico sea algo asegurado. Es decir, no se puede contar con un salario fijo y seguro, como lo tendría otro profesional en otras áreas alejadas de lo artístico. Esta es una profesión que enmarca el cuadro de la pasión y no de lo rentable. Es por esta razón que resulta necesario, trabajando de actor/actriz, tener como ingreso otro trabajo que le asegure al profesional un sueldo fijo.

A su vez esto también varía según las ambiciones de cada artista. Pero en líneas generales, la actuación se caracteriza por el amor al arte antes que lo que se gana económicamente. Por otro lado, los artistas antes de presentar una obra trabajan largas horas ensayando escenas una y otra vez, a su vez previendo el vestuario más adecuado, las luces, el sonido, el maquillaje, los elementos con los cuales interactuar.

Estas no son las únicas complicaciones que tienen los artistas teatreros, también las salas de teatro porque Media de Luna, por cuestiones económicas, tuvo la necesidad de asociarse al Arrimadero para poder “sobrevivir”. Estas decisiones nos hablan de lo difícil que resulta en la ciudad de Neuquén sostener un ámbito artístico teatral.

Para llegar a estas conclusiones se entrevistó a la actriz Alejandra Kasjan que interpretó al personaje de Flor.

¿En Neuquén es posible solventarse con tu profesión o necesitás de un trabajo extra?

-De profesión, soy profesora de artes en teatro, vivo de eso. Si la pregunta se refiere a si puedo vivir únicamente de mi actividad como actriz, la respuesta es no, no en mi caso. Hay personas, pocas, que han vivido del teatro, en esta provincia, pero son las menos. Siempre se termina dando talleres o clases en escuelas donde hay teatro, pero vivir de las producciones artísticas exclusivamente se vuelve muy complicado.

¿El Estado les da algún aporte para sostener y producir las obras de teatro en las que se presentan?

-En la obra que vos presenciaste *-Te voy a matar, mamá-* no recibimos ningún tipo de aporte, todo salió de nuestro bolsillo. Generalmente no hay aportes del Estado. Algunas obras reciben subsidios del Instituto Nacional del Teatro, subsidios que son usados para solventar las producciones, esto es vestuario, escenografía, sonido, iluminación, gráfica, etc., pero el dinero llega siempre tarde, cuando la obra ya está estrenada, por lo que tenemos que sí o sí buscar dinero de otros lugares, ya sea de nuestros bolsillos o pedir préstamos, que uno no sabe si va a poder devolver ya sea porque la plata nunca llega o porque cuando llega ya se ha devaluado mucho.

En nuestra provincia, los elencos no reciben aportes del Estado, ni municipal, ni provincial, ni nacional ni para las obras como así tampoco para los actores y actrices. Hay otros países que sí lo hacen. **Cuando hacés alguna presentación de alguna obra, los elementos como vestuario o sonido o maquillaje, ¿salen de tu bolsillo o quién los provee?**

-En *Te voy a matar, mamá* el vestuario lo hizo una vestuarista muy conocida en el ámbito que siempre trabaja con nosotros. El dinero para pagarle lo sacamos, una parte, de nuestro bolsillo y, la otra, de nuestras recaudaciones (o sea de nuestro bolsillo). El maquillaje siempre es el nuestro, el de la vida misma. El costo de la sala que incluye luces y sonido, lo arreglamos, en este caso, devolviendo con

funciones; en otros casos hacemos un fondo común y vamos pagando a las salas las horas de ensayo. Todo, absolutamente todo, sale de nuestro bolsillo. Trabajamos fuera del escenario para solventar nuestra pasión, por eso siempre es muy importante contar con el apoyo del público.

¿Cuánto tiempo toma llevar a cabo una presentación?

-Si con “presentación” te referís a estrenar una obra, depende del trabajo que se haga. *Te voy a matar, mamá* es una obra que salió rápido, por varias razones: 1) se partió de un texto ya escrito, eso acelera el proceso; 2) es un monólogo, una sola actriz: los problemas para arreglar los horarios de ensayos disminuyen entre dos personas (director y actriz); 3) se lograron más de un ensayo por semana, de dos horas mínimo de ensayo por día, lo que permitió avanzar; 4) al ser una sola actriz y conocernos mucho con el director llevó a comprender rápido qué era lo que él quería lograr. En otros grupos o elencos, el trabajo de investigación -desde la creación del texto, o con texto de autor, la investigación de los movimientos corporales, la creación colectiva de las escenas, etc.- lleva mucho más tiempo aunque no se puede generalizar. En *Te voy a matar, mamá* estuvimos trabajando tres meses. En otras obras se trabaja un año, un año y medio, dos años, depende del trabajo que se haga.

Después de esta experiencia, consideramos fundamental el apoyo del Estado en el ámbito teatral. De esta manera sería posible sostener e incentivar esta actividad cultural tan importante para la sociedad. Y que a lo largo de la historia de la humanidad ha permitido al hombre recrearse y desplegar diversas emociones contenidas, realizando así una forma de catarsis en su máximo sentido.

NOTA

¹ La entrevista a Francisco Javier fue realizada por Federico Irazábal en su artículo: “Francisco Javier. ‘La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas’”, en *Cuadernos de Picadero*. “El espacio escénico” N° 4, Buenos Aires: Editorial Inteatro.

MEDEA LIBERADA

Ficha técnica

Grupo: Todoesunabroma.inc

Medea: Susana “Chana” Fernández

Su asistente: Susana “Kiki” Somma

La gerenta: Ángela Gandini

Sirvienta y princesa Glauce: Carina Méndez

Escenografía y luces: Luis Sarlinga y Leandro Mellado

Diseño y confección de vestuario de época: Fernanda Bohigues

Construcción de muñecos: Silvina Vega

Entrenamiento vocal: Analía Villalba

Edición de imagen y sonido: Oscar Cabezas y Sebastián Fanello

Utilería: Daniel De María

Peinados y postizos: Matías Castro y Leandro Stepanchuc

Maquillaje: Micaela Araujo

Fotografía: Valeria Fernández

Diseño gráfico: Lorena Abbiatici

Asistencia técnica: Analía Villalba y Sebastián Fanello

Prensa: “Chana” Fernández y Micaela Araujo

Asistencia de dirección: Analía Villalba

Dramaturgia, puesta en escena y dirección: Luis Sarlinga

(Estreno en Neuquén, 2014)

MEDEA

Una experiencia

Carla Sordello

El hecho escénico

La obra comienza en completa oscuridad. Se proyectan imágenes en blanco y negro que remontan a principios del Siglo XX. Se encienden las luces; aparece el primer personaje, la gerenta del hotel, vestida con ropa de época, con el cabello recogido. Aparece el segundo personaje, la sirvienta del hotel. Suena el teléfono, la gerenta toma la llamada, le informan que debe recibir a Medea. Pese a su descontento, debe aceptarla. La sala vuelve a quedarse en total oscuridad.

Se proyectan nuevamente imágenes, esta vez, son imágenes que, si bien nos transportan a principios del 1900, nos muestran protestas, gente marchando, hambre, guerra. Se ilumina el escenario. Medea hace su aparición, tapada de pies a cabeza. Vestida con una pollera negra, larga, una blusa manga larga, también negra, y una peineta con un velo de encaje que le cubre completamente la cara. En la escena también están la gerenta y la sirvienta. Se mantiene una discusión. Medea presenta su punto de vista con respecto a su realidad. Ella sabe que para el Rey Creonte y para su esposo, Jasón, es más fácil relegarla a la habitación más recóndita de un hotel, que afrontar la situación. Medea cambia su vestuario. Se descalza. Su asistente la ayuda, la aconseja, la peina. Nada calma la tristeza de Medea, de ser sustituida por una mujer más joven. Medea llora, en soledad, recordando su vida con Jasón. La escena vuelve a oscurecerse. Se produce un corte en la obra, un descanso. Todos abandonamos la platea.

Nuevamente dentro de la sala, en la escena, la gerenta mantiene una conversación muy profunda con Medea, llega a comprenderla. La princesa Glauce hace su aparición, Medea la trata con desprecio. La princesa se excusa; trata de explicarle que ella en

realidad no ama a Jasón, que está obligada a desposarlo. Aquí, se ve claramente que no es casualidad que el personaje de la sirvienta y el de la princesa sean personificados por la misma actriz, ambos representan la sumisión en sus respectivos estratos sociales. La princesa se va.

La gerenta le ofrece a Medea una salida a lo que Creonte y Jasón planearon para ella -desterrarla, alejada de todo, de todos, hasta de sus hijos- y Medea finge aceptar. Lo que la gerenta le ofrece es una dosis de veneno, Medea pide dos. El desenlace trágico, será para Medea, la única salida.

La luz de la escena se vuelve tenue. La sirvienta lleva, dormidos, a los niños, ante Medea, para que ella ponga fin a sus vidas. Esto ocurre, a diferencia de la tragedia original, en escena. Una vez muertos los niños, la luz de la escena vuelve a la normalidad y aparece la gerenta y la asistente de Medea, gritando y cuestionando su decisión. Minutos más tarde vienen a buscarla los guardias enviados desde el paladio de Creonte. Medea se dirige a la salida sin saber qué le espera tras las puertas que se cierran tras ella.

Análisis

Medea liberada reivindica el papel de la mujer, la lleva hasta el extremo. Al personaje de Medea, las circunstancias lo obligan a llevar a cabo una acción que cualquier mujer aborrecería, acción que pone en tensión el concepto de maternidad. Si bien se trata del tratamiento de un mito, realizado por Eurípides en siglo V antes de nuestra era, la posición del personaje principal es la de cualquier mujer, tanto en la Grecia antigua, como en la Francia de la caída de las monarquías absolutas, o incluso la mujer de hoy.

La obra se titula *Medea liberada* justamente por el papel reivindicativo que tiene la mujer. Los personajes masculinos fueron suprimidos, solo aparecen de forma tácita en el teléfono o fuera de la escena.

La escenografía es rica. Tres cortinas separan el escenario central del foro, donde se desarrollan algunas acciones de los personajes. En la escena hay cuatro sillas de época, hechas específicamente para esta obra. Hay una mesa, de estilo francés, con papeles en ella, y un teléfono. En el suelo, una alfombra decora la habitación, y una valija con ropas de colores que sobresalen de ella. En una de las escenas también se pueden ver juguetes, hechos de cartón y cartapesta.

Trayectoria de los actores

Este elenco se formó en el año 2010, en una obra llamada *La fin del mundo*. El grupo es reconocido con el nombre de “Todo es una broma”.

El dramaturgo y director, Luis Sarlinga, estudió Licenciatura en Cinematografía y Escenografía, en la ciudad de La Plata. “Kiki” Somma, a partir del 2010 trabajó en algunos talleres y también fue parte de la obra *Fedra. Mirar la sombra*, presentada en La Conrado. “Chana” Fernández, que interpreta al personaje de Medea, se dedica desde el 2002 a la actuación. Asistió a varios cursos y participó en obras de Teatro de Calle. Su formación fue local y también en otras ciudades. Ángela Gandini comenzó su carrera actoral en Buenos Aires. En Neuquén formó grupos de teatro en Piedra del Águila, donde trabajó varios años y continuó luego en escuelas de nivel medio de Neuquén capital.

Sobre los modos de producción

Para llevar a cabo esta parte de la investigación, se llevaron a cabo dos entrevistas: una, a Mónica, jefa de sala de La Conrado, en persona, y la otra, a la actriz Ángela Gandini, vía redes sociales, dada la imposibilidad de reunirnos con ella de manera personal, por su ajetreada agenda.

Entrevista a Mónica

Mónica, ¿qué nos podés contar con respecto a *Medea liberada* y a *Fedra. Mirar la sombra*? que son obras que se interpretaron acá: *Medea*, de manera gratuita y *Fedra*, que todavía la están interpretando.

M: Para que vayan teniendo una idea, ese es un programa que lo subvenciona el Instituto Nacional del Teatro, entonces el Instituto le paga al grupo y a la sala, un monto fijo por esa propuesta. Después hay, por ejemplo, un programa que nosotros llamamos “La escuela va al teatro”, en el cual hay dos modalidades: una, que la escuela paga un monto fijo al grupo y este le paga a la sala. La sala tiene un mínimo de costo que es por todo lo que implica poner la limpieza, la operación técnica y los servicios. Eso es en base al costo que implica cada uno de esos *items*. Tenemos un básico de \$1.200. Ese básico no se cumple, generalmente no es tan así, siempre es menos, porque también depende de las posibilidades económicas que tenga la gente. Pero en general, cuando es el caso de proyectar una película, por ejemplo, son \$700. Depende de la actividad, depende del grupo que lo solicite y fundamentalmente del tiempo que ocupe la sala. Para armar una obra, en general, lleva bastante más tiempo que para proyectar una película, porque en una hora lo armás, pero cuando hay que armar una obra, depende del montaje -si lleva dos, tres o cuatro horas- porque esas horas son de trabajo de un técnico. Entonces, una obra de teatro o un musical siempre tienen un ensayo y ese ensayo es gratuito para el grupo, entonces, también ahí se cuentan las horas de técnica que lleve el ensayo. Por eso los \$1.200. Y la otra modalidad es lo que nosotros le llamamos “a porcentaje”, entonces depende del arreglo que se haga con el grupo. Se le cobra a la escuela que viene, siempre un monto arreglado entre grupo y sala, entonces se arregla a \$6.000 para repartir entre los dos: 50-50% o a 30-70%, 80-20%. Por ejemplo, hace poco se estrenó *Matriovska* que es una producción de la Escuela Superior de Bellas Artes, es un elenco nuevo. El año pasado se aprobó la resolución de

que la Escuela de Bellas Artes tenga un elenco de teatro pago, entonces cada integrante del grupo cobra un salario como docente para trabajar en eso, producir una obra y después difundirla. Se supone que no debería cobrar nada, como lo ha hecho. El grupo ha recorrido distintos lugares, ha ido a distintas escuelas, bibliotecas, pero, cuando vino acá, nosotros cobramos entrada porque a ellos no les pagan los gastos de producción, les pagan el salario. Ellos vienen y actúan nada más. Nosotros les ofrecimos que si querían poner la obra acá, cobrábamos una entrada mínima de \$100 o 2x\$150. Eso se dividió en 50-50%. Eso también es a riesgo, eso es otra cosa, porque cuando vos programás una función con una escuela te garantizás que va a venir una cierta cantidad de público aunque no siempre vienen todos, en cambio si vos cobrás por persona hay también un riesgo, pero si les cobrás por noche, sabés que son \$6.000 (arbitrarios) que van a entrar. Lo de *Matriovska* fue a riesgo, porque vendíamos las entradas y la última función que hizo, vinieron 30 personas, entonces \$1.500 para el grupo \$1.500 para la sala. Con esa modalidad, es un riesgo. Pero en general, todas las funciones de la sala se hacen así. Todo se hace a porcentaje en la sala, en la venta al público, que no es un acuerdo previo, aunque acuerdo siempre hay. Se firma un contrato, por ejemplo, a fin de año cuando se hacen muchas muestras de academias, entonces las academias pagan un alquiler que el año pasado, por ejemplo, salía \$2.500 pero porque implica que esa sala está ocupada prácticamente todo el día y la otra sala no se puede ocupar, porque se evita que se arme mucho bochinche. Entonces, es como un alquiler, y es un monto fijo, nada más. Entonces no se venden entradas al público, pero sí una academia quizás le vende entradas a los padres, etc. pero para cubrir sus gastos. En realidad acá nunca nos llenamos de plata, (*Risas.*) en pocas palabras siempre nos falta, nunca nos sobra. Pero es así la forma en que funciona, porque no se persigue el fin de lucro, no tiene un objetivo comercial, como otros lugares. Acá en general cuando el grupo paga por un *bordereau* que te da \$1.000 para la sala en una función y te da \$3.000 para... (Se

detiene, busca en un armario una carpeta y saca unos papeles.) Les voy a mostrar uno, esto es un *bordereau*, entonces, la boletera pone la cantidad de entradas vendidas: 1 ¿A cuánto? \$140, después teníamos una “promo”, en esa “promo” entraron 14 personas, cada una \$70. De este total, se saca el 10% para ARGENTORES, que es la asociación que reúne a todos los autores y autoras. Entonces los autores de esta obra, que son los mismos que están acá (*Muestra una lista.*), -tienen que tenerla inscripta para ponerla en cartelera-cobran el 10% que se resta del total. Y luego, se divide entre la sala y entre el grupo. ¿Ven? A pérdida total: \$302,40 para la sala y \$705 para uno, dos, tres, cuatro, cinco personas, sin contar la técnica que no figura acá. Pero esto se lo tienen que dividir entre esas cinco personas, suponiendo que esa sea la modalidad. A veces sucede que el grupo hace una función a beneficio de alguien o algo y entonces dona su parte (*Hace una pausa, continua con otra cosa.*) Después, el mismo fin de semana, el viernes, tuvimos a *Fedra* y esta función tuvo porcentajes diferentes. ¿Ven? ¿Por qué? Porque la mayoría de la gente de *Fedra* es socia de La Conrado, entonces La Conrado le cobra menos y el grupo se lleva más. Este fue un mejor *bordereau*, con 58 espectadores, 6 invitaciones, en total hubo 72 personas que pagaron y todos los descuentos que hace la sala y, por supuesto, que el grupo está de acuerdo con esos descuentos.

Los montos de las entradas, los descuentos, se arreglan siempre con el grupo. Si el grupo quiere cobrar más, puede pero la sala tiene un mínimo. Un poco, por esto del respeto hacia el resto de las salas de teatro que hay acá. En general tratamos de ponernos de acuerdo entre todas las salas y no pisarnos. Porque si cobran menos en una sala que en otra es de mala fe. En realidad, todas las salas estamos iguales, salvo que haya salas que pagan alquiler. Nosotros no pagamos alquiler, lo que nos da una posibilidad de tener un margen de que no nos van a echar a la calle. En cambio, El Arrimadero Teatro paga \$25.000 de alquiler. Es un montón de plata que si nosotros tuviéramos que pagarla, no podríamos. Ellos se matan para poder pagarla.

¿Los derechos de autor son siempre el 10%?

M: Sí, siempre es el 10%, para ARGENTORES y para SADAIC es el 12%. Tanto el grupo como la sala paga eso. Por eso se resta de la recaudación total.

¿Por cuánto tiempo se le concede el uso de la sala para los ensayos?

M: Es así: son 4 horas de ensayo, siempre y cuando sea una reposición. Si es un estreno, son 2 ensayos generales gratuitos, y si no, si es reposición, tenés la posibilidad de hacer uno de 4 horas, previo al estreno de la función. Puede ser el mismo día. La fecha siempre se coordina con el grupo de acuerdo a las posibilidades de la sala.

Una vez me habías dicho que el teatro no recibía ninguna ayuda, que no recibía donaciones, que cuando la gente se asocia al teatro tiene algún aporte, pero aparte de eso ¿se mantiene de alguna otra forma?

M: No. Venimos a laburar y hacemos cosas acá sin cobrar. O sea, también eso, que los únicos que cobran es el personal de limpieza que son dos personas, que no vienen siempre. Vienen cuando es necesario. Tienen un horario, todo, pero por ejemplo, domingo y lunes no tuvimos actividad, así que no vinieron. Si hay actividad, sí, vienen domingo, lunes, feriados... o cuando tenga que ser. Y siempre ahí, volando bajito... porque si no, no se puede. Ahora estamos gestionando un subsidio en CALF, y creemos que nos van a subsidiar la luz. Para nosotros sería maravilloso, porque la última boleta de luz fue de \$6.900, o sea, se usa mucho la luz, el sonido, todo. Pero no, los ingresos son los que tenemos. El año pasado se concesionó el *buffet*, y entonces hay un monto fijo. Toda esa zona se alquiló, o sea, produce gastos, más gastos que lo que nosotros producíamos sin el *buffet*, pero la intención es tener el lugar abierto por más tiempo porque antes estaba abierto solo cuando venía alguna de nosotras a trabajar. Yo venía a la mañana y estaba sola acá, ahora podemos tener el espacio abierto para que la gente se tome un café o lo que sea, y entonces nos posibilita que la gente

del *buffet* también informe, sobre las cosas: si hay espectáculos, qué es lo que hay, qué no hay, a qué hora atendemos... Entonces, el lugar abierto nos posibilita que la gente venga y conozca el lugar. Hay mucha gente que no conoce, que no sabe que existe este lugar. Por eso también lo que más intentamos es promover el acercamiento de la gente para que a su vez participe y, si quiere difundir su trabajo artístico, sepa que acá hay un espacio para todos. El objetivo es ese, fundamentalmente, tener abierto el espacio para la difusión óptima de lo que quieran hacer, y para hacerlo lo más accesible posible. Somos así de buenos. (*Risas.*)

Bueno, pasa que si no se ayudan entre ustedes los artistas...

M: Bueno, sí, en general el artista quiere tener algún dinero para poder costearse sus locuras, pero no persigue la ganancia... salvo, obviamente, algunos que quieren ser famosos, pero en general, tienen otros trabajos, otras cosas, para pagarse el puchero. Y en algunos casos no tiene nada que ver con lo que hacen acá....

Entrevista a Ángela Gandini

**En *Medea*, ¿cuánto les costaron los muñecos y cómo los pagaron?
¿Cómo fue el proyecto *Medea*?**

A: En su momento, los muñecos de *Medea* costaron \$5.000 (valor de principios de 2014). Se recuperó el gasto con el subsidio del Instituto.

Tanto *Medea* como *Fedra* fueron proyectos ambiciosos en los que se trabajaron distintos niveles: el texto, la voz, la interpretación, la actuación, la iluminación, los recursos audiovisuales, el sonido, la escenografía, el vestuario.

¿Disponen de subsidio del Instituto Nacional del Teatro? ¿Cuánto les cuesta el alquiler de las salas para los ensayos? ¿Cuánto abonan por derechos de autor? ¿Cuánto invirtieron en la producción escénica? Cuando muestran su obra al público, ¿cuál es el costo de la sala y cuánto abonan a Argentores? ¿cuánto les queda por función?

A: Sobre *Fedra*, tenemos subsidio del Instituto Nacional del Teatro. Pagamos \$80 por hora de alquiler de sala para ensayos. En este caso, no se pagan derechos de autor porque el director es el autor de la obra. Los gastos fueron de alrededor de \$50.000. La sala se queda con un 20% de lo recaudado por función, habiendo descontado previamente un 10% para Argentores. Es decir, que el elenco se queda con un 80% de lo recaudado por función.

¿Podría decirme cuánto ganan? si se puede saber...

A: Depende de la cantidad de público que tengamos, porque se trata de porcentajes.

¿Algo más que nos pueda contar? ¿Algún detalle? ya sea por *Fedra* o por *Medea*.

A: Que estamos muy contentos como elenco haciendo un teatro serio, no por el tema ni porque sea tragedia sino por la profesionalidad del tipo de trabajo que realizamos, con exigencia y responsabilidad, que es lo que quiere un director como Sarlinga. Gracias...

Conclusión

Como dice Breyer, ir al teatro no es solo entrar al edificio y acomodarse en una butaca. Hay detrás de la elección, cuestiones personales que hacen que uno decida qué obra será la que verá. En este caso, la obra fue escogida porque resultó interesante la idea de verla desde un punto de vista más moderno y poder dar cuenta de qué cosas permanecieron y cuáles mutaron respecto del teatro grecorromano antiguo. También fue interesante conocer el Centro Cultural La Conrado, para poder experimentar en carne propia el aporte que hace a la comunidad.

Luego de entrevistar a Mónica, la Jefa de Salas de La Conrado, se llegó a la conclusión de que dicho Centro Cultural es muy importante para la comunidad. De hecho, se debería fomentar que los residentes apoyen el arte y acudan a las distintas actividades que allí se llevan a cabo. La gente debería ir más al teatro, a obras

musicales, exposiciones de pintura, fotografía, escultura. Hacer felices a los artistas *underground* no cuesta mucho, solo se necesita quien quiera “ver/oír” lo que el otro hace para que sea “visto/escuchado”.

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
<http://www.laconrado.com.ar/>

LA EDAD DE LA CIRUELA

Ficha técnica

Dramaturgia: Arístides Vargas

Actuación: “Lala” Vega y Carolina Sancho

Diseño y realización de vestuario: Luciana Vega

Iluminación: Rama Colonna

Escenografía: Araca Teatro-Claudio Dilello, con la colaboración especial de Dardo Sánchez y Daniel Shallbeter

Música original: Fox Colonna y Rama Colonna

Asistencia de dirección: Luciana Vega

Utilería menor: Tomás Olivera e Iñaqui Balda

Dirección general y puesta en escena: Guillermo Troncoso

Lugar: Araca Teatro

Villegas 90 (Rivadavia al 800), Neuquén capital

(Estreno en Neuquén, 2016)

*(Representa a Neuquén en la XXXI Fiesta Nacional del Teatro,
Tucumán, 2016)*

EXPERIENCIA TEATRAL ÚNICA

Rafael Iraira

En el siguiente escrito me propondré compartir la experiencia vivida al presenciar una obra de teatro en la ciudad de Neuquén Capital. Buscaré mediante este texto atraer la atención de los lectores hacia las obras que se exponen en la ciudad. La siguiente propuesta monográfica es parte del proceso evaluativo de la cátedra de Literatura Griega Antigua del Profesorado en Letras que se cursa en la Universidad Nacional del Comahue, Facultad de Humanidades.

El trabajo propuesto por las docentes es una parte vital de la asignatura ya que acerca al estudiante hacia el acontecimiento teatral. Como parte del estudio de las obras clásicas griegas es fundamental tener la noción de lo que es vivir la experiencia del teatro contemporáneo. Poder experimentar los conceptos teóricos vistos en las clases enriquece enormemente el proceso de aprendizaje, ya que nos aporta una experiencia convivencial fundamental.

Buscaré desde mi punto de vista compartir las sensaciones y experiencias nuevas que descubrí al ver por primera vez una obra de teatro. Como participante del teatro neuquino contaré mi experiencia con *La edad de la ciruela*.

Sobre el teatro griego antiguo

Se denomina teatro griego a la práctica teatral que floreció en la antigua Grecia y tuvo su auge en el siglo V a. C. Allí se produjeron las fuentes literarias de un ritual cívico-religioso entendido como “arte dramático”. Cronológicamente se pueden rastrear las huellas de un desarrollo cultural que hizo confluír al rito y al mito -a través de la mimesis- en el teatro.

El teatro antiguo tiene una sólida base literaria donde un dramaturgo escribe y requiere de actores que pongan en acción ese texto. La representación se vale de diferentes elementos para que

lo literario “cobre vida”, ya sea el vestuario, las máscaras, los recursos técnicos etc.

El convivio teatral requiere indispensablemente de un público que vea y recoja lo puesto en escena, ya que su principal función es la socialización de las relaciones humanas. Esto puede observarse claramente en las tragedias y comedias que nos han llegado, donde se transmiten los valores sociales aceptados a través de los fuertes sentimientos de los personajes. Un efecto particular de esa práctica teatral es lo que Aristóteles denomina como “catarsis”, según él es la capacidad que tiene la tragedia de purificar al espectador (*Poética*). El público puede observar el castigo que reciben los personajes, y sentir el dolor generado sin formar parte de la escena.

Antiguos elementos teatrales

Los actores griegos se valían de diferentes ropas y recursos técnicos que les permitían crear una verdadera ilusión teatral.

Las máscaras eran parte del ritual religioso, para ocultar el rostro. Tiempo después esta acción le permitiría al actor transformarse en personaje. Existían máscaras de ancianos, jóvenes, mujeres, etc. que posibilitaban la interpretación de varios personajes a partir de un mismo actor. Las máscaras sobresalían, tenían grandes dimensiones y mantenían proporción con el resto del vestuario. El tamaño permitía que la actuación fuera mucho más visible para el público. Otra de las cualidades que se le atribuye a las máscaras era una función de megáfono.

Por otra parte, los coturnos eran una especie de zapato con plataforma que servían para elevar al actor sobre el coro y mantener la proporciones con respecto a las máscaras. Daban gran altura al actor y facilitaban que el público pudiera verlo. Se los utilizó principalmente en las tragedias.

En cuanto al vestuario, lo común era usar túnicas o mantos, de diferentes formas y tamaños. Los colores eran importantes ya que se solía representar a personajes tristes con tonos oscuros, colores

alegres para los importantes y colores normales para personajes comunes como gente del pueblo. Los actores se valían de almohadillas para que las ropas se vean abultadas y no se pierda la proporción con los coturnos y las máscaras. Además, personajes como los reyes eran identificados por el uso de coronas.

El coro era una parte fundamental del teatro griego, ya que actuaba de intermediario. Solía, mediante sus cantos, reponer información sobre los sucesos ocurridos en el pasado. Estos cantantes y bailarines se ubicaban de espaldas al público, en la parte delantera del escenario, en la orquesta, y normalmente vestían de negro. En un principio, cuando las obras tenían un solo actor que interpretaba a varios personajes, el coro era una parte dominante de la acción dramática, ya que mientras el actor cambiaba su vestuario se entonaban cánticos hasta que el personaje volviera a escena. El número de personas que componían el coro, en un principio, se supone que llegó a alcanzar a los cincuenta integrantes; luego, autores como Esquilo redujeron su número a doce coreutas. En la obra de este dramaturgo, la importancia del coro es innegable en las *Euménides*, por ejemplo, o *Las coéforas*, o *Las suplicantes*.

Sobre el teatro contemporáneo

El teatro del siglo XX y XXI se ha alejado del componente religioso de aquel teatro griego antiguo. La tragedia clásica se perdió entre los innumerables géneros actuales tales como la comedia, el drama, la ópera, la farsa, etc. Las actuales formas de representación son variadas; puede existir coro o no, como a la vez, variar el número de actores en escena.

Los elementos de los cuales se valen los dramaturgos actuales se han incrementado con el avance de la tecnología, un ejemplo de esto es el uso de luces que cumplen la función de telón. El teatro moderno ha ido evolucionando con las tendencias vanguardistas de las artes.

El propósito educativo del teatro griego antiguo difiere del propósito del teatro actual. Muchas obras son llevadas a cabo con el solo fin de entretener y no buscan dar ninguna lección al público. Podemos decir que el teatro moderno se ha enriquecido y diversificado. En la actualidad encontramos obras como las de la antigua Grecia y a esto le sumamos cientos de formas novedosas de representación.

Los escenarios actuales suelen ser edificaciones cerradas. Algunas de ellas tienen forma de herradura, similares al anfiteatro a cielo abierto. Cabe recalcar que actualmente se puede montar una obra en plazas, calles, edificaciones o cualquier lugar no convencional.

Los actores proceden de todos los estratos sociales tanto *amateurs* como profesionales. El teatro ha tomado un carácter de entretenimiento y ya no es considerado como una celebración cívica-religiosa aunque en muchos casos, conserva ese carácter de símbolo de la expresión humana, y de crítica social.

La edad de la ciruela

Aristides Vargas es el autor de esta obra. Nació en Córdoba (Argentina) y vivió desde muy niño en Mendoza. Trabajó en algunos de los grupos de teatro locales y estudió teatro en la Universidad de Cuyo. En 1975 tuvo que exiliarse debido al golpe militar. Este hecho marcará toda su obra dramática.

Ha dirigido importantes grupos y compañías latinoamericanas entre las que destacan la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, el grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua, el grupo Taller del Sótano de México, la compañía Ire de Puerto Rico, etc. Es fundador de uno de los grupos más prestigiosos de América Latina: el grupo Malayerba de Ecuador, que dirige en la actualidad. Entre otras obras, es autor de las siguientes: *Jardín de pulpos*, *Pluma*, *La edad de la ciruela*, *Donde el viento hace buñuelos*, *Nuestra Señora de las Nubes*.

La temática de su dramaturgia gira en torno a la memoria, el desarraigo, la marginalidad. La suya es una escritura poética no carente de humor pero tampoco de cierta amargura y, pese a esta última, de la inocencia suficiente para creer que el mundo puede ser cambiado. Asimismo, su escritura tiene la crueldad de negarse a esa esperanza y caer, por momentos, en la desesperación total.

Como he mencionado la escritura de este autor hace fuerte hincapié en la memoria. *La edad de la ciruela* es un recuerdo constante de aquellas cosas dichas y de aquellas acciones que suceden en nuestra infancia y marcan nuestra forma de pensar. La obra comienza con el intercambio de cartas entre las hermanas Eleonora y Celina, dando cuenta de los últimos momentos de vida de su madre moribunda. En este diálogo epistolar van surgiendo recuerdos de su niñez, momentos tensos, momentos felices, palabras de familiares que ya no están. Cada recuerdo nos trae una nueva escena que será convertida en hecho teatral. Las actrices Lala Vega y Carolina Sancho serán las encargadas de representar a las hermanas y los familiares que surgen de los recuerdos. Es destacable el trabajo que requiere esta obra, ya que solo dos actrices deben formar varios personajes. Una familia completamente de mujeres, ningún personaje masculino tiene parte de la obra.

El pequeño escenario de Araca Teatro se encuentra formado por un suelo de madera en el que encontramos dos puertas ubicadas al fondo, sobre los extremos. Por detrás se aprecia una gran tela pintada de color blanco y celeste. Los personajes usarán estas puertas para entrar y salir. Las luces, dirigidas desde detrás del público, harán el papel de telón. Los espectadores se ubicarán en sillas plásticas frente el escenario. Debido al reducido espacio de las instalaciones se creará una sorprendente cercanía con los sucesos que ocurran en escena. Entre las puertas queda un espacio libre, donde las hermanas leerán las cartas. Es importante este dato ya que ayuda a la interpretación de los personajes y del tiempo en el que se están desarrollando los sucesos. Al salir un personaje, por

alguna de las puertas, sabremos inmediatamente que esa escena es un recuerdo.

El apartado técnico de la obra es muy interesante, con una banda sonora que acompaña perfectamente las emociones y actuaciones de los personajes. Las actrices se valen de simples utensilios para denotar el cambio de personaje. Por ejemplo las ancianas se muestran con gestos y ademanes decadentes, camisones de colores blancos y grises que cubren todo el cuerpo. No intervienen grandes artilugios que seduzcan al espectador y lo introduzcan a la fuerza en la trama. La magnífica actuación de las actrices será lo que captará la atención del público y permitirá distinguir a los personajes.

Los sentimientos que expresa la obra son muy ricos. Arístides cuenta la vida de una familia llena de mujeres donde las tradiciones son la norma. Mujeres que se condenan a sí mismas y no se permiten volar. Los diálogos son especialmente poéticos llegando a causar la emoción del público, con cortes de humor que nos llevan de las lágrimas a la risa. Personajes como la sirvienta Blanquita que está harta de sus patronas, o la estrepitosa caída de la tía Adriática, nos harán reírnos a carcajadas. Es una obra muy rica en sentimientos y metáforas, como el juicio que le hacen las niñas al tiempo. Un tiempo que cae lenta pero severamente sobre las mujeres de la familia. Un tiempo que se lleva las pasiones y los sueños de aquellos que no se permiten volar.

La edad de la ciruela cuestiona al propio ser humano. Ningún dios bajará del Olimpo para ayudar a las pobres mujeres de esta familia quedada en el tiempo. Ellas mismas son las que deben desplegar sus alas y volar para ganarle la carrera al tiempo.

Pocos espectadores, un escenario pequeño, un vestuario escaso y simple marcan un contraste enorme con las grandes representaciones que se daban en la Atenas clásica. En *La edad de la ciruela* veremos cómo las luces guían, son un elemento esencial ya que al apagarse estaremos frente a un cambio de escena, serán el telón del espacio escenográfico.

Al ser la primera obra a la que asisto puedo decir con toda seguridad que fue magnífica. Recuerdo cómo me emocioné con la escena en que las niñas hacen el juicio al tiempo. En esa escena se puede sentir la inocencia de dos pequeñas que creen que el tiempo se puede detener, que se refugian en la imaginación. Cada niña tomó el papel de fiscal y defensor respectivamente. Al tiempo se lo acusaba de consumir la vida de su tía y su madre. Sabiendo que al tiempo no pueden condenarlo, llegan al acuerdo de detenerlo. Todo aquel que vea esta escena sentirá un golpe de nostalgia, su mente se llenará de recuerdos de aquellos juegos que hacía en la niñez con la ayuda de la imaginación.

Concluyendo puedo decir que *La edad de la ciruela* es una hermosa obra, puramente poética, que para ser montada no requiere de grandes proezas. Todo aquel que quiera emocionarse y reír debe asistir a ver tan bella propuesta escénica. Cualquier persona que busque vivir un momento especial debe acercarse al teatro, ese arte que tiene la capacidad de comunicar tantas sensaciones al mismo tiempo, un lugar de reflexión y distracción que se ha mantenido vivo por tantos siglos. El teatro siempre existirá con altas y bajas, gracias al gran poder de evolución y adaptación que tiene.

Hemos pasado de un ritual teatral cívico-religioso a un teatro que nos lleva a cuestionarnos nuestra propia existencia. Con respecto al teatro neuquino debo mencionar que actualmente se encuentra en un lugar alejado de lo popular. *La edad de la ciruela* me demostró que en Neuquén existen actores de gran talento que deben adaptarse a actuar en lugares pequeños, escondidos por los rincones de la ciudad. Araca Teatro es una sala pequeña que es llevada adelante por una familia que siente verdadero amor por lo teatral. Debería promoverse más la difusión de esta hermosa propuesta cultural.

Debo mencionar que me fue difícil escribir este texto ya que toda la información que plasmé respecto al teatro local la recopilé

puramente de *internet*. Si no fuera por las exigencias académicas de Literatura Griega Antigua, jamás me hubiese acercado al teatro.

En conclusión, la experiencia teatral es única y a mi parecer todo individuo debe en algún momento de su vida vivirla.

FUENTES CONSULTADAS

es.wikipedia.org.

www.alternivateatral.com.

Facebook: ESCENA MAZATLÁN Festival Internacional de Teatro.

MUJERES EN OFERTA

Grupo: Escénica TeaDanz Experimental

Ficha técnica

Dramaturgia: Federico Roca

Actuación: Raúl Braga, Bárbara Veselis, Analía Calvo, Itatí Figueroa,
Agustina Lucero, Alejandra Kasjan Maroa, Mariel Suárez

Asistencia técnica y vestuario: Yazmín Mer

Diseño audio-visual: Galia Guerrero

Fotografía: Emiliano Ortiz

Dirección y puesta en escena: Carlos Barro

Lugar: Ámbito Histrión
Chubut 240, Neuquén capital

(Estreno en Neuquén, 2015)

VÍNCULOS TEATRALES EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Aurelio Meza

Acercarnos al teatro griego antiguo, desde lejos, es una aventura cargada de azar, aun cuando el objetivo meramente es dar crédito de su existencia para luego relacionarlo con nuestras experiencias, las cercanas, las que están a nuestro alcance, las producciones teatrales locales. La idea de remitirse a un lugar alejado habilita también a intentar distanciarlo en el tiempo. Un lugar donde el enigma que produce la imposibilidad de acceder converge con el enigma del origen en el tiempo.

Si coincidimos con que la práctica teatral consciente es creación humana, proponer buscar paralelos con África, por distancia física y temporal, es el lugar indicado para pensar en esta propuesta relacional. El continente donde la humanidad dio muchos de sus primeros pasos puede ser también coincidente con los primeros pasos del teatro en el tiempo.

A través de la antropología nos conectamos con un pueblo al interior de Mali. El pueblo Dogón, tribu originaria del África sahariana, es reconocido por varios motivos pero, para nuestro trabajo, vamos a interesarnos por una actividad en particular.

En determinada fecha los hombres se visten de colores intensos, se ponen máscaras con diversos tocados que representan a seres animados de su teología. Los colores representan las llamas del sol. Los acompañan músicos, y los actores danzan y realizan coreografías -acorde al tocado o máscara que llevan puesto- en ocasiones, frenéticas.

El escenario es un espacio público, circular, con un árbol en el centro. Alrededor se reúne el resto de los habitantes que no participan de la representación. A las mujeres no se les permite actuar; son todos hombres, en zancos o a pie, con grandes tocados que representan alguna entidad animada. Un par de integrantes del grupo de actores realiza un discurso -quizá en él se da cuenta del

ritual- mientras el resto se reagrupa para ir hacia otro pueblo vecino.

Se trata de un rito milenario en África con el que podríamos trazar paralelos con ritos del pueblo originario Mapuce, como la danza del *coiqepvrrvn*, ya que toda su arquitectura escénica es semejante. O vincularlo al motivo de nuestro estudio, el teatro, en particular el teatro clásico griego, donde solo los hombres actúan en un espacio semicircular y también cumple con ritos hasta que la palabra a través del debate, crea y hace visible el conflicto y asume el rol principal en la escena.

La cultura Dogón también le daba un lugar preponderante a la palabra, a la resolución de conflictos, en un lugar particular donde nadie puede ponerse de pie y solo a través de la palabra se resuelven los conflictos. Ese lugar es llamado *toguna* o casa de la palabra. También por nuestras tierras, la circularidad es para los pueblos originarios un lugar central para debatir o parlamentar, alrededor de un punto central llamado *rehue*. Allí los que participan del círculo son todos iguales y tienen su turno para expresarse sobre el conflicto que los reúne.

El teatro griego es fundamental para nuestra cultura, como también lo son las milenarias manifestaciones culturales, sociales y políticas que tienen rasgos en común, a pesar de las distancias geográficas o históricas, y que utilizan el espacio circular o semicircular, para expresarse, para debatir, para resolver conflictos. Se trata de una escena pública, el ágora, la plaza, la calle: el mirarse a los ojos.

El tiempo se despliega hacia nuestros días y lo que fue patrimonio público hoy está arrinconado y sobreviviendo a las tormentas de la política económica global. La palabra, atributo de todos los humanos, combate en silencio con los derechos de autor en busca de espacios donde expresarse con la intención de conmovir, de tomar posición, de discurrir, de provocar el conflicto social e individual y movilizar para recuperar lo que es propiedad social.

Teatro y espacio escénico en Neuquén

En la capital de la provincia de Neuquén coexisten varios teatros y diversos grupos independientes. En los últimos años el acercamiento a la obra teatral -según los trabajadores teatrales- fue en aumento -lento, pero sostenido- ampliando el número de espectadores de las puestas en escena locales, que también fue en aumento, tanto en número como en calidad. En contraposición, el apoyo al desarrollo teatral por parte del Estado provincial y municipal es insuficiente.

Entre los teatros de Neuquén nos abocaremos en develar la historia y la actualidad del *Ámbito Histrión*. La sala se encuentra en la calle Chubut 240. Su entrada no da a la vista de los transeúntes, quienes dan con su existencia tras la visibilidad de cartelera invitando a las actividades. Tras cruzar unos treinta metros o más del ingreso al estacionamiento del edificio donde cohabitan oficinas e instituciones educativas privadas, nos encontramos con el edificio teatral. Un gran cartel con letras grandes nos indica el lugar. Su fachada es simple, puerta doble hoja y cuatro ventanas en distintos niveles y cartelera semejante a la que encontramos en la vereda.

Si nos ceñimos a la posición del dramaturgo y escenógrafo Gastón Breyer, quien destaca la diferencia entre “edificio teatral” y “ámbito teatral”, nos introduciremos primero en la descripción del edificio teatral y luego, en el espacio donde se da el acontecimiento convivial. Digamos también que el *Ámbito Histrión* es una cooperativa auto gestionada independiente que, si bien no es tema que abordaremos en esta instancia, tiene implicancias, sobre todo económicas, en el desenvolvimiento de sus objetivos y en las limitaciones edilicias y técnicas deseables.

El lugar es un viejo galpón acondicionado para hacer teatro. El grupo original, de unos treinta integrantes, ensayaba sus obras en lo que hoy conocemos como La Conrado Centro Cultural. Tras situaciones críticas de la sala que reproducía la situación política, económica y social de la época en el país, y ante la necesidad de

seguir produciendo, el grupo decide salir en la búsqueda de un lugar donde no solo ensayar sino también exponer sus obras. El director, Víctor Mayol, contagió su iniciativa al grupo y encontraron el lugar donde hoy es conocido como “La sala del Histrión”. La construcción, casi abandonada, fue alguna vez el taller usado por la tapicería que se encuentra en la misma cuadra.

Al galpón se le suman construcciones aledañas que permiten la tarea de un grupo dedicado al trabajo teatral. Se encuentra en el fondo de la propiedad en sentido norte-sur, mide veinticinco metros de largo por diez de ancho y su altura de unos ocho metros. Se le suman unos cinco metros hacia adelante, construidos para albergar vestuario, cocina, boletería, y una sala más pequeña pero amplia, de unos cinco metros de altura, que hoy alberga un bar, abierto debido a las necesidades de supervivencia de la sala.

El espacio escénico, que se encuentra en el galpón, fue pensado como una estructura en “picadero”, con el escenario abajo y las gradas ubicadas mirando al sur por sobre el escenario. El escenario, lugar de representación, es una “caja” que mide catorce metros de profundidad, diez metros de ancho, y un techo, bajado por necesidad de la acústica y la lumínica, a tres metros y medio de altura. El piso de madera está pintado con “marrón africano” para mejorar la relación luz-oscuridad de forma cálida, y para brindar nuevas imágenes y calidad al hecho teatral, revalidando experiencias escénicas y experiencias de estudios de la luz de los años sesenta del siglo anterior. La pared del fondo, también de madera, está pintada de igual color así como las paredes laterales aunque estas no están recubiertas con madera.

Las gradas, donde se sientan cómodamente los espectadores en sus sillas, son cinco y aloja filas de siete sillas cada escalón, separadas por un pasillo en el centro, de acceso del público. Hacen un total de setenta personas cómodamente sentadas, con buena visibilidad del espacio escénico, e incluso -dependiendo del carácter de la obra- ese espacio de la platea también está habilitado para estar integrado a la escena.

La sala consta de seis parlantes, cuatro frontales al público y uno en cada lateral. Diez a doce carriles sostienen el sistema lumínico del espacio escénico. Tiene dos acondicionadores de aire y dos ventiladores.

Arriba de las gradas y en un nivel superior, se encuentra la sala del operador, donde generalmente se sienta el director para seguir la obra. Aquí se ubica la consola de control de luz y sonido y los tableros de distribución eléctrica, algunos “tachos” de luz. Aunque espaciosa, la sala del operador es oscura, preparada para pasar desapercibida, invisible al espectador.

La existencia de un bar en el Ámbito Histrión, se debe a la necesidad de cubrir gastos de la cooperativa. Allí se congrega el público que asiste a presenciar la obra. También es el lugar de reunión de los integrantes de la cooperativa y donde se realizan exposiciones plásticas en sus paredes. Es un ambiente minimalista, acorde al teatro en su conjunto. Es el paso obligado antes de ingresar al ámbito teatral propiamente dicho, al que se llega tras pasar por otro espacio, un estar posterior al bar, donde se encuentran los baños para el público, con asientos y material de lectura.

El ingreso y egreso al edificio teatral es un pasillo con un sillón blanco de tres cuerpos. Un ingreso a los vestuarios, la boletería, una oficina y la cocina. Un gran ventanal interno funciona como boletería y la pared de este pasillo tiene la información más detallada de cada actividad, como talleres o seminarios que se dictan y obras que se representan durante el mes.

El vestuario tiene dos accesos: uno por donde actrices y actores llegan para prepararse, y el otro los lleva al escenario. Es un lugar donde la utilería y los elementos utilizados se apilan a disposición de los grupos que presentan obras. Es el lugar donde los protagonistas del hecho teatral se preparan para salir a escena. Dos grandes espejos, con una larga mesada preparada para el maquillaje, ocupan una pared de cuatro metros. Hay un pequeño baño y acceso a la cocina. En este espacio también convive la

historia del teatro. Allí se puede acceder a cuadros y archivos de la historia del grupo, revelando incluso sus posturas estéticas con respecto al teatro y su compromiso en la sociedad.

El hecho escénico

Mujeres en oferta fue escrita por el dramaturgo uruguayo Federico Roca, y quien la pone en escena y dirige, Carlos Barro, es un reconocido trabajador del teatro de la región, que viene del grupo inicial del Teatro del Histrión, formado por Víctor Mayol. Al separarse el grupo inicial, uno de los productos de la diáspora es el grupo que hoy lleva el nombre de Escénica TeaDanz Experimental, de prolífica participación en la producción teatral.

Actúan seis actrices y un actor, para encarnar siete personajes femeninos que representan en escena siete conflictos distintos que exponen rasgos de la realidad cotidiana de la mujer. Siete unipersonales que logran cohesión y continuidad en el trabajo en equipo.

El ámbito escenográfico no es todo el espacio escénico que permite la sala, sino que se encuentra acotado a un espacio limitado por una alfombra blanca. Lo que queda fuera de esa alfombra es como camerino y utilería, donde los objetos descansan a la vista del espectador, y donde los personajes adoptan una postura expectante. Se trata de un espacio abierto, visible, que entra en escena cuando las circunstancias lo requieren.

La coordinación y ensamble de movimientos demuestra un arduo trabajo previo. El grupo ensayó durante un año y medio antes del estreno. Acceder a los entrenamientos del grupo permite reconocer lo que el director quiere de la puesta en escena. El trabajo físico, a través de la danza y lo gestual, tiene una impronta tan importante como el texto. Las luces y la música participan no solo como acento de los personajes, sobre todo en el caso de la música, en momentos en que todo el elenco presenta coreografías que enmarcan al personaje protagónico de la escena.

Tanto en los ensayos como en el hecho escénico, buscar la conexión en la mirada, el gesto, el sonido, los movimientos son la base de una representación que se ajusta en todos los aspectos al espacio y el tiempo. Recorrer el espacio, cambiar de dirección, mirar, encontrar miradas, sostenerlas en diálogo, memorizar discursos, cambiar de niveles, de caracteres, de velocidad, permite lograr soltura y naturalidad y hacer creíble la ficción teatral.

Aunque la temática de *Mujeres en oferta* es, en términos generales, dramática, se utilizan lenguajes teatrales paradójales, que en algunos casos funcionan como refuerzo de la idea y en otros le quitan el dramatismo de la situación del personaje. En todas las secuencias, el común denominador es la violencia de género ejercida tanto directa como indirectamente. Las diferentes formas de afrontar la situación de cada personaje femenino, son también formas de supervivencia que en definitiva demuestran el abandono. El Estado no está ausente en este abandono: a dos mujeres no las escucha, a otra la encarcela. Una, refleja el machismo que la castró; otra, cree que dios-hombre la llenará de bienes mientras se resigna a ser objeto. Solo una de las mujeres parece estar abandonada por el amor, no por un hombre aunque pareciera corporizarse en él. Es el episodio donde la palabra tiene la fuerza de la poética, de la danza y del gesto. El personaje recorre la alfombra blanca en diagonales expresivas y de punta a punta, de frente, casi cara a cara con los espectadores. Y como si fuera una escena donde la protagonista eleva su lamento con pasión a los cuatro vientos, deja entender que está encerrada. No le está permitido salir a buscar lo que desea y queda presa del recuerdo. Este episodio es el prólogo del último caso, cuando la obsesión de la venganza se apropia de la vida y hace justicia sin justicia.

En definitiva, tanto en Mali, al aire libre, sin gradas, como en el Ámbito Histrión, con el techo bajo, el ritual teatral se manifiesta cumpliendo un andamiaje ensayado. En Mali, mantiene la memoria de los antepasados y se representa anualmente; en Neuquén, las representaciones son variadas y para distintos gustos. En el primer

caso, participa toda la comunidad; en nuestro ámbito local, el teatro está restringido a sectores más acotados, tanto a los que están vinculados al teatro y la producción artística, como a ocasionales públicos que pueden económicamente acercarse al teatro. El objetivo de los trabajadores del teatro, como de todos los que están relacionados con la expresión artística, es lograr que el arte sea propiedad social y sea expuesto a toda la comunidad para su disfrute estético y para la reflexión.

ACERCAMIENTO AL TEATRO EN NEUQUÉN

Cynthia Rodríguez

Parece ser que ir a ver obras teatrales es actividad de unos pocos y no de un público general. Quien jamás se ha acercado al ambiente del teatro piensa que, por ejemplo, aquí en Neuquén, el único teatro, o al menos el único que vale la pena, es el Cine Teatro Español. Además, las obras locales tienden a pasar desapercibidas frente a obras que vienen de Buenos Aires o de afuera del país.

¿Por qué se da esta desestimación de lo nuestro? Lo que le falta a nuestra sociedad es dar el primer paso. Acercarse a un espacio teatral y disfrutar del acontecimiento.

En el siguiente trabajo se hablará de algunas cuestiones del teatro en Neuquén. Se tiene como fin contar qué es lo que hace el teatro local y cómo funciona la gente involucrada, entre ellos el espectador. Como fin último se espera que el lector se anime a acercarse a los distintos ámbitos culturales de la zona para apoyar el teatro local y, sobre todo, para disfrutar la experiencia de espectador.

El ámbito teatral puede presentarse en diversas formas y espacios, así como crearse en medio de un lugar inesperado. A veces, sin embargo, resulta difícil despegarnos de la idea de un ámbito teatral como un edificio. Conocí como primer teatro grande el Teatro Municipal de Bahía Blanca, considerado entre los diez más importantes del país, además de uno de los centros culturales más importante de la región. Fue inaugurado en 1913 y está catalogado como monumento histórico nacional.

En cuanto a su arquitectura tiene un estilo francés inspirado en la opera de París. En su fachada cuenta con tres columnas grandes con balcones sobre los que se leen las clásicas leyendas “drama”, “tragedia” y “comedia”. Y por encima de estos, la inscripción “Teatro Municipal de Bahía Blanca”.

Se accede por el costado siendo la boletería lo primero que se encuentra. Seguido de unos escalones está el *hall* donde se ven las

escaleras y el acceso a la amplia sala tradicionalmente denominada “Sala Pairó”. Cuenta además con seis salas de ensayo y diversos talleres.

En Neuquén capital no hay un teatro tan grande ni tan antiguo, a disposición de los grupos locales. Se describe a continuación el Ámbito Histrión, situado en la calle Chubut al 240.

No se ve desde la calle el espacio, pues adelante está el edificio del Instituto Tecnológico de la Patagonia. Sin embargo, si uno pasa por el frente se ve el cartel que reza “Teatro” al fondo de algo que parece un garaje. Esta es la entrada. Uno pasa por un estacionamiento donde entran a lo sumo cinco autos. Y entonces, la entrada al edificio. Dos puertas de vidrio altas dejan ver el espacio interior. Allí, en el *hall* central, se halla la cartelera, un sillón y enseguida la boletería. La visión, sin embargo, no es cerrada, y uno además de esto puede ver el Ámbito Café, que funciona en el mismo *hall*. Las paredes pintadas de rojo y verde, una barra y once mesas con cuatro sillas cada una constituyen el espacio del café, además de la ornamentación con múltiples cuadros. Al fondo y hacia la izquierda del bar hay un espacio que funciona como antesala del ámbito teatral, donde además hay acceso a dos baños. Este espacio cuenta con dos sillones y un estante con libros y revistas. Y ahí está la entrada a la sala de espectáculos. Cuando se ingresa se camina por entre las gradas que, escalonadas, llegan aproximadamente en su punto más alto a 1,5 metros. A continuación está el espacio escénico, no dividido por un desnivel, es decir, no hay un escenario con altura, sino una continuación del mismo suelo. Este escenario mide 10x14 metros aproximadamente, y cuenta con una parrilla de luces que abarca toda su extensión. Dentro de la sala, las paredes ya no son rojas y verdes como en el café, sino que están pintadas de marrón africano, color que ayuda con la ambientación y no hace un reflejo excesivo de las luces. Usualmente se utiliza el color negro para los teatros, pero Víctor Mayol -director fundante del espacio- insistió en que el color negro era demasiado oscuro y que el efecto del negro africano se vería distinto. El suelo es de madera adherido,

debido a que este material es el que amortigua las pisadas para que no interrumpan en la acción dramática a no ser que sea ese el efecto buscado. A veces, el espacio escénico se divide por un telón dejando un escenario más chico; y otras, se utiliza todo el espacio.

Estos son los ambientes que vería un espectador. Pero además, detrás de la boletería, y con acceso exclusivo a los trabajadores del teatro, hay una pequeña cocina, un baño y detrás un vestuario. Este funciona para que los actores puedan cambiarse, también como almacén de utilería, y es el lugar donde los artistas permanecen cuando no entran aun en escena. La habitación cuenta con un espejo grande para comodidad de los actores, y tiene una puerta que da a la parte trasera del escenario. Si el escenario se halla dividido por un telón como se mencionó antes, los actores pueden estar entrando y saliendo durante la obra. En caso contrario solo se usa para el período anterior hasta que el público se acomode.

El grupo Teatro del Histrión, que allí trabajaba, inicia sus actividades en el lugar en el 2002 y hace el estreno de su primera obra en mayo de 2003. Cuando el grupo, que venía trabajando desde el 2001, llega al lugar lo único que encontró fue un galpón con piso de concreto bastante destruido. Lo fueron arreglando, y se trabajó en todos los detalles, como en la búsqueda de un color específico que variaría la visión de la sala. En el 2006 el grupo gestiona la apertura de una sala propia, la que hoy conocemos como *Ámbito Histrión*, que en agosto del corriente año cumple su primera década.

Encarar al teatro suele resultar una tarea complicada si no se está inmerso en ese mundo particular, y es todavía más difícil cuando se trata del teatro local. Hay una cierta resistencia a todo lo local y en general a lo artístico. “Si la obra no viene de Buenos Aires, probablemente no valga la pena”. “Si no es un teatro grande, dudo que sea bueno”. Es tiempo de desmentir todo eso.

Mi primer acercamiento al teatro no fue este año, pero resulta una nueva tarea volver a acercarse. Marcelo Willhuber me guía

entonces: “Conozco a los actores de esta obra, puedo presentarlos y ellos te guiarán más”. Vamos entonces al final de la obra *Rotos de amor*¹, estrenada en el Ámbito Histrión de 2015, y el día 19/03/2016 los encuentro en el teatro El Zaguán de la ciudad de Plottier.

La obra es de humor, sin embargo eso no quita que te haga pensar, incluso que te haga llorar en alguna ocasión. Frente a las historias, a veces como público es fácil identificarse. Más allá de si es una cuestión cultural o algo humano, el amor es algo que nos suele tocar a todos. De esto habla *Rotos de amor*. Lo humano, lo tangible de los sentimientos hace que el espectador atraviese los sentimientos del personaje.

Pregunto a los actores cómo se sienten. Están cómodos, van más de cincuenta funciones, y ya ni siquiera necesitan ensayar. Sí lo necesitaban después del estreno. Cuentan que siempre hay ajustes entre el estreno y las funciones siguientes. A veces, cuando cambian de teatro deben hacer adaptaciones al espacio.

Este grupo de actores, Crash Teatro, se conoce hace tiempo, desde otro lugar, desde el Teatro del Histrión, compañeros del Ámbito Histrión. “Fue fácil trabajar con los chicos. El lazo ya existía y todos nos sentíamos muy cómodos” cuenta Ezequiel, uno de los últimos actores en unirse al grupo. “En las primeras presentaciones había nervios, pero siempre sabías que pasara lo que pasara estaban tus compañeros para salvarte, ayudarnos, ser nosotros” cuenta Alejandro más tarde.

Este es un grupo independiente y no recibió ayuda estatal para la producción de la obra. Carlos comenta que el grupo se inició a modo de cooperativa para comprar el material de escenografía. Hoy, después de tantas funciones, ya tienen ganancias y la posibilidad de llevar la obra a distintos lugares. Se han presentado en Neuquén, Roca, San Martín y Plottier. Y se encuentra en sus planes Villa Regina, Aluminé, Caviahue, Cutral Có, y otras ciudades de la zona.

Cada público es distinto -cuenta Alejandro. Algunos se ríen más, otros menos. A veces se ríen de distintas cosas.

Hicimos una presentación destinada a grupos del secundario y nos encontramos con que ellos se ríen de cosas distintas de los adultos. Incluso hasta interpretan chistes que ni nosotros habíamos notado.

Ezequiel es músico. Aportó lo musical y toca la guitarra en las presentaciones. No es recibido en teatro, sino más bien en talleres: Es la primera vez que estoy en una obra que llega a tener tantas funciones -dice con entusiasmo. No quiero decir nada para que no se corte. Ojalá esto siga.

Me pregunto si hay dificultades entre una función y otra. Ezequiel se ríe: “Lo difícil es revivir esto como si fuera la primera vez. El público es la primera vez que lo vive, y es importante que sienta que nosotros también”.

El libreto los atrapó a todos enseguida y ninguno dudó de querer participar. Sabían que era una obra que iba a gustar. Les pregunto cómo es la relación con el público y sonríen:

Lo más lindo es cuando terminás y salís afuera. Pasan, te saludan, te abrazan. Te cuentan qué les pareció. Algunos salen encantados, otros no tanto. Creo que eso es lo que más se disfruta.

Mientras están arriba del escenario no están pendientes del público. Hoy ya están cancheros y no tienen nervios. La relación que destacan es la de esperar que dejen de reírse para que se escuchen los diálogos que siguen.

Carlos Barro me invita a ver los ensayos del grupo que él dirige, Escénica TeaDanz Experimental. Ir a ver un ensayo es muy distinto. En una obra existen diálogos ya preparados y una historia ya planteada que se va desarrollando. En el ensayo, en cambio, ves la improvisación de los actores y las actrices, las historias se crean de manera instantáneas y, al no estar cien por ciento explicadas, cada uno se crea la historia a su gusto.

Como espectadores no vemos simplemente la obra que se nos presenta, sino que armamos nuestra propia obra a raíz de la escena que presenciamos. Sí, hay una historia desarrollándose sin embargo los implícitos de la historia son nuestros. Cada espectador destaca algo distinto de una obra.

Los primeros ejercicios de Escénica tenían que ver con formas de caminar, con ejercicios de respiración, de disociación de la velocidad del habla con la del movimiento, y con la relación entre los personajes. Todas estas cosas son fundamentales en un escenario. Un actor transmite más con su forma de caminar que con las palabras. La respiración y la velocidad son importantes para una mejor apreciación por parte del espectador. Y la relación con los otros en la escena es de suma importancia. Si no se distingue cuál es el eje, entonces el espectador se ve más preocupado por entender qué es lo que pasa, que por el disfrute de lo que se le presenta.

En el ensayo practicaron diversas técnicas. Mi primera observación fue el día 22/03. El primer ejercicio fue decir una palabra difícil, repetirla, y en estas repeticiones darle una intención. Se podía ver claramente que las intenciones eran de discusión sin embargo, al no existir diálogo, el contenido de la pelea era creación del espectador. Personalmente imaginé una discusión entre amigas pero, cuando charlamos entre mis compañeras, una de ellas resultó haber interpretado la discusión entre una madre y su hijo.

Más tarde, en el ensayo pusieron música. Los gestos, y quizás también la música, me creaban la idea de un personaje triste, alguien dócil que se dejaba manejar sin la suficiente autoestima para defenderse. Cabe aclarar que esta actividad era también sin diálogos. Al final del ensayo, otra de mis compañeras interpretó a aquel personaje como una marioneta triste, en cuanto a las formas cómo lo movían y moldeaban sus movimientos.

De la misma forma que no se lee un libro de la misma manera dos veces, no se ve una misma obra de igual forma dos veces. La

historia puede ser la misma, pero uno va cambiando y por lo tanto la historia que recreo en mí será distinta, y las cosas que destacaré serán distintas. Así, la persona que está a mi lado mirando la misma obra verá algo distinto, al punto que quizás parezca que no hemos entrado a la misma sala.

El grupo Escénica me invita a ver su obra *Mujeres en oferta*. La obra resulta de una temática muy actual que es el rol de la mujer y los problemas a los que se enfrenta. Se desarrollan siete monólogos independientes, donde cada uno de los actores interpreta un personaje y los demás lo acompañan. En el elenco participa también un actor travestido de mujer. El trabajo de maquillaje y vestimenta en él es el más complejo. Más tarde le pregunto cómo hacen con el maquillaje, y resulta que es todo trabajo de ellos mismos, asistiéndose uno a otros dentro del grupo.

Ninguno de los personajes sale del escenario. Aunque no siempre están interpretando a su personaje, sin embargo están acompañando al personaje principal en cada escena.

El hecho teatral no comienza en el ámbito teatral, sino que uno de los personajes está fuera de la sala, en el espacio de espera, y comienza a gritar “Miren el desorden”, y guía así a los espectadores hacia la sala. Este personaje femenino está representado por un actor travestido por lo que se ve un particular trabajo de vestuario y maquillaje.

Cada uno de los vestuarios va con cada personaje y no hay uniformidad en el grupo. Así uno de los personajes representa a un ama de casa, otro a una mujer de negocio, o a alguien saliendo de la ducha, entre otros.

La música es un recurso importante para acompañar las diferentes escenas dándole otro matiz. La escena del primer golpe de una de las mujeres es acompañada con *Sweet Dreams* en la versión de Marilyn Manson. El resto de los personajes asiste en la interpretación de la caída representada en cámara lenta. La imagen entonces es la de una mujer cayendo, pero no es el último golpe

que le da su pareja. Este hecho se presenta a modo de recuerdo para luego seguir con la narración.

De todos los relatos de las mujeres, cada espectador se ve afectado más por una que por otra siempre. Personalmente tengo en mente la historia de una mujer cuya hija es secuestrada, violada y muerta. La madre narra la historia, desesperada: “Lo supe, no sé cómo pero lo supe. Un dolor en el vientre pero en todo el cuerpo”. Se tira al suelo. La iluminación cae sobre ella. Incluso mientras lo describo se me pone la piel de gallina.

A mi acompañante, en cambio, la escena que más se le quedó fue la de la mujer exitosa, contando lo que había pasado para llegar hasta ahí, y entre otras cosas, cuenta que le ligaron las trompas: “Y digo ‘me ligaron’, porque a mí nadie me preguntó. (...) ¿Por qué habrá hombres que se creen que pueden decidir sobre el cuerpo de una?” -grita. El resto del grupo está detrás acompañándola con una iluminación más tenue. Todos la acompañan con sus gestos, todos quedan quietos. Luego, la escena sigue con algunos comentarios hasta graciosos, quedando este momento en contraste con el anterior.

Hoy Escénica tiene encuentros dos veces por semana, está trabajando en una nueva obra. La creación del hecho teatral - cuenta Carlos- nace de las imágenes que se crean en los trabajos de improvisación del espacio de entrenamiento. Luego, cada actor y cada actriz trabajarán todos los aspectos hasta llegar a su personaje. Con esta nueva obra están recién empezando, y los primeros trabajos han sido estos. La visión de una imagen, de una escena cualquiera, y luego cada actor habla sobre cómo cree que su personaje es, cómo reacciona, cómo habla, cómo piensa, qué haría en determinadas situaciones. Luego se revisa el libreto, pero se crea antes la esencia del personaje. Este mismo trabajo -me cuenta el grupo- también se hizo antes de armar *Mujeres en oferta*.

El trabajo sobre esta nueva obra se hace solo en uno de los encuentros semanales. El otro día se trabaja el entrenamiento para actores, donde participa más gente de la que estará en la nueva

obra. A este grupo me invitaron a participar (a mí y a mis compañeros que también están yendo a ver al mismo grupo), y entonces hoy me encuentro del otro lado.

Poner el cuerpo es una cuestión distinta. He tenido ya antes experiencias actorales, pero mis ensayos eran muy distintos. Sí, puedo contar la experiencia de estar del otro lado, de estar arriba del escenario. Uno es consciente de que lo están mirando, sin embargo no es uno el que está en el escenario sino su personaje, y su personaje está dentro de determinada acción. Casi se ignora qué pasa con el público. Es grato cuando se escuchan las risas tras un chiste, o el silencio en medio del drama. Así también los aplausos del final. Pero no fue lo mismo mi trabajo de ensayos y entrenamiento. Quizás porque realmente nunca tuve un entrenamiento actoral propiamente dicho. Acá en Escénica, el trabajo es de exploración e improvisación, un trabajo que no había hecho antes. Carlos habla del trabajo teatral como un crecimiento interno, romper estructuras. “La actuación viene del impulso”, y en el entrenamiento se busca la organicidad por sobre todas las cosas, y ser conscientes del trabajo de lo que nos va pasando a cada uno, y cómo uno se relaciona con el otro.

Ir a ver teatro es ir a mirarse. Pero además, hacer teatro es conocerse.

Vivir exclusivamente del teatro parece ser una tarea difícil para los artistas locales. El mayor porcentaje de los artistas con los que pude hablar tiene además otro trabajo. Y digo “otro” porque actuar, dirigir, organizar, etc. es también un trabajo.

A veces, este otro trabajo está relacionado, como dictar clases de teatro en talleres o institutos. Otras, su otro trabajo no tiene nada que ver con lo artístico, y la actividad teatral se convierte en el espacio de su vida para relajarse y dedicarse a lo que realmente quieren.

La profesionalización de este tipo de trabajos resulta difícil en la zona porque no hay tanto apoyo de la sociedad, como público, como se esperaría. Aun así, hay mucha gente cien por ciento

dedicada a esta actividad. Existen instituciones que brindan ayuda al desarrollo del teatro tal como el Instituto Nacional del Teatro. Sin embargo, no siempre funciona como los artistas quisieran. *Mujeres en oferta*, por ejemplo, no recibió subsidio de esta institución. Y el Ámbito Histrión no cuenta tampoco con ayuda provincial ni municipal.

La entrada se cobra \$150. De este total, un diez por ciento se destina a Argentores -Sociedad General de Autores de la Argentina- cuyos objetivos son la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor y, a través de estas acciones, el enaltecimiento de la producción del autor, destinada al teatro, cine, radio y televisión.

De lo que queda luego de haber restado ese diez por ciento, un 30 % se paga al espacio o sala, y el otro setenta queda para el grupo. En las primeras funciones suele destinarse al pago de gastos, y si bien los integrantes reciben su parte, al principio solo cubren los gastos que tuvieron en vestuario y maquillaje (cosas que están a cargo de ellos mismos).

Parecería que con todo esto se intenta decir que hay que apoyar al teatro local como forma de valorar el esfuerzo de los artistas. Y sí, esta es una importante razón. Pero no solo hay que ver teatro por el esfuerzo de la gente que lo produce sino por el placer de disfrutar de una obra, de ser espectador.

A modo de conclusión, todos los grandes teatros, las grandes obras, los prestigiosos actores, directores, músicos y demás artistas, comenzaron siendo “locales”. Pero no todos los talentos son famosos, ni todos los famosos tienen talentos.

Acercarse a una sala pequeña, ver el esfuerzo de la gente que no quiere dejar perder el arte que tanto disfrutamos, y sobre todo, disfrutar de ese espectáculo, son cosas que deberíamos tener incorporadas. Así como yo misma no era consciente de todas las cosas que desarrollé a lo largo de este trabajo, puedo asegurar que un alto porcentaje de la población neuquina no lo es aún.

Este trabajo no tiene como único objetivo contar una experiencia personal y poner en palabras escritas lo que los artistas no dicen sobre ese esfuerzo tras una obra terminada, sino que se propone motivar al lector a asistir a la sala más cercana, o a una más lejos, y conocer. Y darle la oportunidad que se merece el arte local.

NOTA

¹ Ficha técnico artística

Dramaturgia/dirección: Pablo Todero. Actuación: Carlos Barro, Ezequiel Boronat, Alejandro Cabrera, Pablo Di Lorenzo. Escenografía: Crash Teatro. Iluminación/operación técnica/fotografía: Ricardo Bruce. Arreglos musicales: Ezequiel Boronat. Coreografía: Florencia Arienti.

UNA EXPERIENCIA PERSONAL

Carlos Fuentes Araya

Mujeres en oferta es una obra del escritor, dramaturgo, docente y músico uruguayo Federico Roca. En Neuquén es dirigida por el director, actor y docente teatral Carlos Barro, quien dirige y forma parte del conjunto Escénica TeaDanz Experimental en la sala Ámbito Histrión de Chubut 240. El grupo se conformó en el 2006 con la presentación de *Perpetuo amor* (de Jorge Otegui) y ha participado de cuatro festivales internacionales. Su propuesta estética tiene varias particularidades debido a la herencia que Víctor Mayol deja al grupo Teatro del Histrión del cual Carlos, junto con otros integrantes de Escénica TeaDanz Experimental, formó parte. El hecho teatral en sí es producto de un año de trabajo. Se estrenó en el 2015 y actualmente se sigue presentando funciones.

Antes de comenzar a hablar sobre el acontecimiento teatral considero necesario abordar el proceso de elaboración, pues es aquí en donde se encuentran las particularidades que definen al trabajo. Como no tuve la oportunidad de ver los ensayos me limitaré a lo que vi, escuché y sentí.

Hablando con las actrices -luego de presentarme, hablar con el director y ver la obra- me contaron varias cosas interesantes en cuanto al trabajo de incorporación del personaje. Principalmente, el gran problema para todas las actrices fue la disociación sobre lo que ellas pensaban acerca de los mismos. Todas concordaron en que la obra “se hizo a lágrimas”. Esto es entendible si sabemos que trata de diferentes situaciones de violencia hacia las mujeres (violencia en sus diferentes expresiones) representadas por las actrices. A cada una se le presentó un problema diferente en la exploración del personaje, pero el gran obstáculo fue la empatía inevitable que todas experimentaron sobre cada situación representada. Carlos “las quería matar”: nadie podía contener las lágrimas y el ensayo se atrasaba. De todas maneras, y a pesar de todas las vicisitudes que pudieron aparecer en el proceso de

creación durante los ensayos, el mensaje está claro y conciso, es decir, llega de manera contundente al espectador. En el momento de ver la obra hubo momentos en que me lagrimaban los ojos, y sé que no fui el único porque escuché varios sollozos.

Como no pude participar de los ensayos, tuve que preguntar acerca de la forma en que trabajaron. El trabajo consistió en que cada una se memorizara el monólogo, explorándolo, trabajándolo, buscando diferentes formas de decirlo, tratando de identificarse con algo acerca del personaje.

Hago aquí un paréntesis para resaltar un aspecto que considero, no digo notable sino relevante. En mi adolescencia tuve la oportunidad de participar en diferentes actividades artísticas, una de esas fue el teatro. Primero, en el Colegio Bilingüe Neuquén, tuvimos una actividad dentro de una materia (actividad opcional) que consistió en participar en una obra en inglés. No me acuerdo del argumento, pero recuerdo que tenía que hacer de mono y hablar en inglés. La presentamos en una sala que -si mi memoria no me traiciona- era el Cine Teatro Español. Asistieron todos los padres de los niños que estaban en la obra. Esa fue mi primera experiencia frente a un público. Demás está decir que fue difícil. Luego me cambié de colegio, al Jean Piaget, en donde, en 3er año, te daban a elegir distintos talleres: fotografía, dibujo, música y teatro -si no se me escapa alguno más. Elegimos teatro con un grupo de amigos. Nuestro profesor fue Diluman Dilucente. Nos enseñó varias cosas, pero lo que más agradezco es que nos dio el incentivo para que creáramos nuestras propias obras. Así, con mis compañeros (éramos cuatro), elaboramos una breve obra acerca de un Mago mediocre que animaba fiestas de niños. En ese sentido, “Dilu” hizo un gran trabajo ayudándonos con las ideas y en las formas de trabajar lo representado; nos permitía salir de una clase cualquiera, durante 30 minutos, para pensar en el argumento -cuando aún no lo teníamos- y los personajes. También teníamos entrenamientos con los demás compañeros en los que trabajábamos la voz, el cuerpo y la comunicación.

Ahora, por esas casualidades de la vida, comencé a entrenar con el grupo de Escénica TeaDanz Experimental. Carlos nos había propuesto los primeros días que entrenemos con ellos y, tras un tiempo de pensarlo, algunos nos sumamos. Él nos permitía asistir a los entrenamientos libremente con la única condición de que le mostráramos nuestro trabajo y cebáramos mate; así también conocimos a las actrices. En general, todas tienen un trabajo aparte del de actriz. Itatí Figueroa es docente en una primaria, además de dictar clases de teatro para niños y adultos mayores. Mariel Suárez trabaja en una oficina administrando un transporte de cargas en Cipolletti. Carlos Barro -el director- es camionero. Bárbara Veselis trabaja en una oficina administrando el traslado de pacientes en Neuquén. Analía Calvo trabaja en el hospital de Cipolletti. Agustina Lucero es bibliotecaria en el colegio Jean Piaget y dicta clases de teatro para niños. Raúl Braga es jubilado y da clases de *handball* en un CEF. Alejandra Kasjan es docente teatral en una secundaria y dicta talleres de teatro.

Los entrenamientos, que también funcionan como clases, se realizan los días martes y jueves de 20.00 hs a 22.00 hs. Actualmente ensayan los días martes en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La intención, por ahora, es desarmarla totalmente dejando nada más que los personajes. Pude notar que, en este caso, el ensayo sigue una metodología bastante libre y asociativa. “Libre” en el sentido de que cada actriz tiene que asumir el personaje desde lo que ella interpretó acerca de este. “Asociativa” porque el trabajo consiste en asociar las diferentes relaciones entre personajes a través de la improvisación o mediante una consigna, siempre siguiendo la línea de la obra original, es decir, sin perder los personajes de Lorca.

En el caso de los entrenamientos de los jueves, la metodología es diferente ya que se trabajan otras cosas. Carlos busca que cada uno pueda expandir sus capacidades haciendo enfoque en la técnica y la organicidad. Acá, “organicidad” se entiende como el resultado de la comunicación -ya sea verbal o física- entre cada uno y el todo,

es decir, de todos como grupo. También se exploran las individualidades de cada uno, de manera que se logre entender -o mejorar- el uso de la voz en relación al cuerpo para transmitir un mensaje definido.

La voz se trabaja desde la vocalización y la respiración. Para esto, primero se hace un trabajo de estiramiento y calentamiento. A partir de aquí las formas de entrenar pueden variar: algunas veces repitiendo en voz alta “MAA EEE” en donde “MAA” es impulsada por la respiración costo-diafragmática, y “EEE” es proyectada hacia un punto determinado. Otras veces en pareja, en donde uno debe guiar el cuerpo del otro que permanece con los ojos cerrados, moviéndolo como una marioneta a través de la sala repitiendo un texto ya memorizado. También en pareja ejercitan con “MAA EEE” tratando de otorgarle al sonido una intención que el otro debe interpretar mediante el cuerpo.

Otro ejercicio consiste en buscar la proyección del sonido impulsado por el aire acumulado en el abdomen, caminando libremente por el espacio repitiendo el “MAA EEE”. Utilizan otros ejercicios interesantes, como ponerse en ronda y pasarse un objeto o energía invisible mediante un “AAH” en voz alta o con alguna expresión cualquiera, o caminar libremente con la consigna de contar hasta veinte: un número cada uno y en voz alta.

La metodología, entonces, varía, pero siempre siguiendo una jerarquía. Primero, y por sobre todo, se remarca la importancia de la relación voz-cuerpo para transmitir un mensaje definido. Luego, y en segundo lugar, se explora la disociación de las partes del cuerpo mediante la danza.

Todo lo mencionado hasta ahora se manifiesta en el hecho teatral y su resultado, como siempre, es dictado por el espectador. Acá es destacable remarcar la importancia de este ya que, obviamente, no hay teatro si no hay espectador. Lo teatral siempre surge de esta dicotomía entre actor-espectador que constituye la esencia del teatro y que lo diferencia de las demás expresiones artísticas. El cine, que en un principio quiso ser una superación del

teatro llegando a denominarse “teatro filmado” a principios de 1900 y 1910 y reafirmandose con la llegada del sonoro en 1927, no pudo ni podrá ser más que eso: cine, pues es el dispositivo (la cámara) y el montaje lo que lo hace tan especial. En la danza, si bien tenemos algo representado mediante los movimientos del cuerpo dirigido hacia un espectador, no alcanza la vivacidad que confiere la palabra -dejando de lado la ópera pues es un caso distinto- y el recurso del tiempo y el espacio en la representación teatral. En este sentido, es importante el hecho de que una obra como *Mujeres en oferta* tenga repercusión, pues su fin no es el de ser un mero espectáculo sino el de denunciar un hecho al que muchos y muchas están atados en la actualidad: el rol de la mujer en la sociedad contemporánea.

Los estudios sobre machismo e historia del feminismo son materia de especialistas. En el teatro lo importante es salir de la sala con un mensaje definido que puede durar días, semanas, meses, años y hasta décadas. Es así como el teatro atiende a sus raíces como elemento catártico, purificador, organizador y social. Pero para que esto suceda, es menester que el espectador tenga un juicio previo acerca del arte dramático o, por lo menos, una sensibilidad, que no necesariamente tiene que ser artística: basta que la persona llore para ser parte del hecho dramático.

Hasta ahora se han mencionado nada más que los factores que determinan al arte dramático como un proceso meticuloso del director y los actores, además de su instancia dentro del marco social. Pero lo teatral requiere otros factores además de la presencia del actor y el espectador: es el vestuario, la iluminación y la escenografía. Intentaré abordar cada elemento valiéndome de ejemplos en *Mujeres en oferta*.

Para que un texto literario sea un hecho teatral, es preciso que se apoye en todos sus recursos: esto es lo que permite diferenciar los trabajos de los directores y el enfoque adoptado. Son elementos que, en rigor, el teatro no precisa, pues basta que haya un actor y un espectador para que suceda el hecho teatral. Sin embargo, el vestuario, la iluminación y la escenografía, de alguna

manera, siempre están presentes. El hecho de que no se use maquillaje, un vestuario determinado que connote la diferencia entre actor-personaje, una iluminación especial o que se elijan elementos que funcionen como escenografía, se expresa como una forma de ver el teatro; se trata de filosofías diferentes. El teatro puede aparecer en la calle en un momento cualquiera, espontáneamente, entre amigos, entre desconocidos, basta que haya algo representado por un actor y alguien que lo descodifique. Pero siempre habrá un lugar determinado en donde se produzca el acontecimiento, habrá luz u oscuridad (iluminación) y una ropa determinada (vestuario). Estos recursos, entonces, se expresan como la adopción de un punto de vista: de que hay algo representado. Y la forma en que se utilicen indicará la calidad de la obra -juicio que, además, determina el espectador.

Así, en *Mujeres (...)*, por ejemplo, hay una escena en que Mariela, una mujer que sufre de violencia doméstica, se vale de pocos recursos: una iluminación baja, un sencillo vestido verde, una mesa, una silla, un vaso con agua, un plato y cubiertos, y su propia persona. Los demás personajes aparecen como parte del decorado escénico, atentos al monólogo de Mariela. Ella comienza contando su historia, de cómo su marido la golpeaba, de cómo lo quería, del problema en que se había metido. De pronto, la narración llega a un punto, se cortan las luces, vuelven a encenderse y aparecen los otros personajes; se escucha una música pesada y se ve algo así como en “cámara lenta”: Mariela simula un golpe en la cara mientras los otros personajes mueven la mesa, el vaso, la silla, el plato y los cubiertos, como si volaran impulsados por una fuerza.

En la escena mencionada los recursos están mezclados; se realiza una disociación del tiempo narrativo en el espacio, creando, de esta manera, junto con el refuerzo de la música, un todo definido detonado por un elemento: el golpe. Es así que, mediante el uso de los elementos que brinda el teatro, el mensaje se acentúa y el espectador elabora un pensamiento en base a su sensibilidad y lo experimentado.

Realizar cualquier tipo de actividad artística implica siempre un gran esfuerzo que no siempre es remunerado. Es hartito sabido que, en su esencia, el arte no tiene que tener un fin lucrativo: en la Grecia antigua era parte de una festividad religiosa. El dinero pasa a ser un mero símbolo de respeto y agradecimiento por el trabajo realizado. Claro es que tampoco se limita a ser algo simbólico, pues el artista también necesita dinero para comer y para vivir cómodamente. El dinero es una herramienta que permite al género humano ir más allá de ciertos límites; es parte de una lógica que funciona por sí misma y de la cual constituye su elemento base. Pero, a pesar de todos los beneficios que implica la lógica del lucro, tiene un lado oscuro. Sin embargo, como mi fin no es el de denunciar ni criticar este sistema coherente y cohesionado, me limitaré a justificar la producción artística dentro de sus márgenes.

Por alguna razón, quizás consecuencia del mundo moderno, se tiende a realizar un perfil del artista. Así como existen ciertos estereotipos sociales, aparecen avatares del artista. Es algo así como un ideal. Es un concepto que existe dentro de todas las ramas del potencial humano: aspirar a un gran trabajo, ser bueno en algo, destacarse, verse bien, sacrificarse, etc. Es un tanto triste porque supone que se haga todo eso sin mirar alrededor, bajo la máxima de “el fin justifica los medios”. No importa lo que hagas, lo importante es ganar dinero o encajar en la sociedad o tener fama, si no, eres igual a nada. En el ámbito artístico sucede lo mismo. Al presentarse como un trabajo formal, se supone que debes destacarte, tener fama y ganar dinero -diríamos ahora: y tener un título. Esto sucede. Hay quienes lucran haciendo arte. Pero esto no necesariamente implica calidad, pues solo supone estrategias de mercado, llámese *marketing* o publicidad.

¿Qué es la calidad en el arte? Todo depende del sujeto (espectador, oyente, lector) y la tradición (cultura y tiempo). Puede estar determinada por cierta corriente artística o filosófica, pero la calidad siempre es regida por el sujeto. La sensibilidad hace a este un crítico profesional. Aquí no importan los estudios académicos,

sino la emotividad y la capacidad de empatía con lo representado. Sin embargo, aparecen contradicciones. Al estar inmerso en la individualidad propia de este tiempo, el sujeto interpreta a su propia conveniencia, es decir, utiliza ese “saber” para demostrar su imagen como ser culto o para imponer su punto de vista acerca de lo experimentado.

Se dice que la calidad hace a la obra, pero a veces solo importa el mensaje. Cuando algo es producido por el rincón más profundo de la emotividad, ya no importa la técnica sino el mensaje. El hecho artístico se vale de los recursos económicos para su propia producción. Lucrar no solo importa como consecuencia, siendo la motivación y la voluntad los móviles que funcionan como causa primera.

Considero importante hacer mención de mi interpretación a cerca del valor del arte pues, si bien este trabajo tiene como fin hacer mención de mi experiencia en el seguimiento de una obra teatral, es imprescindible justificar desde mi individualidad lo que considero como verdad. Entiéndase que la verdad existe por sí sola. Somos nosotros quienes la utilizamos para tal o cual fin, independientemente del valor ético o moral. Algún poeta ya lo dijo: “No es la verdad la que hace grande al hombre, es el hombre quien hace grande la verdad”. Se entiende entonces que no trato de presentarme como un estudioso, académico, profesional o artista, sino como un hombre más al que se le dio una consigna y que trata de realizarla de acuerdo a su voluntad y tiempo.

FEDRA
Mirar la sombra

Ficha técnica

Fedra: Susana “Kiki” Somma

Hipólito: Sebastián Fanello

Nodriza: Ángela Gandini

Teseo: Raúl Braga

Artimedes: Carlos Walter Klein

Mujer de Creta: Susana “Chana” Fernández

Mujer de Atenas: Gisela Dolzadelli

Minotauro: Daniel Cuevas

Escenografía y vestuario: Luis Sarlinga

Utilería: Daniel de María

Esculturas de animales: Valeria Dalmon

Diseño de luces: Fabrizio Ávila

Edición de imagen y sonido: Videas

Confección de vestuario: Reciclarte

Asistencia de dirección: Sebastián Fanello

Asistencia de producción: “Kiki” Somma

Dramaturgia y dirección general: Luis Sarlinga

(Estreno en Neuquén, 2016)

UN RECORRIDO POR EL TEATRO NEUQUINO

Camila Ameglio

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos¹. (García Lorca)

El teatro es una actividad muy antigua. En la antigüedad griega, el término *théatron* podría traducirse como “el espacio o el sitio para la contemplación”.

Actualmente contamos con escritos de la antigüedad que nos confirman que en el s. V a. C, en la ciudad de Atenas, adquirió importancia el convivio teatral como una práctica cívico-religiosa. Con el pasar de los años y el recorrido por los distintos lugares, esta práctica ha ido cambiando, llegando a nuestras manos de un modo muy distinto.

El espacio donde se desarrolla el acontecimiento teatral ha ido cambiando también, y tiene la característica de permitir la variedad, por lo que en la actualidad existen muchísimos tipos de ámbitos teatrales. Para marcar la heterogeneidad de los tipos de espacios señalamos dos teatros del país: uno, de la ciudad de Buenos Aires, el Teatro Colón; y otro, de Neuquén, La Conrado Centro Cultural.

El Teatro Colón fue inaugurado en 1908, se encuentra en pleno centro de la ciudad porteña, y en total la superficie que actualmente ocupa es de 58000 metros cuadrados. La sala principal tiene forma de herradura (además cuenta con otras salas de

distintos tipos), y cumple con las normas más severas del teatro clásico italiano y francés.

La herradura tiene 28 m de altura, 29.25. de diámetro menor, y 32.65 m de diámetro mayor. En total tiene capacidad para 2478 personas sentadas y 500 de pie. El escenario tiene 35 m al frente y 34.5 m de profundidad. Delante del escenario tiene un foso para la orquesta, donde pueden entrar 120 músicos. El conjunto de su arquitectura le proporciona al teatro una acústica excepcional, reconocida como una de las mejores del mundo.

Uno lo puede conocer casi en su totalidad realizando una visita guiada, donde el personal del teatro cuenta parte de su historia, que está fuertemente ligada a la historia de la ciudad. Desde 1960 funciona en el teatro el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (ISATC), en el cual se pueden estudiar diversas carreras como academia orquestal, canto lírico, bailarín, entre otras. Los espectáculos que se presentan suelen ser de renombre internacional, y por su escenario han pasado la mayoría de los grandes artistas.

Por otro lado, en Neuquén, otro espacio que cuenta su historia es La Conrado Cultural, ubicada en el centro de la ciudad de Neuquén, que desde 1927 funciona como un lugar al servicio de los neuquinos. En una primera instancia, funcionó como sede externa del hospital provincial, luego como un merendero y finalmente en 1954, después de mucho esfuerzo colectivo, se inauguró la primera sala de teatro del lugar, donde se han presentado numerosas obras tanto de teatro como de danza, cine y demás.

En el mes de mayo de 2016 fui a La Conrado en busca de una obra teatral y me encontré con *Fedra. Mirar la sombra*, una versión libre de la tragedia de Séneca. Esta obra cuenta con el trabajo de trece personas, de los cuales siete son actores. Además, un director, escenógrafo y encargado de la dramaturgia y el vestuario: Luis Sarlinga. También, un actor y asistente de dirección, una encargada de las esculturas de animales, y tres personas más que aportaron en utilería, iluminación y edición de imagen-sonido.

Todos son reconocidos en el ámbito del teatro, y muchos se dedican a ello profesionalmente.

La obra, como su nombre lo indica, trata el mito de Fedra, originaria de Creta que es llevada como rehén a Atenas por el rey Teseo, vencedor del Minotauro y hermano de Fedra. Ella se enamora de Hipólito, el primogénito de Teseo que se encontraba inmerso en el bosque dedicado a la caza y al culto de la casta diosa Artemisa. Hipólito rechaza a Fedra por lo que ella lo acusa de violador, frente Teseo.

La propuesta escénica está presentada en esquema de máquina: cada escena es causa de la siguiente y efecto de la anterior, por lo que el espectador queda libre de dudas en cuanto a la trama, a mi parecer muy bien representada. En cuanto a la iluminación, me gustó mucho la manera en la que está empleada: es un recurso muy útil para hacer énfasis en ciertos momentos, así como para iluminar con colores distintos aspectos del personaje: el verde cuando se quiere mostrar lo salvaje; el rojo para mostrar lo fuerte, lo temerario; el azul para lo frío.

El vestuario es bastante particular, dado que no se pretendió representar la vestimenta de la antigüedad. Para los hombres, salvo Teseo, una camisa blanca, un pantalón negro y los pies descalzos (esto último común a todos los personajes). Las mujeres tienen vestidos diferentes: Fedra llevaba uno rojo, las otras dos que la acompañaban llevaban un color oscuro, y la nodriza se distinguía por el turbante brillante en la cabeza. En cambio Teseo, cerca del final de la obra aparece con un saco abierto, color marrón claro, largo hasta debajo de las rodillas, por encima de la vestimenta común. Esto último a mi parecer resultó muy interesante ya que él, además de su rol de rey, representaba a quien juzga, y su vestimenta me causó la sensación de estar frente a cualquier hombre “con poder” en la sociedad actual. ¿Es la intención de la obra hacerme cuestionar a los supuestos hombres con poder de la actualidad?

Al comenzar la función, están todos los actores sentados en sillas organizadas en filas, y lo que hacen antes de comenzar a hablar es tirar hojas de libros al suelo. Todo el suelo está cargado de libros destrozados. Las sillas son utilizadas a lo largo de toda la obra -los actores las mueven constantemente- al igual que un soporte con ruedas, cuadrado, que hace en algunos momentos de la cama de Fedra, y que al final se usa para ponerle la silla encima para así formar el trono donde se sienta el rey.

Una herramienta muy particular que es la máscara, utilizada en el teatro griego, fue empleada en esta obra. Al principio, cuando Fedra está en la cama rodeada de dos mujeres y la nodriza, aparece un personaje muy extraño, todo cubierto de negro y con una máscara de carácter oscuro. Él pasa alrededor de los demás personajes con una ollita de la cual se desprendía mucho humo con una esencia muy particular. Luego se queda a un costado y lo que hace es acercarse cuando una de las acompañantes de Fedra quería remojar un pañuelo para ponérselo en la frente a su reina. Más adelante, en otras escenas, cuando el diálogo le pertenecía al coro, lo interpretaba la mayoría de los personajes en escena colocándose una máscara y hablando al unísono.

Otro elemento muy bien empleado son las esculturas de animales: hay una que se pone en la cabeza de un actor para así representar al Minotauro, y hay otra que es un ciervo del cual Hipólito en una escena quita los órganos, mostrándose cual un carnicero. En esta escena quería reparar: los personajes que aparecen son Hipólito, un personaje mudo que está ayudándolo con el animal, y la nodriza que lo quiere convencer de alejarse del bosque y volver a la ciudad para conocer el amor que le puede brindar una mujer y, cuando llegue el momento, ser el rey, dado que él es el primogénito de Teseo. Más allá del diálogo en sí, es interesante cómo Hipólito está inmerso en la acción contra el animal -después de haberlo cazado él mismo- que tenía tendido en una mesa, quitándole los trozos con un cuchillo gigante y volcándolos en un balde que tenía a su lado. La frialdad con la que

trata al animal y sus pedazos, asimilable con un carnicero -aparece con un delantal blanco manchado con sangre-, el poco respeto que le tiene al otro personaje situado a su lado que lo asistía con el animal, y el desinterés por la propuesta de la nodriza me parecieron muy fuertes.

Otra cuestión que me parece importante resaltar es la de la reescritura del texto, la de la incorporación de fragmentos totalmente ajenos a la obra de Séneca. En un momento se está hablando del Minotauro, un monstruo temible y horrible, y luego todos los personajes -a modo de voz colectiva- empiezan a enumerar cualidades que hoy en día son asimiladas como monstruosas (feminista, transexual, nazi, entre muchas otras muy variadas), a modo de hacer replantearse al espectador qué noción se tiene de lo monstruoso. Inmediatamente después de eso se hace como un paréntesis en donde se muestra una proyección donde se habla del concepto de “monstruo”, y se muestran múltiples imágenes del Minotauro y demás cosas consideradas monstruosas.

Tuve la oportunidad de entrevistar a la actriz protagonista, Kiki Somma, y al director, Luis Sarlinga, a quienes les pregunté acerca de qué esperaban causar en el espectador y, sorprendentemente, sus respuestas fueron bien distintas:

Entrevista a Kiki Somma

-¿Qué pretendés generar en el espectador?

-Lo que yo busco es generar una duda, un pensamiento, algo que lo mueva de algún lugar cómodo porque siempre en la vida nos acomodamos, algo que lo mueva.

-¿Podrías decir que esa es la función del teatro para vos?

-Y... (*Piensa un rato.*), no sabría decirte cuál es la función, seguramente hay muchas opiniones, pero sí, yo creo que el teatro tiene que movilizar al espectador: no puede irse igual que cuando fue a comer un sándwich y se fue, algo tiene que cambiar en el espectador. Eso es lo que yo pienso y lo que yo busco como espectadora también, algo que me haga pensar, que me conmueva.

Entrevista a Luis Sarlinga

-¿Qué esperás que se lleve el espectador?

-Lo que pueda o lo que quiera, no sé. Uno no trabaja para eso, en todo caso uno trabaja para esto (*Señala el escenario.*). No es una conferencia, en la cual vos querés que alguien aprenda algo. Hay multiplicidad de interpretaciones, lecturas, lugares donde entrar, y cada uno se va a llevar lo que se quiera llevar... Uno, cuando está haciendo una obra, no mira eso.

Es lo que le pasa a uno con ese material, a uno y a los actores ¿no?, también, al equipo. Nace hacia adentro el trabajo, y después, bueno, relumbra hacia afuera. Pero si no, caeríamos en algún lugar muy de panfleto o de conferencia o de clase donde vos tenés objetivos o tenés que llegar al otro, para que ese otro se lleve un contenido claro y digital. El arte del teatro no es para eso.

Lo interesante es saber lo que la gente se va llevando, qué es lo que la gente te devuelve, qué es lo que la gente ve. En todo caso uno se preocupa en trabajar lo que -en este caso, la tragedia- la historia ofrece.

En conclusión, una muy linda manifestación del arte fue *Fedra. Mirar la sombra*, la cual en su totalidad me pareció muy rica en cuanto a los elementos de la escenografía que fueron utilizados, la interpretación de los personajes por los actores, y el modo de tomar la tragedia. A mi parecer, *Fedra (...)* es una puesta muy crítica, que hace reflexionar al espectador, porque a pesar de tratarse de un mito de centenares de años en un contexto muy distinto, el cruce que provoca su reescritura, respecto de lo salvaje, el amor no correspondido, la condición de esposa por la fuerza, la soberbia y el orgullo del rey, el desprecio hacia el personal de servicio, la desigualdad de género, son elementos que hoy en día siguen siendo problemáticos, que hacen a la desigualdad de derechos, a la división de la sociedad, y al no mejoramiento de esta. Siempre ha sido y hoy lo sigue siendo, el teatro una disciplina

que plantea temas controversiales, que pone al espectador en situación crítica, que lo obligan a pensar.

FUENTES CONSULTADAS

Sobre el teatro en general

<http://www.aristas.org/sentido/el-teatro-es-la-poesia-que-se-hace-humana>.

<http://definicion.de/teatro/>.

Sobre el ámbito escénico

<http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=20427>.

<http://www.8300.com.ar/2012/03/23/el-arrimadero-teatro-brindis-y-nueva-etapa/>.

<https://www.facebook.com/elarrimadero.teatro/>.

<http://www.alternivateatral.com/espacio2671-a-el-arrimadero-teatro>.

https://lookaside.fbsbx.com/file/EL%20ESPACIO%20ESCENICO.%20IN%20T.pdf?token=AWw8BaTD_uFymK9slSf_BebtxEVCUYlp4y4CqA5xn5sxKWn0SZpy7Xgn_ul0v35eULIOZKEpZKYrwwJqrB2okruf9Hj2nl0o1qAN2mYTG7x1ae1B7crbLUC11UGuvMQTaAKpt5wm_qFHiXUVT88u48X7.

Sobre la obra teatral

<http://www.8300.com.ar/2016/05/20/la-conrado-cumple-89-anos-de-arte-trabajo-y-compromiso-social/>.

<http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article436>.

<http://www.alternivateatral.com/persona12969-luis-sarlinga>.

Sobre los medios de producción

<http://inteatro.gob.ar/BecasConcursos/CircuitoNacionalTeatro>.

<http://inteatro.gob.ar/Institucional>.

<http://www.argentores.org.ar/institucional/objetivos>.

NOTA

¹ Federico García Lorca, “El teatro es la poesía que se hace humana”.

EL TEATRO LOCAL

Juan Cruz Montesino

El tema del presente trabajo es el teatro. Pero siendo más específicos, en torno al teatro se trazan los siguientes ejes: i) la cuestión del teatro como ámbito teatral; ii) la cuestión del acontecimiento teatral, y, por último, iii) la cuestión de los modos de producción de teatro en la región.

Al referirnos al teatro como ámbito teatral se trata, en principio, de deslindar los conceptos “ámbito teatral” y “edificio teatral”. Por ámbito teatral debe entenderse la unidad que es posible establecer entre escena y platea, vinculadas de algún modo. Ahora bien, escena y platea no suponen necesariamente un edificio, es decir, puede haber ámbito teatral sin edificio teatral. Además, cabe destacar que, al establecer diversas formas de ámbitos teatrales, tanto los espectadores como los actores se verán afectados. En este sentido, las diversas formas de ámbitos teatrales suponen algún tipo de vinculación específica entre espectadores y actores.

Hemos tomado dos ámbitos teatrales, ciertamente alejados en tiempo y espacio, para elaborar una descripción breve de ambos. En primer lugar, el Teatro Bayreuth de Alemania. En segundo lugar, La Conrado Centro Cultural de la ciudad de Neuquén.

Ocuparnos del acontecimiento teatral implica, en principio, desligar la cuestión del acontecimiento teatral respecto de la dramaturgia literaria. Esto quiere decir que no se trata tanto de ocuparnos del texto. Delimitamos el trabajo a la relación presencial entre actor y espectador en la experiencia teatral. No nos es posible aproximarnos al acontecimiento teatral leyendo una obra de teatro. Solo es posible hablar sobre un acontecimiento teatral habiéndolo experimentado. Es decir, simplemente “yendo al teatro”. En este sentido, habiendo presenciado la obra *Fedra. Mirar la sombra*, se propone una descripción de tal acontecimiento teatral. La perspectiva de la descripción será la del espectador.

Por último, se tratará el tema de la producción de teatro en la región. En este caso, no se trata tanto de cuestiones estéticas. Estas, de algún modo, han sido abordadas en la cuestión previa del acontecimiento teatral en términos de experiencia estética, esto es, experiencia senso-perceptiva. Más bien, se trata de la cuestión del “hacer teatro en la región”. Las preguntas que en este caso nos guían son: ¿cómo es posible hacer teatro en la región?, ¿qué implica hacer teatro en la región?, ¿qué tipo de redes relacionales se han establecido entre actores, directores o teatristas en general? No obstante, no seremos nosotros quienes respondan tales preguntas. Para ello hemos recabado datos e información de aquellos que son partícipes activos de la producción de teatro en la región, es decir, hemos escuchado la voz de los involucrados. Es el testimonio el que hablará.

El teatro como ámbito teatral

Teatro del mundo: Bayreuther Festspielhaus

El teatro Bayreuth se encuentra ubicado en la región de Baviera en el sureste de Alemania. Entre otras peculiaridades, el teatro está consagrado exclusivamente a la interpretación de obras del compositor Richard Wagner. Tal es así que este último participó activamente en el diseño del teatro. Fue inaugurado en 1876 y, financiado por el rey Luis II de Baviera.

Si Wagner sintió la necesidad de intervenir en el diseño fue para determinar con mayor exactitud el ámbito teatral que creía conveniente para la representación de sus obras. Las modificaciones introducidas en el diseño se explican, en cierta forma, por una sola intención básica: que el espectador se concentre exclusivamente en la escena. En este sentido, el teatro Bayreuth es ciertamente austero. A diferencia de otros teatros de la época, también diseñados para la representación de óperas y música clásica, el teatro Bayreuth no posee palcos, galerías, ni ornamentos excesivos.

Tal como sostiene Breyer, en cierta forma, el Teatro Bayreuth es una combinación de teatro en “T” y teatro en “U” (1968:49). Por nuestra parte podríamos decir que, del primero, toma principalmente la organización de la escena en torno a un eje central mientras que, del segundo, toma cierta disposición semicircular leve de la escena que a su vez se repite en la platea. Por otra parte, esta se encuentra dispuesta de forma escalonada. Aunque quizás una de las mayores particularidades del Teatro Bayreuth sea el diseño del foso de la orquesta. En general, la orquesta se sitúa a la vista del espectador entre la platea y la escena. Pero, en este caso, la orquesta se encuentra completamente oculta por un techo.

Todos estos detalles introducidos en el diseño, en general, pretenden lo siguiente: i) reducir la distracción del espectador y, en consecuencia, ii) favorecer la concentración del espectador hacia lo que acontece exclusivamente en la escena. Wagner expresó el efecto producido por el ámbito teatral así diseñado como: *mystischer abgrund*. Esta expresión alemana suele ser traducida como “foso místico”.

En la actualidad, el teatro sigue siendo sede del Festival de Bayreuth (*Bayreuther Festspiele*) que se realiza todos los años desde su inauguración.

Teatro de la región: La Conrado Centro Cultural¹

En cierta forma, la fisonomía con que podemos conocer hoy a La Conrado Centro Cultural tiene su origen en el año 2005. Si bien el Centro Cultural nace, como Cooperativa escolar, a fines de la década del 20 y, como sala teatral, en la década del 50; sin embargo, unos cambios de estatuto en el 2005 terminan por redefinirlo, inclusive en su nombre.

La Conrado surge en 1927. En principio, se organiza ante la necesidad de cumplir un rol, más bien, social. Se trataba de ayudar con alimentación a los niños de la ciudad. De a poco se comienza a

emplear el espacio para actividades artísticas. Aunque cabe mencionar que allí tuvo su primera sede la Cooperativa Eléctrica (CALF) y la Biblioteca Alberdi. Es decir, no se trataba de un espacio exclusivamente artístico. En 1954 se termina la construcción de la primera sala de teatro. Es lo que actualmente conocemos como la Sala II. No obstante, en un primer momento era ciertamente más grande. El Centro Cultural fue, además, la primera sede de la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano, y de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea.

La primera modificación del estatuto es del año 1979. Entre otros cambios, adopta el nombre de Asociación Cultural General Conrado Villegas. En el 2005 tuvo lugar la segunda modificación de estatuto. Hasta el momento, las actividades artísticas principales eran el teatro y la danza aunque, además, se solía emplear el lugar para proyecciones cinematográficas. A partir del 2005 se vuelve a adoptar un nuevo nombre: La Conrado Centro Cultural. Con el nuevo estatuto, el Centro Cultural adopta una organización multidisciplinar. Ahora las actividades artísticas van desde el teatro y la danza, hasta la música, las artes plásticas y las artes audiovisuales. Más aún, no solo ingresan nuevas disciplinas artísticas sino que, además, tienen voto a la hora de tomar decisiones. El nuevo estatuto establece que los integrantes de las diferentes disciplinas se encargarán de sus respectivas áreas.

En la actualidad, La Conrado dispone de dos salas de teatro, un espacio para el dictado de talleres y un espacio para la exhibición de obras plásticas. La Sala I es una sala de caja italiana típica. Posee butacas fijas y una capacidad para 80 espectadores. Está más bien pensada para la representación de obras teatrales. Diferente es lo que ocurre con la Sala II, diseñada como un espacio de uso variado. Por ello, no posee butacas fijas. Es un espacio libre, ya sea que se necesiten sillas para una obra de teatro, o mesas y sillas para un espectáculo estilo *café concert*. Tiene capacidad para 150 espectadores. La Sala III se emplea mayormente para talleres de todas las especialidades, aunque en ocasiones ha sido utilizada

para la representación de obras de teatro. Por último, el Centro Cultural dispone de una cuarta sala para la exposición de artes plásticas denominada El Triángulo.

Hoy La Conrado agrupa a la Asociación de Artistas Plásticos de Neuquén (ANAP), la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN), la Asociación de Músicos Independientes (AMI) y a Teatristas Neuquinos Asociados (TeNeAs).

El acontecimiento teatral

La cuestión del acontecimiento teatral

El acontecimiento teatral es una experiencia. Se trata de la relación experiencial que se establece entre actor y espectador. En este sentido, Trastoy y Zayas de Lima consideran que con solo dos individuos ya es posible el teatro. Dos individuos que asumen distintos roles: actor y espectador. La relación que se establece entre ambos es la base del acontecimiento teatral.

Podríamos caracterizar esta relación como “convivial”, “expectatorial”, etc. Pero todos estos conceptos parecen poder subsumirse en el concepto más amplio de “experiencia”. Coloquialmente podríamos decir que toda experiencia implica “poner el cuerpo”. En efecto, la experiencia del acontecimiento teatral es una cuestión de corporalidad. Entre otras cosas, es una cuestión de relación entre cuerpos. Decimos “entre otras cosas” porque, además, es una cuestión de senso-percepción, imaginación, estados anímicos, accidentes circunstanciales, expectativa, juicio, etc. Asimismo es una cuestión de espacio y tiempo concretos. Esto es, tiempo presente y presencia en un espacio determinado.

El acontecimiento teatral tiene una duración que no es la de la obra teatral escrita. El texto teatral permanece y sobrevive con posterioridad al tiempo de su producción. Así como, en cierta forma, es posible la copia y reproducción del mismo texto teatral, en cambio, un acontecimiento teatral no puede ser copiado ni

reproducido. Aun tratándose de la misma obra de teatro, cada función es única e irrepetible. El acontecimiento teatral como todo lo que es corporal, está condenado a ser sobradamente finito. El tiempo del acontecimiento teatral no sobrevive al final de la función. Está determinado por la duración de la relación entre actor y espectador. Por lo tanto, se trata de un tiempo ciertamente efímero.

A partir de Gené podemos destacar la “crisis” y la “separación” como elementos que caracterizan al acontecimiento teatral. En efecto, es posible reconocer cierta crisis en las individualidades del actor y del espectador a lo largo del acontecimiento. Es posible, además, reconocer ciertas separaciones tanto entre sí, como en relación consigo mismo. Crisis y separación implican en este caso, ciertos quiebres en las individualidades y cierta apropiación de nuevos roles. Gené fija el origen etimológico de la palabra griega *krísis* en el verbo *krínein*. Este último significa tanto “separar”, como “juzgar”.

En primer lugar, como iniciación del acontecimiento teatral reconocemos la individualización en “actor” y “espectador”, de lo que hasta el momento era un conjunto indiferenciado de personas. La inminencia de la función termina por profundizar esta primera individualización. Ahora bien, ya durante la función tiene lugar un desdoblamiento en el actor. En escena el espectador no está en presencia de actores sino de personajes. A primera vista, quizás, la crisis se muestra mayormente en uno de sus elementos. Este es el caos propio de la trama y puesta en escena del texto teatral. Este elemento caótico devendrá en cierto orden organizador hacia el final de la función. En ese momento, el espectador asume un rol que ya no es contemplativo. Interviene con aplausos, gritos, risas, llanto, etc. Por último, el final de la función da comienzo a un proceso de enjuiciamiento de lo experimentado. El espectador juzga lo que ha contemplado y el actor juzga su trabajo.

Fedra. Mirar la sombra en La Conrado

El sábado 21 de mayo de 2016 se llevó a escena *Fedra. Mirar la sombra* en La Conrado. La representación tuvo lugar en la Sala I. El inicio de la función estaba estipulado para las 21 hs., pero habrá tenido comienzo a las 21:30 hs. aproximadamente. *Fedra (...)* es una versión libre de la obra de Lucio Anneo Séneca titulada *Fedra*.

El equipo de teatristas que hizo posible dicha función es el siguiente. La dramaturgia y la dirección estuvieron a cargo de Luis Sarlinga. Como asistente de dirección Sebastián Fanello. Y como asistencia de producción Kiki Somma. Tanto la escenografía como el vestuario estuvieron también a cargo de Luis Sarlinga, mientras que la utilería fue tarea de Daniel de María. Las esculturas de animales utilizadas fueron obra de Valeria Dalmon. Del diseño de luces se encargó Fabrizio Ávila. La edición de imagen y sonido del video fue trabajo de Javi Cente. La confección del vestuario estuvo a cargo de Reciclarte. Este es el equipo de teatristas que, en cierta forma, son invisibles para el espectador.

Yendo directamente a aquellos que subieron a escena, podemos mencionar los siguientes nombres y sus respectivos personajes. La interpretación de Fedra fue de Kiki Somma. Hipólito fue interpretado por Sebastián Fanello. La nodriza fue trabajo de Ángela Gandini, mientras que Teseo fue obra de Raúl Abelardo Braga. Carlos Walter Klein se encargó de la interpretación de Artimedes. Chana Fernández representó a la Mujer de Creta. La Mujer de Atenas fue tarea de Gisela Dolzadelli. Por último, el Minotauro fue trabajo de Daniel Cuevas. No obstante, cabe aclarar que por momentos los actores interpretaron otros personajes. En ocasiones para estas interpretaciones se emplearon máscaras. Podemos suponer que se trataba de la representación de gente de la ciudad, testigos anónimos de lo que ocurre en la familia de Teseo.

El vestuario principal de los personajes femeninos consistía en túnicas. No eran exactamente iguales pues utilizaban distintos colores. Fedra, color rojo. La nodriza, color azul. La Mujer de Creta,

color bordó. La Mujer de Atenas, color negro. Los personajes masculinos vistieron pantalón negro y camisa blanca. Empero, fue empleado otro vestuario para los personajes secundarios. Prácticamente a lo largo de todo el hecho teatral estuvieron todos los actores en escena, pero no sus personajes. No obstante, en un momento quedaron en escena solo los actores y personajes del triángulo familiar, el triángulo del conflicto de la tragedia: Teseo, Fedra e Hipólito. Solamente una muerte se representó.

En la escena final, se realizó el juicio contra Hipólito. Teseo está en el estrado situado en el centro de la escena. Un mismo objeto fue un lecho y ahora es el estrado del jurado. Detrás de Teseo se encuentra de pie un guardia del palacio. En la iluminación priman los tonos anaranjados. Algo de amarillo. En escena está Teseo, Fedra, la nodriza, y las mujeres de Atenas y Creta. La nodriza se encuentra de pie a la derecha del estrado y cercana al proscenio. A su lado se encuentra Fedra. Las dos mujeres de Atenas y Creta se encuentran frente a la nodriza. Es decir, hacia la izquierda del estrado y cercanas al proscenio. Teseo da un discurso y pide a la nodriza que cuente lo que vio.

En una escena anterior, las cuatro mujeres se habían complotado para culpar a Hipólito de intentar abusar de Fedra. La verdad es otra: Fedra desea a Hipólito. Ante el pedido de Teseo, la nodriza dice haber visto a Hipólito intentando abusar de Fedra. Irrumpe en escena Artimedes. Ingres a escena por la izquierda desde el pasillo de las plateas. Se para en el proscenio enfrenteado a la nodriza y contradice los dichos de esta. Teseo desafía a Artimedes. Si Artimedes, quien sostiene la inocencia de Hipólito, pretende ser persuasivo debe estar dispuesto a sacrificar su vida. Artimedes acepta y se suicida clavándose un cuchillo en el vientre. El espectador presencia la única muerte en escena. Tiene lugar en el frente derecho del estrado. La muerte es iluminada con una luz roja. Esta luz quedará encendida hasta final de la obra como marcando un lugar de muerte. El cuerpo de Artimedes es retirado

por el guardia del palacio de Teseo y las mujeres de Atenas y Creta. El cuerpo es retirado hacia el fondo derecho del escenario.

De a poco y por pedido de Teseo se retiran todos los personajes de escena menos Fedra. Teseo y Fedra mantienen una discusión. Ambos recorren de pie el escenario. Teseo desconfía de Fedra. Sospecha de sus deseos hacia Hipólito. En este momento irrumpe en escena Hipólito. Ingresar por la derecha desde el pasillo de la platea. Los tres recorren el escenario discutiendo. Teseo decide desterrar a Hipólito. Hipólito desterrado se retira de escena por el mismo lugar por el que ingresó.

Acto seguido y dando término a la obra, el espectador presencia al Minotauro encadenado. El Minotauro no es sacrificado en escena. Antes de eso termina la obra. Pero, al menos, pareciera que el espectador está en presencia de los preparativos para un sacrificio. El Minotauro se encuentra encadenado y rodeado por los actores que interpretaron a las mujeres de Atenas y Creta, la nodriza, Fedra y Teseo. Como dijimos, el Minotauro se encuentra en el centro de la escena en lo que parece ser un altar de sacrificios. El mismo objeto que fue lecho de Fedra y estrado de Teseo, parece ahora un altar de sacrificios.

Modos de producción local

La producción de La Conrado²

Frecuentemente, en el funcionamiento corriente de los centros culturales, los gastos terminan por superar las ganancias. En cierta forma, ante cada espectáculo a estrenar se está tomando un riesgo. Y como suele ocurrir, se trata de un riesgo que se decide tomar de antemano. Ejemplo de ello es La Conrado. Más allá de esto, se dispone de variadas formas de financiamiento. Esto es, los ingresos no dependen solo de la venta de entradas. La Conrado se financia por: i) cuota de socios; ii) pago mensual por talleres; iii) recaudación del 30 % en ventas de entradas; iv) alquiler de espacio

para *buffet*; y v) subsidio municipal bimestral. Cabe destacar que el subsidio municipal es, ciertamente, menor. De forma tal que no permite sanear los gastos.

Como dijimos, de cada espectáculo en cartelera, el teatro dispone del 30 % del valor de la entrada. Claro que este ingreso será siempre volátil pues dependerá de la cantidad siempre variable de espectadores de cada función. Cabe destacar lo siguiente, a los productores solo se les pide el 30 % de las entradas. Esto es, no se les exige el pago de la sala en calidad de alquiler. Solo el 30% del valor de entrada vendida. Asimismo, en caso de necesitarlo, se prestan las instalaciones a los productores para el ensayo de una obra teatral a estrenar.

En general, la cartelera se renueva mensualmente. Esto quiere decir que se ofrecen nuevas obras o se continua con los mismos espectáculos pero reorganizando los días y horarios, por ejemplo, cuidando que todos los espectáculos tengan la posibilidad de presentarse el día sábado pues en general, este es el día de mayor concurrencia al teatro y, por tanto, de mayor recaudación. Por otro lado, no se dispone de canon alguno para determinar la presentación o no de un espectáculo. Es decir, la elección de los espectáculos a estrenar no se trata tanto, precisamente, de una “elección”. Entre otras cosas, esto quiere decir que no hay un criterio estético único y excluyente. Más bien, se trata de organizar la cartelera de cada mes para que cada producción que solicita la sala tenga la oportunidad de emplear el espacio. La única restricción puede ser del orden de los lineamientos políticos pues La Conrado asume una determinada orientación política.

Hemos mencionado que un ingreso de dinero en La Conrado Centro Cultural consiste en el pago de talleres. La oferta de talleres para el presente año 2016, va desde un taller de “Historieta” hasta un taller de “Danza contemporánea”, pasando por “Percusión”, “Técnica vocal”, “Movimiento rítmico expresivo”, “Acrobacia”, “Escritura”, “Fotografía” y “Teatro”.

Por ley nacional, en toda “Asociación sin fines de lucro” como es el caso, cada dos años debe haber elecciones. Asimismo, los integrantes de la Comisión Directiva a cargo trabajan *ad honorem*. Por este motivo, si bien el trabajo en una asociación como La Conrado es arduo, los miembros de la comisión directiva a cargo frecuentemente disponen de otros trabajos y obligaciones. En nuestro caso específico nos dijeron que la comisión directiva originalmente contaba con cinco miembros pero dos de ellos tuvieron que renunciar. Asimismo, La Conrado dispone de cierto personal regular, contratado en calidad de monotributista. Se dispone de tres técnicos, dos boleteros, tres administrativos y tres empleados que se encargan del mantenimiento de las instalaciones. Nuevamente, este único trabajo en general no les permite vivir, o se dispone a su vez de otro empleo o, como suele ocurrir, se trata de estudiantes a quienes un ingreso mínimo les permite cubrir ciertos gastos.

La producción de *Fedra* (...) ³

Fedra (...) se comenzó a ensayar en agosto del 2015. En un principio se ensayaba por escena convocando en cada ocasión solo a los actores partícipes. Únicamente para el ensayo de los coros se reunía al elenco completo. Cercano a la fecha de estreno, esto es mayo de 2016, los ensayos eran ya generales. Participaban incluso quienes se encargan de la técnica. En líneas generales, los ensayos tuvieron lugar en La Conrado aunque por momentos se trasladaron a casas particulares, adaptando los espacios.

La mayor parte de los actores son integrantes estables del elenco “*Todo es un abroma inc.*”. Este grupo se fundó en el 2009 con la obra *La fin del mundo. Lado A y Lado B*. En aquel momento, integraban el grupo Chana Fernández, Sebastián Fanello y el director Luis Sarlinga. Ya en el 2012, tanto Kiki Somma como Ángela Gandini se sumaron de forma estable al elenco. Con el elenco así conformado se llevó a escena *Medea liberada*. En esta ocasión, Fanello junto a Analía Villalba se encargaron de la parte técnica.

Carina Méndez, convocada por audición, se encargó del papel de Glauce.

Una idea preconcebida al realizar *Fedra* (...) era la participación en escena de los miembros estables del grupo arriba mencionados. Con ese objeto fue escrito el texto por el director Luis Sarlinga. No obstante, fue necesario incorporar más actores. Gisela Dolzadelli fue invitada. Tanto Carlos Walter Klein como Raúl Braga fueron elegidos por audición. El caso de Daniel Cuevas es, ciertamente, particular. Cuevas es músico y el grupo se encontraba trabajando con él en otros proyectos. Por cuestiones circunstanciales, en un ensayo se le propuso ingresar a escena con la máscara del Minotauro. A medida que avanzaban los ensayos comenzó a tomar mayor protagonismo. Participando, por último, en los coros e interpretando un papel de esclavo. Cabe aclarar que Cuevas es el único en la obra sin previa experiencia en actuación. Los demás llevan años haciendo teatro e integran otros elencos⁴.

En el caso de *Fedra* (...), como en general suele ocurrir, cierta parte de los gastos de producción fueron solventados por los partícipes de la obra. Se espera recuperar lo invertido con la venta de entradas. Sin embargo, fue pedido un subsidio al Instituto Nacional del Teatro, a pesar de las dificultades que esto conlleva pues no todos los proyectos son subsidiados. Y en caso de ser electos, el subsidio suele llegar tarde. Aun así, se les comunicó a los miembros de *Fedra* (...) que la obra ha sido subsidiada.

Ciertas cosas de utilería no demandaron gasto más que de energía. Las sillas fueron aportadas por los miembros de la obra. Y el carramato fue construido por el director Sarlinga. Ni el vestuario, ni la utilería demandaron mucho gasto. Lo contrario ocurrió con las esculturas empleadas, esto es, una gacela y una máscara de Minotauro. También se demandó dinero para el video proyectado en escena, la fotografía y la gráfica.

Antes de fin de año se espera realizar otra temporada de *Fedra* (...) en Neuquén Capital, aunque probablemente en otro teatro. Ya ha sido confirmada una temporada en el mes de agosto

en la Caja Mágica⁵. No ha sido confirmado aún, pero la idea es llevar la obra a otras localidades de la región, al interior de la provincia y, de ser posible, a otras provincias.

Conclusión

Hemos pretendido abordar el tema del teatro en términos de ámbito teatral, acontecimiento teatral y modos de producción local. El objetivo era presentar el problema del quehacer teatral. Consideramos que hemos dado cumplimiento a nuestro propósito. Sin embargo, pensamos los desarrollos del presente trabajo como un primer acercamiento al tema. Es decir, no consideramos que el tema en cuestión haya sido cerrado definitivamente así como tampoco, haya sido agotado en su totalidad. Más bien se trata de una apertura del problema, apertura que involucró aspectos teóricos así como aspectos de vivencia y testimonios. Esto es, concepto, experiencia y testimonio nos guiaron por igual en la apertura del problema en torno al quehacer teatral en la región.

Que el tema no lo consideremos agotado, quiere decir que nuevos conceptos, experiencias y testimonios podrán decirnos nuevas cosas. Que el tema no lo consideremos cerrado, quiere decir que podrá ser retomado en cualquier momento.

BIBLIOGRAFÍA

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

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral*. Buenos Aires.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Universidad de Buenos Aires.

NOTAS

¹ El Centro Cultural se encuentra ubicado en H. Yrigoyen 138 de Neuquén Capital.

² Hemos obtenido los siguientes datos de parte de Micaela Araujo, actual presidente de la Comisión Directiva de La Conrado.

³ Hemos obtenido la siguiente información de parte de Sebastián Fanello, actor y asistente de dirección en *Fedra* (...). Con anterioridad hemos comentado que Fanello se encarga de la interpretación de Hipólito.

⁴ V. gr.: Fanello lleva ocho años dirigiendo el elenco "Goodbye Stanislavsky".

⁵ Dicho teatro se encuentra ubicado en la calle Mariano Moreno 354 de la ciudad de Cipolletti, Río Negro.

A TRAVÉS DE LA PALABRA

Espacio dramático y proxemia en *Fedra*

Carolina Ciucci

“The theater, which is in no thing, but makes use of everything - gestures, sounds, words, screams, light, darkness- rediscovers itself at precisely the point where the mind requires a language to express its manifestations (...). To break through language in order to touch life is to create or recreate the theatre¹”.

(Artaud, *Theater and its double*)

Las palabras del epígrafe constituyen con seguridad un factor fundamental en la obra teatral. Sin embargo, a menudo se les otorga una primacía sobre otros elementos de la *poíesis* teatral que considero es desmesurada. Lo no-verbal resulta tan importante en el proyecto como el más deslumbrante diálogo o monólogo, tanto para la producción como para el producto final. *Fedra. Mirar la sombra*, una reescritura de la obra de Lucio Séneca llevada a cabo por Luis Sarlinga, no es una excepción. El hecho teatral presenta una riqueza de contenido que no puede atribuirse simplemente al texto literario, sino que se debe en gran parte al uso del espacio escénico y dramático (Michael Issacharoff), así como al dinamismo de la interpretación de los actores.

Como un análisis detallado de todos los elementos no-verbales de la obra excede con mucho los límites de este trabajo, me centro en la articulación cuerpo del actor-escenario dramático. Mi objetivo es analizar el modo en que el actor sitúa su cuerpo en el escenario dramático, el aparato proxémico que emplea para construir connotaciones que contribuyan a construir al personaje y a desarrollar la trama de la obra, y luego indagar en estas connotaciones.

No me fue posible asistir a la puesta en escena de la obra, de modo que el análisis que realizaré en este trabajo se remite a mis observaciones en los ensayos en los que estuve presente. Frente a la carencia de trabajos teóricos o críticos sobre la obra que analizo,

recuro a un corpus teórico general y aplico estos conceptos a *Fedra* (...) en la medida en que considero que son adecuados.

El espacio escénico o dramático

Cuando hablo del espacio escénico o dramático no me refiero al espacio físico ni a la escenografía o decorado, me refiero al espacio creado por los actores para construir un sistema semiótico que enriquezca el sentido de la obra, tanto la trama explícita como todo simbolismo subyacente. Adhiero el pensamiento de Francisco Javier, quien afirma:

(...) el espacio escénico puede ser generado a partir de las acciones del actor. No es un espacio pensado con antelación a los ensayos, sino creado a partir de las acciones. (2004:5)

Me refiero también a lo que Michael Issacharoff denominó “espacio dramático”, en su obra *Discourse as performance* (1989), donde estableció una categorización del espacio teatral que se basa en “espacio arquitectónico”, “espacio escénico” (el decorado) y “espacio dramático”, es decir, el espacio usado por un dramaturgo o actor determinado. Este espacio es, según el autor:

(...) dynamic and unpredictable, (it) is the most elusive, since it is concerned with individual dramatic practice and creativity. (...) It is the study of space as a semiotic system in a given playscript². (1989:56-57)

Me alejo de la definición de Issacharoff en tanto estudio el espacio dramático, no desde un guión sino desde el acontecimiento teatral que observé en los ensayos. Sin embargo, me apego a su consideración del espacio dramático como un sistema semiótico dinámico e impredecible. Enmarco este sistema dentro del marco mayor de la semiótica del teatro, es decir, del “estudio de cómo

una multiplicidad de códigos, de los cuales la lengua es solo uno, afectan y se refieren el uno al otro. (Edmunds, 1996:3)

Las definiciones de espacio escénico de Javier e Issacharoff difieren: lo que para Javier es “espacio escénico” es para Issacharoff “espacio dramático”. Sin embargo, delimitan el mismo concepto, y me referiré en adelante a estos términos como sinónimos.

Proxémica y gestualidad

La importancia del cuerpo del actor

El cuerpo del actor resulta, entonces, fundamental en la definición de espacio escénico que apoyo. La presencia del actor, rasgo imprescindible del convivio teatral (Dubatti, 2012), conlleva necesariamente signos gestuales y proxémicos, entre otros signos no-verbales, que no pueden ser reemplazados por signos lingüísticos (Fischer-Lichte): el movimiento o la inmovilidad del actor contribuyen a la construcción del personaje, a caracterizar su personalidad y sus relaciones con otros personajes, de un modo contundente que de ser inadecuado no haría más que contradecir sus palabras. Pienso en una escena en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, en la cual Vladimir y Estragón acuerdan verbalmente irse del lugar donde están. Pero sus signos gestuales contradicen sus palabras: no se mueven.

La proxemia es un campo de la semiótica que estudia la concepción y organización del espacio en la comunicación lingüística, con el objeto de identificar sus significados. Se refiere a “la distancia que mantienen entre sí los participantes en un intercambio comunicativo” (Calsamiglia y Tusón, 2008:50) Dentro del terreno de la proxemia recaen los diferentes grados de cercanía entre dos o más personas en una conversación, sus movimientos, la existencia o no de contacto físico, la postura, etc.

El antropólogo Edward T. Hall, junto con otros estudiosos de las ciencias sociales, decidió en 1968 aplicar un modelo inicialmente

diseñado por etólogos para estudiar la comunicación humana. En sus estudios, pudo identificar varios tipos de espacio. Y dentro del espacio informal, estableció cuatro subcategorías aunque no aplicables a todas las culturas:

a) Espacio íntimo: se extiende desde el contacto físico hasta una distancia de unos 45 cm. Constituye el espacio dentro del cual se dan las situaciones de máxima intimidad.

b) Espacio casual-personal: se extiende desde 45 cm hasta 1,20 m.

c) Espacio social-consultivo: se extiende desde 1,20 m hasta 3,64 m.

d) Espacio público: se extiende hasta el límite de lo naturalmente visible y audible.

Análisis del hecho teatral

Hay tres escenas en *Fedra...* que considero son clave para este trabajo. Me refiero, en primer lugar, a la escena en la cual Hipólito y Artimedes discuten al regreso de su excursión de caza; en segundo lugar, la escena en la que la nodriza pretende indagar en los sentimientos de Hipólito y, en tercer lugar, la escena en la que Fedra revela sus sentimientos por su hijastro.

El empleo del espacio dramático en la escena de Hipólito-Artimedes establece los caracteres y la dinámica de los personajes. En un inicio Hipólito permanece en un sitio definido, haciendo gala de movimientos económicos y controlados. Esto lo presenta ante el espectador como un hombre lacónico, inflexible; datos que el diálogo apoya. Artimedes, por su parte, se mueve con mayor libertad, apropiándose de una mayor expansión de espacio. Se adelanta al increpar a Hipólito, invadiendo su espacio personal, con movimientos decididos y enérgicos. De este modo, los actores denotan la dinámica de estos personajes, el modo en que Artimedes funciona como el opuesto de Hipólito, destinado a enfatizar los

rasgos de la personalidad del protagonista, a la manera del teatro griego clásico.

Pero a medida que la escena progresa, la calma de Hipólito se trueca en rabia. Cuanto más insiste Artimedes, la verdadera fuerza de la personalidad de Hipólito se manifiesta con mayor ardor: sus movimientos cobran mayor intensidad, el espacio al que se autoconfinaba se amplía. Hipólito y Artimedes se adelantan y retroceden, como duelistas en un partido de esgrima. Esto resulta apropiado, dado que se encuentran en medio de un duelo verbal.

La segunda escena a analizar, compuesta por Hipólito y la nodriza de Fedra, presenta incluso más riqueza semiótica. Comienzan parados en extremos opuestos del escenario, denotando la ausencia de confianza e intimidad entre ellos, así como la disparidad de sus propósitos: en efecto, en tanto que es la intención de Hipólito adherirse al celibato, la nodriza busca lograr que ceda ante la pasión de Fedra. Se sientan en sillas, aunque en extremos opuestos, sin mirarse: no tienen puesta la vista en el mismo fin. El acto de sentarse podría simbolizar una cierta relajación, una apertura tentativa a la confianza. Hipólito cambia de silla, y a sus espaldas, ella se pone de pie y comienza a acortar la brecha que los separa, tanto física como verbalmente: ambos campos semióticos se complementan a medida que intenta persuadirlo de que la tome por confidente. Esto no funciona: comienzan a moverse en círculos, rodeándose mutuamente, acechantes.

Pasemos a la siguiente escena: Fedra se adentra en el escenario. Se aproxima a la nodriza, mientras Hipólito se encuentra mirando desde el exterior: esto simboliza la intimidad entre ellas, el secreto que comparten y del que Hipólito se encuentra excluido. Fedra se desploma en una silla, de manera auto protectora, en tanto que él se mantiene inmóvil. Una vez más, el empleo del espacio es magistral: en este converge toda la distancia emocional entre ambos, la temerosa búsqueda de comprensión de Fedra y la confusión de Hipólito. Este retrocede: esta acción física, que pone más espacio entre ambos, refleja su distanciamiento emocional y su

incredulidad ante lo que Fedra le cuenta. Ella elimina el espacio entre ambos y él, con brusquedad, no solo lo reinstala sino que lo aumenta. En tanto ella cae al suelo, literal y metafóricamente tocando fondo, Hipólito huye al otro extremo del escenario, una vez más marcando una distancia sideral entre ambos.

El simbolismo de Fedra cayendo de rodillas ante Hipólito es claro: presenta una sumisión absoluta. Sostiene un cuchillo ante sí, en un claro amago de suicidio, por lo cual Hipólito acorta la distancia. Cuando ella atraviesa aún más límites y lo besa, él huye. Quiero hacer énfasis en esta huida: Hipólito no solo pone distancia entre su madrastra y él en el escenario arquitectónico, sino que su desesperación por alejarse se manifiesta en la ampliación que realiza del escenario escénico: salta hacia el área del espectador, y corre por el pasillo hasta llegar al fondo de la sala del teatro. La distancia arquitectónica no es suficiente para él: necesita una distancia que lo aleje incluso del espacio ya delimitado como escénico. Crea un escenario nuevo que satisfaga sus necesidades de espacio físico y emocional.

Proxémica y espacio escénico en *Fedra*

El trabajo proxémico en la obra presenta una alta vivacidad y dinamismo. Las tres escenas en las que me detuve alternan entre tres subcategorías del espacio impersonal: el espacio causal-personal, el espacio social-consultivo y el espacio íntimo. Sin embargo, lo que resulta fascinante de estas interacciones es que raramente dos personajes se mantienen confinados en un espacio definitivo. Por el contrario, se produce una negociación constante similar a una partida de ajedrez.

Hipólito y Artimedes oscilan sobre una línea tenue que divide una relación de amistad de la de un príncipe y su súbdito; sin embargo, presentan la proxemia y la gestualidad más estables del corpus de análisis.

Hipólito y la nodriza alternan entre confianza y desconfianza. Se circulan el uno al otro, presentan una postura que está en constante cambio y, principalmente, amplían y disminuyen el espacio físico entre ellos para simbolizar el espacio emocional y social que los separa, así como el desdén que le producen a Hipólito todas las mujeres con quienes lo vemos interactuar.

Fedra e Hipólito presentan -en mi opinión- el caso más interesante, intentando una negociación condenada al fracaso: ambos presentan posturas y convicciones opuestas, manifestadas en el modo de moverse, de mirar, de gesticular. Sus negociaciones son violentas y volátiles: el espacio entre ellos cambia en un instante, ampliándose y acortándose con la fuerza de una explosión. La tensión es tangible: sus movimientos son repentinos y enérgicos, su postura es suplicante un momento y furiosa después. El diálogo es poderoso y penetrante, pero la historia que cuentan estos dos personajes no requiere diálogo para ser comprendida.

Conclusiones

Descarté inicialmente la idea de analizar el empleo del espacio escénico en *Fedra* (...) porque me parecía un tópico nebuloso y desconcertante. Estaba familiarizada con los conceptos de proxemia y espacio dramático, pero se me dificultaba relacionarlos en un nivel consciente. Sin embargo, en los ensayos a los que asistí, mi fascinación por el modo en que los actores enriquecían la obra simplemente moviéndose aumentó.

Abordar el tópico de la articulación entre el espacio dramático y el aparato proxémico actoral en *Fedra* (...) respondió, entonces, a mi curiosidad por la manera en que lo verbal y lo no-verbal se comunican e interactúan para conformar un significante coherente y plurivalente. El director y los actores demuestran una comprensión cabal tanto del espacio escénico como de sus propios cuerpos, y el modo en que estos pueden expresar tanta o mayor riqueza de contenido como los diálogos que recitan. En consecuencia, la

historia, tan familiar luego de haber leído a Eurípides, Séneca y Racine, cobró nuevos significados.

Los conceptos de espacio dramático y signo proxémico han sido ampliamente trabajados por la crítica. Esto no resulta sorprendente: tanto la distribución del mundo en escena como el cuerpo del actor y su modo de habitar ese mundo constituyen temas de estudio fascinantes que se sitúan en el corazón de la problemática teatral. En efecto, las características y los elementos constitutivos del teatro han sido objeto de debate durante siglos: ¿qué sistema semiótico resulta más importante en el teatro: el lenguaje o el espacio dramático? ¿La obra debe ajustarse al espacio arquitectónico o viceversa? ¿Qué rol desempeñan las normas histórico-culturales en estas cuestiones?

Por mi parte, considero que, en el teatro, analizar lo verbal y no-verbal como si se tratara de una oposición dicotómica, o en un intento por identificar el factor más importante en la creación teatral no es solo una pérdida de tiempo, sino que además ignora la pluralidad, tanto sincrónica como diacrónica, de tipos de teatro existentes. Lo verbal y lo no-verbal han tomado precedencia en diferentes obras en distintas corrientes en diversos períodos de la historia; no obstante, creo que es innegable que históricamente, lo verbal y lo no verbal no solo no se han superado el uno al otro sino que se han complementado entre sí. Esto -estoy dispuesta a afirmar- es lo que ocurre con la obra analizada en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo (2008). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- DUBATTI, Jorge (2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Bs. As. Atuel.

EDMUNDS, Lowell (1996). *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' "Oedipus at Colonus"*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

ISSACHAROFF, Michael (1989). *Discourse as Performance*. Stanford University Press.

JAVIER, Francisco (2004). "La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas", en *Cuadernos de Picadero*, n° 4, Instituto Nacional de Teatro.

NOTAS

¹ "El teatro, que no es una sola cosa, pero que hace uso de todas las cosas - gestos, sonidos, palabras, gritos, luz, oscuridad- se redescubre precisamente en el punto donde la mente requiere un lenguaje para expresar sus manifestaciones (...). Penetrar a través del lenguaje para tocar la vida es crear o recrear el teatro".

² "Dinámico e impredecible, es el más elusivo, dado que se preocupa por la práctica dramática individual y la creatividad. (...) Es el estudio del espacio como un sistema semiótico en un guión dado".

MUSICALIDAD EN FEDRA

Ailen Martínez

Mi objetivo en este trabajo no es solo el de reseñar una obra de teatro, sino más bien reconocer en ella diferentes aspectos de la musicalidad que me llamaron la atención al verla, por lo tanto trabajaré con recorte de escenas, en donde encuentre dichos aspectos. La obra se titula *Fedra. Mirar la sombra*.

Por empezar, al ser espectadora de un ensayo hubo cosas que no pude registrar enteramente, pero fue importante para mí entender los diferentes ritmos que la obra me permitió reconocer; por otro lado, los silencios, que muchas veces pasan desapercibidos, me hicieron sentir el suspenso de qué podía llegar a suceder. A su vez, los sonidos corporales sobre la tarima del teatro, unidos a las voces diversas en la escena, crearon diferentes ambientes, diversas sensaciones y temáticas. Por estas razones, quisiera reconocer los momentos en que estos aspectos fueron más resaltados y de esta manera, poder dar un punto de vista espectral al que no muchas veces se le presta atención: la musicalidad en la obra.

Está lloviendo y son las 11 de la mañana. Uno de los actores de la obra me hace entrar, es el primer ensayo en La Conrado Centro Cultural. Están organizando el escenario: hay una cama con ruedas, sillas, libros en el suelo. Se organizan y, mientras lo hacen, me imagino que la obra ya comenzó. Uno de los actores llega más tarde. Al entrar todos comienzan a gritarle, en modo de chiste: “chupacabras”, “chileno”, “homosexual”. Pienso que deben ser palabras insertas en la obra, pero lo que me llama la atención son las diferentes tonalidades de la voz que los actores y las actrices utilizan al hacer el coro: voces impostadas, con un volumen exagerado y no sus verdaderas voces, voces como máscaras.

En el escenario dos actores están subiendo con una arandela un ciervo, como si estuviera muerto. Sacan de una bolsa la cabeza de un toro o un búfalo; luego entiendo que es la cabeza del Minotauro. Las tres actrices se visten con vestidos largos, sus

colores son rojos, grises y negros. Dicen en voz alta: “Creta, monólogo de las mujeres. El cambio es en ‘Sale el sol cada día’”; “Mujeres seamos libres, como lo dijimos en el ensayo anterior”. La puesta en escena requiere de organización temporal y espacial, por lo que varias veces las actrices repiten palabras u oraciones que no pueden olvidar. La musicalidad de sus voces, voces que en volumen bajo repiten un motivo, crea algo así como un trance, entre lo que dicen y la forma en que lo hacen.

Lxs actorxs repiten en voz alta, al unísono: “La reina Fedra, la reina sola”, se paran todos de las sillas y se ponen antifaces en la cabeza, se dicen “Mucha mierda” y empieza el ensayo. Se sientan en las sillas, ya sin antifaces, rodeadxs de libros, con hojas sobre sus cuerpos que dejan caer lentamente. El despilfarro del papel, los bostezos de quienes se despiertan, los movimientos lentos y variados llaman la atención de quienes presenciamos el ensayo. Comienzan a dar vueltas alrededor de las sillas y el ritmo acelerado y discontinuo crea un ambiente de caos, de misterio e incertidumbre. Los sonidos, los gritos, los instrumentos, las sillas, me hacen pensar: ¿dónde está la música? Allí mismo, en el intercambio de silencios e intervalos, en las variantes agudas de las voces femeninas contrarrestadas con las voces masculinas, en los sonidos de los pies pisando los papeles, en el ritmo de los pasos, en el llanto de Fedra.

La situación dramática se vivencia con los ojos y los oídos, al ser espectador/a. Quien vivencia del lado de las tarimas el juego de los sonidos crea en su cuerpo un ambiente determinado que el hecho escénico intenta plasmar: el llanto de Fedra demuestra una situación que siente que no tiene retorno, ya que está enamorada de su hijastro y fue obligada a casarse con el enemigo. Los gritos de sus meretrices, la voz grave y solemne de Hipólito, como así también las risas desenfrenadas, con picos de volumen, intentan, hiperbólicamente, crear escenas de sorpresa e incertidumbre, de aprobación o desaprobación por parte de lxs espectadorxs. Aparecen, entonces, conceptos a tener en cuenta a la hora de

pensar la música en el teatro: sinestesia, musicalidad, tonalidad, silencios y volumen. Luego ahondaré más en ellos.

Fedra teme que Hipólito se entere de que está enamorada de él, ya que es una madrastra con otros intereses, deseos innombrables. En la obra se plantea constantemente una imagen de mujer, que es representada por Fedra. La actitud de Fedra es cuestionada por la nodriza, ya que le plantea que existen negocios de varones y alianzas de mujeres, labores de mujer. Le aconseja que silencie el dolor, ya que es vieja y no es libre. La debilidad agravia el nombre de Fedra: ya no canta himnos ni teje. Es entonces cuando aparece el amor por Hipólito: la reina quiere ser su amiga, hermana, amante completa; su madrastra, una mujer sin vergüenza. Por otro lado, el odio que Hipólito siente hacia las mujeres es debido al abandono de su madre, por lo que se define como un amante de la soledad. Es interesante ver el contraste entre las mujeres y los hombres, sobre todo en las situaciones que cada una vivencia, ya que lo expresan con el cuerpo y sobre todo con la afectación de la voz.

Los silencios preparan al espectador para un tipo de vivencia diferente, que conlleva una sinestesia distinta. Esto puede reconocerse sobre todo en los cambios de escena o de situaciones. Los silencios son pausas con diferentes duraciones, correspondientes a cada nota musical, se lo considera una nota que no se ejecuta. Tiene como objetivo separar las frases musicales y proporcionar un tiempo de descanso al intérprete. Por su parte, la sinestesia se puede definir como la sensación que se produce en el cuerpo, por consecuencia de un estímulo aplicado en él y la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como por ejemplo el sonido del murmullo de las mujeres que producen, en los espectadores, incertidumbre por lo que acontecerá. Por último, es una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente: los golpes de las sillas contra el suelo

provocan sensación de escalofríos en el cuerpo, ya que el volumen de los objetos se eleva.

Las artes escénicas, plantean Julie Taymor¹ y Elliot Goldenthal, para contar sus historias comparten lenguajes que utilizan ritmos, *tempos* y modos. Los personajes, atmósferas, espacios y tiempos, en su caracterización y contraste, se construyen en el cine, la danza, el teatro y la música. La coreografía aporta gestos y trazos para definir con precisión el carácter de los protagonistas, y aun sin palabras, lograr comunicar con claridad sus personalidades para ser comprendidos por el público. Tal es así que la personalidad de cada unx de lxs personajes se encuentra diferenciada por rasgos como la voz, la forma de caminar, la vestimenta, los movimientos corporales y faciales y las acciones que llevan a cabo.

En el discurso se hace alusión al mito del Minotauro, cuando el coro nombra a la hermana de Fedra, Ariadna, y a Pasífae, su madre, quien se enamora de un toro blanco producto de la venganza de Poseidón. Para consumar su unión con el toro, Pasífae requirió la ayuda de Dédalo, que construyó una vaca de madera recubierta con piel de vaca auténtica para que ella se metiera. El coro lo dice al unísono, con una tonalidad grave, y parece una narración extradiegética²: “El toro yació con ella, creyendo que era una vaca de verdad. De esta unión nace el Minotauro, Asterión, quien es vencido por Teseo en el laberinto”. Máscaras, risas, gritos y todxs en ronda parodian a la reina enamorada y, con una vaca de madera, emulan el sonido del animal y caminan formando una fila, con diferentes tonalidades de voces y en forma de canon. Teseo pelea contra el Minotauro y lo vence, y en sus ojos casi humanos puede reconocer el alivio del animal moribundo. El regreso de Teseo promete el retorno del bienestar. En forma de coro, lxs personajes gritan varias veces y tocan los instrumentos: “Con su vuelta el bienestar”.

Hipólito vuelve de la caza y está destripando un ciervo, la nodriza lo ve. El sonido del cuchillo en el cuerpo del animal, aunque

ficticio, me crea una sensación de ansiedad por la repetición del movimiento y la naturalidad con que ejecuta la acción. La nodriza se acerca para hablarle, quiere evacuar dudas, le dice que lo ama como una madre ama, a lo que él le responde: “Sos como una abuela vieja, consolando, murmurando, conspirando, mujer curiosa por naturaleza”. La nodriza le plantea a Hipólito que se encuentra solo, pero él le responde que no, que no lo está, que es feliz, que la soledad es pesadumbre que aumenta, que otros aconsejan casarse, sexo y alimento, hijos, siempre el ruido: “Y yo amo el silencio de los bosques, dulce canto donde habita Diana”, diosa de la caza y la pureza. El silencio es la acción que ejecuta Hipólito en gran parte de la obra, ya que no necesita de las palabras para comunicar; al contrario de su madrastra Fedra, a la que su necesidad de la palabra la excede, la culmina.

Hipólito se confunde entre los árboles para saber en qué momento preciso, el animal a cazar estaba cerca. Atrapado por el no sonido, el silencio lo hizo un asocial necesitado de la naturaleza para sobrevivir a la crueldad de la vida: su padre mató a su madre, la amazona Antíope, en batalla. El joven príncipe le dice a la nodriza que el calor de un cuerpo de mujer lo tiene en las “putas” del palacio; que el cuchillo es su amigo, sangre y carne, dócil, no como las mujeres. La palabra “puta” está acentuada. La fuerza con la que el actor pronuncia su primera letra demuestra la intencionalidad de la escena: crear en lxs espectadorxs una sensación que no puede describirse, pero que es causada por la representación social de la palabra: presentar a la mujer de ese tiempo como un objeto del cual un príncipe tiene pleno derecho.

Se levantan todxs y golpean las sillas, gritan y emiten sonidos con densidades variadas, tocan instrumentos mapuce como el *kultrvn* y la *xuxuka*. Me detendré en estos dos últimos, ligados a la cosmogonía mapuce: el *kultrvn*, utilizado marcando un ritmo constante en la escena, es el instrumento que le permite a la Maci entrar en trance, mediante el sonido que emana durante la invocación y contacto con las divinidades que pueblan el intangible

y mítico mundo mapuce. La *xuxuka*, por su parte, se utiliza como señal a distancia, grito de guerra o como acompañamiento musical en actividades sociales y religiosas. Según la presión que se ejerza al soplar, variará las notas musicales. La *xuxuka* no tiene orificios destinados a modificar la altura del sonido. Sus diversas alturas se obtienen por cambio en la presión del soplo y la posición de los labios. Su sonido es estridente y grave, por lo que en la escena causa impacto en lxs espectadores, ya que se crea un sincretismo entre la cultura griega y la cultura mapuce, más cercana a nosotrxs.

Julie Taymor y Elliot Goldenthal plantean que “con la música diegética y las elipsis, la composición musical subraya momentos y abre paréntesis para profundizar en los argumentos estéticos a través de los estilos y las formas”. Se denomina a menudo “sonido diegético” a todo aquello que forme parte de la historia narrada, no de la narración en sí. Por ejemplo, si uno de los personajes está tocando algún instrumento musical...:

A través de esos movimientos, se propone un recorrido de sensaciones audiovisuales. Así como los instrumentos abren la posibilidad de contar y comprender un relato, sobre el escenario se cuenta con el silencio, los diálogos, los monólogos y los coros que amplifican los ritmos de la escena. La suma de ingredientes alimenta la composición plástica y narrativa, y su descripción aporta caminos para reconocer las capas que se mezclan al imaginar, componer, disfrutar y comprender una obra. (2015)

Nuevamente aparece Fedra en escena, quien dice: “Sola y débil me siento por culpa de Teseo”, y hace un monólogo en forma de analepsis sobre recuerdos de su vida, cuando se enamoró de Teseo durante su niñez. Luego habla con Hipólito y le dice: “No soy Fedra, ni soy tu madre”, a lo que él le responde que tiene una monstruosa fiebre, como Pasífae. Se produce un pleito, ella quiere que Hipólito sea Teseo, él la echa y la nodriza interviene para defenderla. Fedra se ríe, toma una espada, lo besa pero él sale

corriendo ante la desvergüenza de su madrastra. Aparecen lxs demás personajes, dicen muchas cosas superpuestas: nuevamente se genera “ruido”, y entre el bullicio dicen que Hipólito intentó violar a su madrastra, cambian lo sucedido.

La nodriza, por su parte, actúa como la voz interior de Fedra, quien la convence de mentir sobre lo que sucedió con Hipólito. Liberada del secreto, Fedra intenta suicidarse, pero su amiga la ayuda y le dice: “No eres mujer. Es una máscara que pone a todos en riesgo. Las mujeres siempre pierden. Teseo e Hipólito actuaron por amor, indecentemente”.

Todxs, en otra zona del escenario, aplauden y dicen: “Que sean ellos los que sufran el escándalo, para que aprendan”. El coro, con máscaras y luces en las manos dice: “Sale el sol cada día”. Teseo dice que ya está viejo; ve a Fedra como buena reina.

La figura del Minotauro se ve en la reina, quien es la figura del monstruo y la causa de que Hipólito esté perdido. Teseo en el escenario pronuncia un monólogo. Aparecen la nodriza y Fedra, con el cuchillo. Ausente el acusado, el mensajero viene a defenderlo de quienes intentan ensuciarlo. Fedra habla y la nodriza le quita la palabra, miente sobre lo sucedido con Hipólito: el mensajero, Artimedes -amigo del acusado- lo defiende. La nodriza, dispuesta a todo, miente y muestra el cuchillo como prueba de lo sucedido: le dice a Teseo que intentó violar a su madrastra, pero Fedra lo defiende de la calumnia. Teseo dice: “¿Dónde está, por qué no se defiende? El hombre que pierde su condición de hombre se convierte en animal”. Fedra y Teseo discuten y aquella jura por su vida, con el cuchillo, por la verdad de Hipólito. Suena un tambor. Matan al mensajero, le cortan el cuello y se llevan el cuerpo.

Teseo y Fedra solos, intentan llegar a una tregua familiar. Ella le pide compasión y misericordia por Hipólito, por dignidad. La familia de Fedra está manchada por los monstruos: su padre traidor, su madre una puta adúltera, su primogénito mal criado. Por su parte, Teseo es mirado y juzgado por Atenas, por retornar al trono nuevamente, a la vez que es el asesino de la madre de Hipólito y él

se lo hacía notar. Rey hipócrita, que le miente al pueblo, representa la inútil agudeza de los hombres ignorantes, que solo engendran peligro, animosidad y disputa. Teseo se da cuenta del amor de Fedra y plantea que Hipólito es el culpable, que por ser joven, él es una trampa: puso el delirio en la cabeza de Fedra, el deseo de lo inalcanzable. Esta, a diferencia de Pasífae que se hundió en la oscuridad, se enciende en la luz y respira sin querer hacerlo: los hijos crecen, la madre estorba, el padre escapa. Es por esto que los pensamientos de libertad los encontró en su hijastro.

Hipólito reaparece en la escena y desafía a Teseo, quien sacrificó a Artimedes. “No somos animales, esto es peor que un bosque”. Su padre le responde que nadie cuestiona su mandato, por lo que lo destierra: “No existes, desapareces”. Fedra intenta defenderlo, siente vergüenza con ella misma, por su venganza. Hipólito le responde que ella dijo falsedades, que nadie la ofendió, pero no dice su nombre y la desprecia: “Te vendes ante mí, tu supuesto violador”. Fedra le responde que solo demandaba ternura pero él le replica: “Perra malparida. No eres inocente”. Teseo no mata a su hijo sino que lo destierra. El exilio es la muerte más infame por ser la muerte en vida, en el anonimato: silencia su identidad y desaparece el yugo maldito, para que reine la paz. El silencio de los bosques que tanto amaba Hipólito, ahora será parte de su vida ya que él ya no existe como parte de Atenas. El coro dice, nuevamente al unísono: “Blasfemo, hijo de la culpa”. Expiar la culpa: el Minotauro encadenado, quien es subido por el coro hacia una tarima equivaldría a la figura de Hipólito, quien ya no aparece en la escena.

Termina el ensayo. Lxs actorxs se saludan y comienzan a conversar cuáles serían los elementos que hacen falta verificar: el problema del tiempo de cada escena; el cambio del sol y los faroles; los monólogos y repaso de las letras; la manera en la que el coro, encausado por el actor Carlos Walter, tiene que entrar con más fuerza, con más ímpetu. Uno de los actores tiene un gong en la mano, que lo hace sonar: infiero que lo van a introducir en la obra

posteriormente, por lo que otro elemento sonoro, de otra cultura, será parte del espectáculo. Cuando lxs actorxs se bajan del escenario noto que no hay telón. Les pregunto si así será la obra y me responden que sí, “con la teatralidad expuesta”. Terminan de conversar y se retiran a cambiarse.

BIBLIOGRAFÍA

GENETTE, Gerard (1972). *El discurso del relato. Ensayo de Método (orden, duración, frecuencia, modo). Figures III*. Paris: Editions du Seuil. Traducción parcial por Narciso Costa Ros.

SÉNECA. *Fedra*. Tragedias, Volumen II. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid (1980), link web: (<https://www.drive.google.com/file/d/0By4kcbi6MzzdaUFWN1dDcGJRQUk/edit>).

TAYMOR, Julie y GOLDENTHAL, Elliot. “Diseño y musicalidad escénica”, en la UNAM- 30 de abril y 6 de mayo 2015. En colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, la Universidad Veracruzana y el Tercer Coloquio El Títere y las Artes Escénicas 2015 (link web: <http://www.catedrabergerman.unam.mx/index.php/memoria/programa-historico/74-sesion-extraordinaria-musicalidad-escenica>).

NOTAS

¹ Julie Taymor y Elliot Goldenthal, 2015 (ver bibliografía).

² Concepto de Gerard Genette: la voz extradiegética, de carácter omnisciente, relata dominando la totalidad de la narración y parece saber lo que va a ocurrir en el futuro y lo que ocurrió en el pasado. Utiliza la tercera persona del plural en este caso.

DE PROFESIÓN MATERNAL

Dramaturgia

Griselda Gambaro

Actuación

Cecilia Lizasoain, Silvina Torres y Alicia Cruz

Dirección

Leandro Stepanchuc

Sala

La Conrado Centro Cultural

(Estreno en Neuquén, 2015)

MI EXPERIENCIA EXPECTATORIAL

Moira Ávila Zapaia

Han pasado siglos desde que comenzaron a frecuentarse en Grecia los teatros -los anfiteatros- donde miles de personas asistían a los rituales en los que se realizaban sacrificios a los dioses, para luego continuar con representaciones dramáticas. Ya en el siglo V a. C., los anfiteatros comienzan a ser construidos con esos fines. Uno de los más importantes fue el Teatro de Dioniso, situado al pie de la Acrópolis de Atenas. En sus comienzos fue el espacio del templo en honor a Dioniso, el dios de la vendimia y el vino, y más tarde se convirtió en un importante anfiteatro. A Dioniso se le dedicaban las Grandes Dionisias: ritual cultural con una duración de entre cinco y seis días, que incluía el ritual teatral. El primer día se realizaba una procesión con la estatua del dios al que le se ofrecían sacrificios para la purificación del pueblo (*kátharsis* o *catarsis*). El segundo día estaba destinado para las comedias, y los días siguientes para las tragedias y los dramas satíricos escritos por los dramaturgos de la época, que participaban de un concurso dramático. Cada obra era evaluada por jueces para elegir al ganador. El Estado cubría los gastos de la representación.

Sobre la estructura del teatro de Dioniso podemos decir que era de piedra, aunque no en un principio. El graderío (*koîlon*) rodeaba dos tercios de la circunferencia del espacio central (*orchéstra*) y estaba provisto de 78 gradas divididas en dos niveles por un pasillo semicircular. En la parte central se ubicaban 67 gradas que, tiempo más tarde, fueron hechas en mármol. Estos lugares estaban reservados para los hombres más respetados. La *orchéstra*, de forma circular, se ubicaba al pie de la ladera, en un lugar plano. Era utilizada por el coro y para las danzas rituales. Los actores se ubicaban en una plataforma larga y estrecha denominada *proskénion*, limitada por un decorado utilizado como fondo. Estaba unido a una cámara de madera que se encontraba en la parte posterior, donde los actores se vestían y a la que se denominaba *skéné*.

Muchos siglos más tarde y lejos de Grecia, el convivio teatral sigue teniendo vigencia alrededor del mundo. Existe una gran cantidad de teatros, los cuales varían según su ubicación geográfica y la cultura en la que se encuentran inmersos. Podríamos nombrar muchos, en Neuquén nos centraremos en La Conrado Centro Cultural. En esta institución se realizan diversas actividades culturales como talleres, exposiciones, funciones cinematográficas y representaciones teatrales. Como espacio cultural se fundó en 1927 con el apoyo de la Cooperadora de una escuela primaria que allí funcionaba. Como sala teatral se construyó en 1954. Desde 1960 hasta 1983 funcionó allí la Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. En 1979, con la conformación de la Comisión Normalizadora, se modificó el estatuto por primera vez, y recibió el nombre de “Asociación Cultural General Conrado Villegas”, hasta el año 2005 en que se formó una Comisión Directiva con la participación de las Asociaciones de artistas de la ciudad -TeNeAs¹, ARAN² y ANAP³- que la rebautizaron “La Conrado Centro Cultural”. Este último nombre “implica la apertura y el reconocimiento del espacio como multidisciplinario”. En esta segunda reforma también se estableció que la institución sería dirigida por los hacedores de las distintas ramas del arte, de forma independiente, económica y políticamente.

Desde el 2005 hubo cuatro comisiones directivas que trabajaron con diversos actores culturales y sociales de Neuquén. Los criterios de funcionamiento y programación, junto con los convenios con las Asociaciones son actualizados todos los años. El reglamento de funcionamiento se basa en el consenso y la búsqueda de difusión del arte y la cultura. “La Conrado se propone como un espacio alternativo de producción y difusión del arte independiente” y junto a otras asociaciones, intenta sostener un espacio en el que se puedan desarrollar las diversas ramas artísticas. Además, “busca abordar las esferas de la formación y profesionalización de las distintas ramas a fin de reivindicar la labor artística en sus distintas manifestaciones”.

De profesión maternal

Los viernes de abril de 2016 se presentó una versión de la obra teatral *De profesión maternal*, de la dramaturga Griselda Gambaro, en La Conrado Cultural. Se trata del encuentro de Matilde con su hija Leticia a quien aquella le envía una carta porque quiere conocerla, treinta y cinco años después de haberla abandonado. Leticia acepta la invitación y al llegar conoce a Eugenia, la pareja de Matilde. A medida que avanza la acción se gesta un clima tenso. Una obra que muestra cómo una mujer puede no tener la vocación de madre.

Dirigida por Leandro Stepanchuc⁴ e interpretada por Cecilia Lizasoain, Silvina Torres y Alicia Cruz -elenco convocado por el director- fue estrenada el 8 de marzo de 2015, habiendo ensayado el elenco un año y dos meses: los primeros ensayos se realizaron en las casas de las actrices y en TeNeAs.

Al comienzo fue complicado porque no recibían los derechos de autor. Dentro de ese período se realizó en Chos Malal un encuentro de teatristas donde el elenco decidió presentar un ensayo abierto con algunas escenas que incluían las intervenciones del director. Al finalizar la presentación de tres escenas, nos relata Silvina Torres que, para sorpresa del elenco, sus colegas quedaron muy conmovidos. Destacamos aquí la importancia de la relación expectatorial porque gracias a esa primera presentación pública se advirtió que todo el trabajo iba bien encaminado. Ese día marcó un antes y un después, gracias a la relación expectatorial. Como dijo Alicia Cruz: “El teatro se hace con el público”.

Luego, después del ansiado estreno y habiendo cerrado la temporada con la función del último viernes de abril de 2016, el elenco continuará trabajando con una nueva integrante, ya que Silvina dejará de interpretar el papel de Leticia. Se cierra una temporada de *De profesión maternal*, para darle paso a otra que será totalmente distinta. Habrá una nueva actriz que interprete a

Leticia y, por lo tanto, habrá un nuevo personaje, una nueva Leticia.

El hecho escénico

La acción dramática se desarrolla en un mismo lugar: el departamento de Matilde y Eugenia. La escenografía está conformada por tres sillones que al comienzo, al encenderse las luces, se encuentran apilados para luego ser reubicados en el espacio escenográfico, por Eugenia y Matilde que esperan la llegada de Leticia. Se habla de una habitación preparada para recibir a la invitada, pero no se la ve: queda librada a la imaginación del espectador.

El vestuario, todo negro, es sencillo como la escenografía. Nos cuentan las actrices:

Quando arrancamos la obra había otro vestuario. Era un vestuario social. Yo tenía una camisa, un pantalón... Después, con el correr de las funciones, veíamos que eso no era necesario, nos fuimos como despojando. (Silvina)
Y después entendimos -y es la profundización del trabajo- que ponerle una ropa determinada a cada una (...) era estigmatizarla y simbolizar un tipo de madre que no era nuestra idea, por eso es que volvimos a la ropa, como dice Silvina, “la ropa de trabajo”, ropa negra. Solo mantuvimos los zapatos y que cada espectador la ubique y le ponga la ropa que quiera, los aros que quiera. Es decir nosotros manejamos un neutro, como un lienzo en blanco donde cada uno puede hacer su pintura (...) porque si no, era ponerle una característica social cultural que no es el espíritu de la obra. (Alicia)

En relación con la iluminación podemos decir que el inicio y el final están marcados por las luces: de la oscuridad a la claridad y viceversa. Mientras se desarrolla la trama, las luces van

acompañando los diferentes momentos según el espacio que ocupan las actrices.

Los personajes

Notamos que Matilde se presenta como una mujer fría, orgullosa y muy poco maternal. Los rasgos que hubiéramos imaginado encontrar en ella por ser la madre, los encontramos sin embargo en el personaje de Eugenia. En la acción dramática funciona como intermediaria entre la madre y la hija, entre quienes se ha gestado un clima tenso que Eugenia trata de sobrellevar de la mejor manera. Es la que le hace notar a su pareja, las actitudes que tuvo para con su hija: “No fuiste tierna. (...) No le explicaste bien la situación y fue de mal gusto discutir en su presencia”. Leticia, por su parte, acepta conocer a su madre buscando respuestas sobre su pasado. Llena de dolor acepta ir, aunque dudosa, y se encuentra con una madre totalmente diferente a la que se había imaginado. Sabe que no va a poder perdonarla, aunque le pide que la ayude para poder amarla.

En “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, Juan Carlos Gené escribe al referirse al personaje:

(...) en el actor, para ser totalmente congruentes, vive un personaje, esa gran fuerza en la historia narrada por acciones que es el teatro (...) se trata de una vida potencial aún, sugerida, una acumulación de energía no transformada en fuerza. Es cuando el actor lo encarna (lo materializa) en su cuerpo, que el personaje estalla en una exhibición de vida que puede llegar al prodigio artístico. Una vida que muere a diario para resucitar mañana; hasta la muerte definitiva del personaje, que sobreviene, sencillamente, con la última función de una temporada. (2012:5)⁵

Y hablando sobre el tema, nos dice Alicia Cruz:

El poder prestarle el cuerpo, nuestro intelecto, nuestras emociones a ese personaje para que a través nuestro pueda hablar, mirá si no es mágico... Alguien habla a través de nuestro cuerpo y de nuestra palabra. Es mágico el teatro.

Como espectadores podemos dar cuenta de esto: el personaje cobra vida en el actor de tal forma que hasta podemos llegar a olvidar que estamos participando del juego teatral. El personaje nos envuelve y nos hace vivir lo que está viviendo, gracias al actor.

Personalmente, más que una escena en particular, lo que captó mi atención fue cómo a lo largo de la obra es Eugenia quien presenta características maternas. Más allá de ser muchas veces la mediadora, tiene actitudes y realiza acciones que uno esperaría que provengan de una madre. Acciones que podrían ser “naturales” para Matilde, que es la madre, surgen espontáneamente en Eugenia que recibe a Leticia con amabilidad, y hasta llega a abrazarla.

Podemos tratar aquí la diferencia entre “progenitora” y “madre”. Madre no es quien da la vida, sino quien actúa como tal: se preocupa por el bienestar de sus hijos, los ama y protege... y así lo siente, porque está en su interior. Leticia no encuentra esas características en su madre⁶ y eso hace referencia a que, a pesar de “haberle dado el ser”, al no estar presente en su vida, no juega para la joven más que el papel de progenitora. Matilde no se siente madre; le cuesta creerlo pero no nace de su interior. La obra, según nos cuentan las actrices:

(...) tiene que ver con la condición de la mujer, y que no porque sos mujer tenés que ser madre, eso también se denuncia: el mandato que hay para la mujer, de ser sí o sí madre. Y si no sos madre, no sos mujer.

Cuando el telón se cierra...

Una vez que el espectador abandonó la sala es probable que no piense en ciertos detalles: ¿Cuánto dinero requieren los actores

para llevar adelante el hecho teatral? ¿El Centro Cultural recibe apoyo económico?

Es sabido que las actividades artísticas no reciben demasiado apoyo monetario. Actualmente, los costos de la hora de ensayo en las salas de La Conrado son de \$ 50 para los socios y \$ 80 para quienes no lo son. Para presentar la obra ante el público, La Conrado ofrece la sala más pequeña a un valor de \$1.500, y se destina la sala de mayor tamaño para otro tipo de eventos. El valor de ambas varía según la realidad económica del momento. El alquiler de la sala para las presentaciones se puede realizar de dos formas: en el caso de los espectáculos teatrales y musicales se realiza *a bordereau*: un porcentaje de lo recaudado queda para la sala (que es administrada por una asociación sin fines de lucro) y otro porcentaje para el o los artistas. La sala recibe el 20% del dinero si el artista es socio, o el 30% si no lo es. En consecuencia, si no se completa la cantidad esperada de espectadores, hay una pérdida tanto para la asociación como para los artistas que presentan su función.

Los derechos de autor son recaudados por ARGENTORES, y el porcentaje correspondiente proviene de la recaudación total de la función. Una vez realizado esto, se reparte el porcentaje correspondiente a cada parte.

En relación con la iluminación, el precio de la sala incluye tres horas para el montaje con asistencia técnica y una asistencia técnica de guardia durante el espectáculo, a pesar de que cada grupo tiene su propio técnico.

Para otro tipo de eventos, como los realizados por bibliotecas y sindicatos, la asociación intenta que estas organizaciones sin fines de lucro puedan acceder al uso de las salas con un monto mínimo que puede ser cubierto con la venta de bonos contribución para solventar los gastos. Se intenta cubrir el costo mínimo de la sala, ya que lo importante es que el establecimiento se utilice, y se fijan montos que cubran un cierto porcentaje de los servicios: la higiene, la técnica y la administración.

La Conrado Cultural no recibe un apoyo municipal fijo, sin embargo, suele participar en concursos de subsidios. El concurso municipal se realiza una vez al año y aporta un monto pequeño en comparación con los gastos del Centro Cultural. Hoy en día se está realizando una gestión en CALF para recibir rebajas subsidiadas en el consumo de luz.

Conclusión

Habiendo asistido a la presentación de *De profesión maternal* estamos en condiciones de decir que, a pesar de los siglos transcurridos y de encontrarnos lejos de la Antigua Grecia, se mantiene viva la esencia del convivio teatral. Actualmente en Neuquén, y en muchísimas partes del mundo, los espectadores se siguen reuniendo para participar de un acontecimiento teatral. Varían las temáticas, las escenografías, los teatros y el vestuario, pero el ritual convivial sigue sucediendo, porque “el teatro es un arte vivo”⁷.

FUENTES CONSULTADAS

https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Dioniso.

<http://sobregrecia.com/2008/04/01/el-teatro-de-dioniso-en-atenas/>.

<http://sobregrecia.com/2008/08/08/dionisio-y-el-origen-del-teatro-occidental/>.

<http://arte.laguia2000.com/arquitectura/grecia/teatro-de-dionisio>.

<http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article435>.

<http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article438>.

<http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article436>.

NOTAS

¹ Teatristas Neuquinos Asociados. Más información en <http://teneas.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>.

² Asociación de Realizadores Audiovisuales del Neuquén. Más información en: <http://www.laconrado.com.ar/spip.php?rubrique10>.

³ Asociación Neuquina de Artistas Plásticos. Más información en: <https://www.blogger.com/profile/02831856568226364638>.

⁴ Además de dirigir *De profesión maternal*, participó en *Magníficas* (actor y director), *Fabulosas in the night* (director), *Lombrices* (actor), *Maté a un tipo* (director), *Mediática* (actor), *Como estrellas* (idea, actor y productor), *Divas transformistas* (actor), *Las estúpidas de siempre-Vol 2* (actor), *Mujeres haciendo catarsis* (actor y director) y *Señales de humor* (actor).

⁵ Gené, Juan Carlos (2012). "Veinte temas de reflexión sobre el teatro". En *Celcit, Teatro: teoría y práctica nro. 13*, Buenos Aires.

⁶ "Matilde- ¿Soy una extraña? (...) no lo soy, soy tu mamá; la que te dio el ser...y te busqué.

Leticia- Sí, después de treinta y cinco años". (*De profesión maternal*)

⁷ Comentario de Alicia en la entrevista.

DESDE LA PLATEA

Natalia Tapia

La Conrado Centro Cultural es una asociación civil sin fines de lucro, abocada al funcionamiento y articulación de las diversas formas y caras del arte neuquino.

Este Centro Cultural está ubicado en pleno centro, rodeado por calles que con sus negocios modernos y otros muy antiguos lo hacen lucir un tanto bohemio y evolucionado, sin perder ese toque especial, ese “sumergirse en otro mundo” que poseen los teatros.

Su arquitectura y fisionomía se mantienen intactas. Si bien restaurada, a simple vista podemos notar el paso del tiempo, cómo se ha ido adaptando y modelando sin perder su esencia. Nada más entrar en la cafetería, que es el ala principal que nos recibe, para poder percibir ese gustito a antaño, mezclado con notas modernistas de diferentes bandas de *rock* que allí dejaron su huella. Es su mezcla cultural lo que hace tan rica su decoración que nos deja ver su espíritu, entre cuadros bellísimos, cuadros inexplicables, fotos antiguas, *graffitis* modernos, *logos* de bandas de *rock*, *jazz*, solistas, entre otros. Entrar a esa sala principal es apartarse por un momento del mundo exterior. Es ver, sentir y respirar “arte puro”.

Al ingresar en la “sala oscura” -como me gusta llamarla para mis adentros- el silencio es exquisito, las luces son tenues pero precisas, la acústica resulta clara y acondicionada. Sus butacas de madera, que crujen suavemente al sentarnos, nos transportan a otras épocas, nos remontan tal vez a la infancia desde donde todo lo percibíamos como inmenso.

La obra elegida, *De profesión maternal*, nos habla de un dramático re-encuentro entre una madre (Matilde) y su hija (Leticia) a quien contacta a través de una carta después de haberla abandonado, treinta y cinco años atrás.

Me impuse decir lo esencial en muy poco tiempo, sintetizar imágenes de un pasado en este caso conflictivo, porque hay

una historia de abandono y una imposibilidad visceral de llegar a un entendimiento. (Griselda Gambaro, dramaturga)

Griselda Gambaro es, para mí, una escritora universal, atemporal y de gran composición poética. Esta pieza habla de los vínculos afectivos en relación a lo profesional de un rol, la posibilidad de “profesar” el amor de madre, de hija y de pareja. En los afectos no importa el género ya que lo fundamental es la disposición a ejercer el amor y de esto habla, entre otras cosas, *De profesión maternal*. (Alicia Zanca, actriz)

En este contexto aparece *De profesión maternal* que, aunque con contradicciones y de manera muy acotada, pondrá a circular en la escena temas como el abandono, el instinto maternal como mito, la homosexualidad y la construcción de los vínculos o su imposibilidad.

Después de vaivenes, charlas y de pasar por muchas emociones: angustia, nerviosismo, ansiedad, compasión, tristeza, felicidad, comprensión, es inevitable no ponerse en el lugar de cada uno de los personajes, vivir en carne propia cada momento. Posee -cabe destacar- un final digno de varias interpretaciones, no un típico final.

Salir de la sala es salir diferente, es haber abierto una puerta y saber que permanecerá abierta. Muy recomendable para todo tipo de público. Me voy de esa “sala oscura” con ganas de más, con ganas de seguir explorando en el ámbito teatral, de volver a sentir ese vaivén de emociones por un rato más. Me voy con un pedacito de Leticia, de Matilde y de Eugenia (la pareja de Matilde), que me van a acompañar mucho tiempo más allá de esa experiencia desde la platea.

Elegida para esta ponencia, y vuelta a elegir, *De profesión maternal* es una pieza teatral dirigida por Leandro Stepanchuc (también protagonista de un *Show de transformismo* y director de *Mi mujer es el plomero*, entre otras) quien actualmente presenta

shows en los que también participa, por todo Neuquén y alrededores.

Sus actrices: Cecilia Lizasoain¹ (en el papel de Matilde), Alicia María Cruz² (Eugenia) y Silvina Torres³ (Leticia).

La obra de Griselda Gambaro consta de tres piezas centrales: una madre, una hija y un pasado sin definir. Al comienzo: la ansiedad, la expectativa y la compañía de una pareja incondicional y amorosa que aún no sabemos cuál es su rol. Mientras avanzamos vamos conociendo algunos detalles de aquel pasado, con treinta y cinco años atrás que hoy por hoy regresa con mucha fuerza, con la llegada de Leticia, aquella hija que se había mudado muy lejos junto a su padre siendo bebé. Matilde, rebelde, soñadora, antaño cantante, quien se sintió demasiado joven, demasiado inexperta, demasiado cansada para asumir el rol de madre. Eugenia, quien contactará a Leticia para darle una alegría a su gran compañera. Dulce, cariñosa y positiva, dedicó su vida entera a estar junto a Matilde y conoció lo mejor y lo peor de esta. Finalmente, Leticia, quien, desconcertada, cansada tras un largo viaje, acompañada de una perceptible ansiedad, en un principio confunde a Eugenia con su madre. Le dice: “Te imaginaba así”, lo que da pie para que Matilde, quien se hubiera escondido por sus miedos, entre a escena con una voz, tal vez un poco más alta de lo que pretendía, gritando: “YO, yo soy tu madre. Yo soy Matilde. YO, no ella”. No podía ni quería sentir que la perdería de nuevo. Y es quizás ese miedo, ante la confusión y desconcierto de su hija, lo que la impulsa a querer ser, así de golpe, la madre que nunca pudo ser.

Al dar comienzo, hay poco amoblamiento sobre el escenario pero a medida que se va avanzando nos damos plena cuenta de que a veces no se necesita una decoración sobrecargada para causar impacto.

Contamos con un escenario adecuadamente iluminado. Tres sillas de madera antigua de color blanco-beige -una de dos cuerpos y dos simples-, cuatro almohadones y una mesa de té. Sobre el cierre de la obra, las dos sillas simples se colocarán juntas formando una especie de cuna. La idea de la cuna no está propuesta en el

texto literario, sino que surge como resultado de ensayos a prueba y error, añadiendo un toque emotivo y personal.

El vestuario es más bien neutro. Cada actriz está vestida de negro para que cada uno de los espectadores le ponga mentalmente la ropa y accesorios que quiera imaginar. Esto es para no estigmatizar ni estereotipar. El acento está en la psicología de los personajes, en sus respectivos roles.

Vamos conociendo alegrías y tristezas, aventuras y desventuras. Surgen los enojos, los reproches, los llantos, que nos conmueven profundamente desde nuestro lugar de espectadores. La tensión deja paso a la tristeza, a los anhelos pasados y al verdadero amor que se quiere construir entre esa madre e hija, desconocidas, y esa pareja que desde un principio siente un inmenso cariño por la recién llegada.

Justo sobre el final, cuando la silla se vuelve cuna, volvemos a un principio, y volvemos también a nuestra infancia, cuando necesitábamos a mamá. “Mamá” una sola y breve palabra. Una palabra que puede interpretarse según quién la escuche, que deja en todos una sensación igual pero diferente.

Se apagan las luces y casi sin darnos cuenta estamos de pie y aplaudiendo, a modo de decir “Gracias” por habernos llevado en un recorrido por las emociones, por entregarnos un pedacito de escena que termina resultando inmensa, por habernos regalado un viaje de ida, GRACIAS!

Permanecían en el cajón del olvido las sensaciones que solo un buen artista podía causar en mi persona, pero se despertaron a medida que esta experiencia fue avanzando. Un camino de ida más que un trabajo de escritura, hacia el enriquecimiento del espíritu.

NOTAS

¹ Egresada del Profesorado de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA), de Neuquén: Participó en *El amateur* y en la obra infantil *Mambrú*, entre otras.

² Trabaja actualmente en la ESBA, y simultáneamente participa en obras regionales como *Faros de color* de Javier Daulte.

³ Actriz en *No quiero morir desnudo*, *Matriovska*, *La banda ambulante*, entre otras. Lleva adelante un proyecto en la Escuela de Comunicación Audiovisual.

BRUMA DEL DESAMPARO
Fragmentos de un pueblo olvidado

Actuación

Ariel Forestier, Silvina Forquera, Diego Seage y Cintia Ullúa

Composición e interpretación musical

Carlos Tandler

Asistencia técnica

Valeria Fernández

Dirección

Grupo Embarro Teatro

(Estreno en Neuquén, 2015)

MI EXPERIENCIA CON EL TEATRO

Layla López

Antes que nada voy a aclarar que personalmente me siento vinculada en cierta medida a La Conrado Centro Cultural puesto que, durante gran parte de su vida, mi propio padre trabajó y dirigió dicho Centro, como así también forma parte de la agrupación ARAN (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén).

Horas y días fueron los que pasé allí, recorriendo sus instalaciones, acompañada de mi padre. Él desempeña las actividades de cineasta y músico independiente, por lo que su carrera y trabajo se vio ligada a ese espacio cultural. Tanto talleres de cine, como clases de guitarra, fueron dictados en ese sitio por mi papá, y debido a esto yo concurría con frecuencia. También formó parte de la Comisión Directiva de La Conrado un par de años atrás, y pude apreciar el ambiente que allí habitaba y habita. Se busca fomentar la libertad de expresión, la cultura y, sobre todo, a los artistas independientes de la región.

El lugar, como lo conocí yo de pequeña, es un sitio que expresa arte e independencia desde sus poros, comenzando por la entrada, con su cartelera plasmada de afiches de obras, talleres y “movidas culturales” como se las suele llamar, que eran tantas que tus ojos no llegan a apreciar todo rápidamente, hasta los cuadros e incluso los colores de las paredes. Es un lugar muy acogedor: la iluminación, las plantas, incluso aquellas personas que te saludan siempre con una sonrisa.

Varias han sido las veces que, esperando en las instalaciones, mis ojos han divagado recorriendo cada detalle, cada pintura, cada folleto, cada lámpara, asiento, mesa, todo. Allí todo tiene una historia o algo que contar -me decía mi papá- todo tiene “carácter propio”, “vida propia”.

Hubo un tiempo en el que la pared de la recepción principal estaba cubierta desde arriba hasta abajo con papelería, y si uno ponía atención en ello podía dar cuenta de que en realidad aquello

que veía no eran simples papeles sino los antiguos afiches de obras realizadas allí, de folletos, de personajes, de actores, de escenas, y todo aquello que abarca la diversidad de factores que podemos encontrar como parte de la historia de La Conrado.

Actualmente han agregado a la recepción o espacio inicial, una serie de sillas y mesas de un bar, creado para el *confort*, la degustación de los espectadores y también como una forma de recaudación de fondos.

La sala donde se organiza la comisión directiva y donde interactúan los participantes del ámbito diario de La Conrado, es un sitio muy pequeño pero plasmado de anotaciones e indicaciones de aquí para allá. Calendarios gigantes y otros más pequeños. Números de teléfono anotados rápidamente algunos, otros con fibrón grueso y resaltados. Días, horarios, fechas. “¡IMPORTANTE!”, “¡RECORDAR!”, parecían gritarte algunas de las anotaciones en las paredes, mesas, escritorios.

Siempre me pareció que la organización no era convenientemente la más práctica, puesto que cuando ingresaba allí con mi padre oía conversaciones al azar tales como: “¿Sabes cuál es el número de...?”, “¿Hoy, quiénes usan la Sala II?”, “¿Él, confirmó que venía o que no?”, “No sé”, “No escuché nada”, “No me enteré”, “A mí no me han avisado nada”, etc. Siempre parecía un caos de personas compartiendo mate, realizando anotaciones y preguntando cosas sin cesar. Pero a pesar de ello, que era como una especie de rutina, parece que han encontrado el orden en aquel desorden.

Al ingresar a La Conrado, luego de habernos salido del aturdimiento visual por todo lo que hay para apreciar en la recepción, no podemos advertir más allá cuán grande es el ámbito teatral. Uno, ni por casualidad, podría imaginarse que allí funcionan cuatro salas.

Mi experiencia con *Bruma del desamparo*

La obra y la conformación del grupo Embarro Teatro surge de un proceso de investigación y autorrealización personal por parte de los cuatro integrantes que al mismo tiempo son tanto autores, actores y directores de la misma.

Ariel Forestier comenzó su iniciación en el teatro a una muy temprana edad, buscando algo diferente que le diera otra visión de la vida. En ese camino conoció a su actual mujer y madre de sus hijos, Cintia Ullúa que, además de ello, es su compañera y pilar en el mundo del teatro. Ambos afirman que el teatro, que esa vida, es la que siempre soñaron, que es todo para ellos, que viven por y para el teatro desde el momento en que se despiertan hasta el momento en que se acuestan por la noche.

Juntos pasaron por diferentes grupos teatrales donde ampliaron sus horizontes y fueron descubriendo realmente qué es lo que buscaban en aquella experiencia artística. Luego de transitar estos procesos de investigación decidieron encarar por sí mismos un proyecto teatral al que se sumaron dos teatristas conocidos y amigos: Silvina Forquera y Diego Seage.

Silvina Forquera también inició su vida en el teatro desde muy temprana edad. Desde entonces fue desarrollando su experiencia y amor por el teatro, al igual que Ariel y Cintia. Además de ser actriz y dramaturga, Silvina da talleres de teatro y trabaja en un colegio.

Por otro lado, Diego Seage se define a sí mismo de una forma diferente. No comenzó el teatro desde una temprana edad como el resto, ni tampoco consideraba remotamente involucrarse en aquello. Diego es graduado en Ingeniería, en lo que trabajó varios años aunque -según sus palabras- “no era lo que quería para su vida ni para su futuro”. Esto lo llevó, ya de adulto, a investigar y explorar todas las ramas disponibles, dando así con su pasión, con aquello que le puso color a sus días: el teatro.

Así es como los cuatro formaron el grupo Embarro Teatro. En un comienzo no tenían como finalidad la creación de una obra

teatral sino más bien un proyecto de investigación sobre el teatro, sobre la música, sobre el cine y sobre todas aquellas cosas que les agradaban. Luego de un largo proceso, cuando los cuatro se sintieron satisfechos con los resultados obtenidos, decidieron volcar todo aquello en una puesta en escena. Esto también fue otro largo camino, ya que los cuatro eran tanto actores como directores, y los cuatro tenían sus propios puntos de vista y aportes diferentes.

Después de largos meses de ensayos y cambios, de idas y venidas, de decidir, elegir, votar, cambiar, transformar y mejorar, llegaron a la conclusión de que habían encontrado lo que estaban buscando, y que *Bruma del desamparo* se había ido armando sola paso a paso. Fue un trabajo duro y arduo, y tanto maquillaje como vestuario y producción escenográfica es autoría de ellos mismos. Todo, auto gestionado.

A este proyecto se sumó un amigo, Carlos Tendler, que fue quien formó parte de la musicalización en vivo. Y posteriormente Valeria Fernández, que se ocupó de la asistencia técnica, dándole así el último aporte para que finalmente todo viera la luz de la apertura.

En cuanto al hecho escénico, la obra transcurre en un mismo espacio, con una iluminación siempre cálida, muy íntima, que acerca al espectador a la trayectoria de la escena.

A la izquierda del espacio escenográfico se encuentra ubicado el lugar fijo para el músico, semi escondido detrás de unas cortinas entreabiertas. Al entrar y acomodarse en los asientos, el espectador advierte que la única iluminación está apuntada allí, al músico y sus instrumentos, lo que de inmediato cautiva toda la atención del expectante. Una segunda luz se enciende e ilumina un elemento que durante toda la obra permanecerá allí: una soga que atraviesa diagonalmente la dimensión del escenario. Allí aparecen colgados broches de ropa, lo que de inmediato le indica al espectador lo que aquello es.

Las luces en todo momento son cálidas, con colores tierras u opacos, acompañando así también la temática de la obra, una

especie de colores terracota suaves, tierra seca. Los actores también siguen esta línea: sus vestuarios tienen colores marrones, beige, blancos sucios; tienen aspecto de viejos, gastados, antiguos. Todo presenta ese aspecto de lluvia y al mismo tiempo de sequedad.

La obra quiere transmitir esto, el olvido y desamparo que sufre un pueblo luego de un diluvio. El olvido de sus hogares, de sus familiares, de su vida, de su niñez, de sus recuerdos. Cada escena transmite eso, desde distintos puntos de vista. Todas se enfocan en la necesidad de aferrarse a aquello que persiste en la tragedia: la esperanza. Todo desaparece y se esparce, y a veces es imposible encontrar lo estable cuando todo les es arrebatado de un día para otro, en un instante.

Los actores son cuatro aunque los personajes interpretados son más. Lo importante de esto es que no utilizan el recurso del vestuario para indicar ese cambio, sino que es el mismo actor el que indica oralmente al espectador ese cambio de personaje, con la frase: “ahora soy otro/a”, y posteriormente actúa conforme a su nuevo personaje, acompañado de una musicalización e iluminación diferente, indicando también ese cambio.

Un aspecto asombroso de esto es que además del hecho de que la frase literal indica el cambio del actor en un nuevo personaje, también indica el “cambio” que sufre cada persona luego de la catástrofe. Ahora son otros. Luego de la inundación, luego de la crisis, deben ser otros.

La interacción con el público también es algo muy notorio, muy íntimo. El relato está hecho para el público, para el espectador. Este se siente parte, se siente allí, en aquella ciudad inundada y abandonada por el gobierno, por aquellos que tienen el poder pero miran hacia otro lado. Los personajes buscan el contacto visual para intimidar y para transmitir todas las emociones, para hacernos parte e involucrarnos hasta el punto de las lágrimas.

Las expectativas al llegar al teatro pueden ser no altas, pero lo que sí es seguro es que ese acontecimiento convivial afecta de

alguna forma a quien participa. Es como un sueño pues el espectador se olvida de todo lo que lo rodea y se encuentra solo allí, en la calidez de una iluminación tenue, de actores que sin necesidad de micrófonos hablan fuerte y claro, en todo sentido, y sobre todo, a mi parecer, con una música en vivo, maravillosa. Y al salir, todavía persiste en mí esa sensación como de ensueño, sobre una historia fuerte, que nos llega a todos.

Sus modos de producción

En mi opinión, el arte no es dinero. El arte no se realiza con fines de lucro, como un trabajo, como aquello tedioso para lo cual nos debemos levantar cada mañana con el cuenta minutos pegado a la cabeza esperando el segundo en el que volvamos a caer en la comodidad de nuestra tranquilidad. No, el arte es otra cosa. El arte es algo que se siente, se observa, se aprecia, se valora, se considera, se admira, se elogia. El arte provoca todo aquello en el interior, que nunca podrá producirlo aquello movido por el dinero. El teatro es arte.

Este es mi pensamiento y es el mismo que compartiré a continuación, en voces de los protagonistas de la obra. Los teatristas con los que me topé en este encuentro, creadores y protagonistas de *Bruma (...)*, encontraban siempre un punto en común:

¡No! Obvio que este no es mi trabajo. No se puede vivir del teatro, no te mantiene ni le da de comer a tus hijos. Pero nos da vida de otras formas, de muchas otras formas, acá, adentro nuestro, en nuestra mente, almas y venas.

El teatro... ya está en nuestra sangre, nosotros vivimos por y para esto.

Entonces, el teatro es una forma de vida. Es una forma de vida diferente a la que conocen todos los seres mundanos.

Bruma (...) fue creada, diseñada y producida por ellos mismos. Fue un proceso duro, de investigación, de trabajo en conjunto, de horas, días, semanas y meses. De búsquedas, consultas, “prueba y error” como ellos mismos dijeron llamarlo. “Sabíamos que iba a ser difícil, y que en ese momento no contábamos con otro recurso más que nuestro bolsillo”, anuncia Ariel Forestier. Pero, en un principio, no buscaban la puesta en escena de una obra sino la investigación sobre aquello que aman: el teatro. La elaboración del guión y la puesta en escena se dieron casi al final de un largo trayecto, cuando sintieron que “ya habían completado una etapa y debían saltar al escenario en vivo para seguir avanzando”.

El trabajo de producción, escenografía, vestuario, maquillaje, fue una realización propia. De sus propias manos y medios, así como también de manos amigas. Todo sumó su granito de arena en el proyecto. La teoría ya la tenían, sabían lo que querían y cómo buscarlo, solo debían llevarlo a cabo.

En un principio, el dinero salió de sus propios bolsillos aunque luego decidieron solicitar un subsidio ante el Instituto Nacional del Teatro. Actualmente el proyecto presentado se aprobó de modo que se encuentran esperando el subsidio correspondiente.

Es posible vivir del teatro, como actor y profesor de teatro, pero siempre debe haber un trabajo en paralelo a ello - afirma Forestier. Como actor, hoy tenemos el beneficio de que en la provincia se encuentra conformado el “Elenco de Bellas Artes”, y estos maravillosos actores sí cuentan con un sueldo. Es un logro enorme, y sobre todo, reciente.

EXPLORANDO EL TEATRO

Alejandra Fernández

Estoy en primer año de la carrera de Letras, y en la materia Literatura Griega Antigua el equipo de cátedra propone como metodología de trabajo la escritura de una monografía sobre el ámbito teatral, nuestra relación con un hecho teatral a elección para su descripción y así poner en práctica la teoría planteada.

Con respecto al ámbito teatral, Gastón Breyer lo define como “lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático”. El autor, con la afirmación anterior, intenta aclarar que “ámbito teatral” y “edificio” no son lo mismo, ya que el ámbito involucra todo lugar en el cual se lleve a cabo el acontecimiento teatral, por lo tanto puede incluir un espacio natural a cielo abierto y no tiene que ser necesariamente un edificio teatral para cumplir la condición de ámbito teatral.

Ahora me voy a situar en un teatro en concreto, intentando describir el ámbito escénico detallado anteriormente por Breyer. En esta ocasión seleccioné La Conrado Centro Cultural. Ubicada en pleno centro neuquino es una de las instituciones más antiguas de la ciudad, fundada en 1927. En sus instalaciones trabajaron aquellos que fundaron la Cooperativa Eléctrica (CALF) y la Biblioteca Alberdi.

En 1954 sus integrantes, con el apoyo de la Cooperadora, terminaron la construcción de la primera sala teatral independiente de la ciudad. En la nueva sala se realizaron numerosas representaciones del teatro clásico y moderno, además de proyecciones cinematográficas.

En 1979 se conformó una Comisión Normalizadora que terminó de recuperar la personería de la entidad y sus instalaciones, modificando por primera vez el estatuto, denominándola Asociación Cultural General Conrado Villegas. Es a partir de entonces que comenzaron a realizarse funciones cinematográficas y representaciones teatrales con mayor asiduidad.

En 2006 una nueva Comisión Directiva impulsó una segunda reforma de estatutos que implicó un cambio en el nombre de la institución: dejaría de ser Asociación Cultural Conrado Villegas -en alusión a uno de los Generales al mando de la Campaña del Desierto- para recibir el nombre de La Conrado Centro Cultural, denominación que implica la apertura y el reconocimiento del espacio como multidisciplinario. No solo se cambió el nombre de la institución sino también se estableció como norma que sería dirigida por las/los hacedores de las diferentes ramas artísticas, en un contexto de plena independencia económica y política.

Desde entonces, las comisiones directivas que se sucedieron vienen trabajando en consonancia no solo con el Estatuto que la rige, sino también de manera mancomunada con diversos actores culturales y sociales de la ciudad. Es por esto que año a año se renuevan los convenios con las Asociaciones, se restablecen los criterios de funcionamiento y programación, en una profunda y constante discusión de todos los actores que participan en la vida del Centro Cultural.

En la actualidad, la diversidad artística y pluralidad ideológica coexisten en un proyecto de funcionamiento basado en el consenso y en la búsqueda de cada vez mejores oportunidades para difundir el arte y la cultura locales. La Conrado se propone como un espacio alternativo de producción y difusión del arte independiente.

Con respecto a quienes componen la asociación, se podría decir que La Conrado Centro Cultural es una asociación civil sin fines de lucro, abocada al funcionamiento y articulación del Centro Cultural La Conrado. Dentro de este también encuentran su lugar las asociaciones ANAP (Asociación de Artistas Plácticxs de Neuquén), ARAN (Asociación de Realizadorxs Audiovisuales de Neuquén), AMI (Asociación de Músicxs Independientes) y TeNeAs (Teatristas Neuquinxs Asociadxs), unidas por el objetivo de sostener un espacio multidisciplinar que permita a los distintos hacedores culturales de la región y otros lugares, generar acciones tendientes a la producción independiente y expansión de esta, así como a la

integración de las distintas ramas artísticas que se manifiestan en el lugar. Además, en este nuevo período, La Conrado busca abordar las esferas de la formación y profesionalización de las distintas áreas a fin de reivindicar la labor artística en sus distintas manifestaciones.

Finalmente, en lo que respecta a la descripción del ámbito teatral de La Conrado, tengo que mencionar cómo se organizan las distintas salas que la componen. Son cuatro salas: la primera posee una capacidad de 80 espacios (78 lugares más 2 lugares para sillas de rueda); cuenta con butacas fijas; la escena tiene una dimensión de 7,30 x 6,70 m², altura a parrilla 3,90 m, altura piso-escena 0,30 m y pasillos laterales. La segunda sala posee una capacidad de 150 espacios (100 sillas más 50 lugares en grada); la escena cuenta con una dimensión de 9 x 5,50 m², altura a parrilla 4,30 m, altura piso-escena 0,83 m y pasillos laterales. La tercera sala se utiliza para talleres de todas las especialidades, pero sobre todo las relacionadas con la danza ya que está equipada con piso de madera, espejos y barras. Desde el año 2011 se utiliza como sala alternativa de teatro, con una capacidad de 35 espacios. Por último la cuarta sala es la más nueva del Centro Cultural, abierta en mayo de 2011; es la única sala exclusiva para lxs artistas plásticos independientes. Se utiliza no solo como sala de exposiciones sino también como sala taller en donde se dicta grabado, pintura, cerámica e historieta. Las actividades que se desarrollan están gestionadas por la Asociación Neuquina de Artistas Plásticos (ANAP). Esta sala cuenta con la particular característica de poseer entrada independiente.

El acontecimiento teatral

Bien, nos encontramos más avanzados en el cuatrimestre, en el mes de mayo para ser precisa, y ha llegado el momento de adentrarme en la segunda parte de la consiga. En esta segunda parte, el trabajo se focaliza en el acontecimiento teatral, en mi caso elegí *Bruma del desamparo. Fragmentos de un pueblo olvidado*.

El argumento de la obra es el siguiente: dos actores y dos actrices presentan historias de un momento de crisis que dejó a un pueblo suspendido en el tiempo, sumergido. Las imágenes metafóricas se mezclan con los relatos fragmentados de un lugar al que no lo invisibilizó el agua sino el desamparo. Un pueblo sumergido en el olvido... Una pieza dramática que relata acontecimientos de un temporal de inundaciones, tanto desde la mirada de los adultos como desde la inocencia de los niños, reflejando el despojo de lo material, de la vida, y el lugar recurrente de los referentes políticos en esas circunstancias.

En cuanto a la dramaturgia, dirección y puesta en escena surgen de un proceso de investigación teatral llevado adelante por el grupo Embarro Teatro de Neuquén. Actúan Ariel Forestier, Silvina Forquera, Diego Seage y Cintia Ullúa. La obra cuenta con música en vivo y, además, posee la particularidad de que fue escrita, dirigida y producida por el mismo grupo, con la participación posterior de Valeria Fernández en la asistencia técnica.

El proyecto nació en un contexto de espacio de entrenamiento de actores al que asistían los protagonistas que lo llevaron a cabo. Desde un principio decidieron que iban a desarrollar el proyecto en base a los cuatro elementos aunque, finalmente, seleccionaron uno solo: el agua. En base a eso se seleccionó el tema de las inundaciones.

Con respecto a la producción del guión se basaron en la inundación que sucedió en Neuquén en 2014 y en un libro, del mismo año, titulado *El agua mala: Crónica de Epecuén y las casas hundidas* de Josefina Licitra¹, que narra la historia de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, que sufrió la crecida de un lago y en pocos días quedó cubierto por ocho metros de agua, en la década del '90.

Por último, en cuanto a la metodología de composición fue la llamada "Antropología teatral", en la cual se parte de escenas compuestas en base a imágenes como instancias de creación.

Con respecto al hecho escénico, comienza con la música en vivo y los cuatro actores simulando estar colgados de un cordel de ropa. La iluminación en un principio es de color sepia y hacia el final el tono se torna blanco brillante. El vestuario gira en torno a lo añejo, a lo *vintage*, a lo olvidado, con vestidos, camisas, pantalones y tiradores desgatados, y sin calzado.

En la segunda escena, comienza el relato uno de los personajes masculinos, al cual luego se le suma el resto del elenco contando lo que sintieron y de qué forma el agua les arrebató todo. En un momento de la escena las dos mujeres aparecen con valijas y paraguas en señal de que deben partir y dejar sus añorados hogares.

Avanzando en la trama se presenta una escena en donde con telas y proyecciones de imágenes las dos actrices simulan ir en bicicleta por su barrio inundado completamente. Durante la escena una de las actrices se pone en personaje de niña y cuenta cómo su madre, el día de la inundación, hizo todo para que ella no tuviera miedo. Al relato de la niña se suma el de la madre, interpretada por la segunda actriz, quien cuenta cómo la pérdida de todas las fotos de su infancia y adolescencia la llevan a un sentimiento de angustia tal que siente que junto con las fotos y el agua se ha ido el recuerdo que llevaba con ella. La escena sigue con el relato de los niños -se suma el resto del elenco, interpretando a dichos niños- que relatan cómo ellos lo veían ya que, para ellos, eran como vacaciones porque no tenían que ir a la escuela.

Luego, se monta una escena en la que uno de los personajes masculinos cuenta cómo en la inundación perdió a una hija y no descansa en su búsqueda. Al término de esta escena el mismo actor, se coloca un saco y una boina para representar a otro personaje que narra cómo el candidato del pueblo -como en campaña- cuando apenas empezó a llover y a acumularse el agua, apareció con un gran espectáculo, con dos asistentes (las dos actrices) montadas en unos zancos espectaculares encargadas de brindar la información de lo que debían hacer en caso de emergencia, con un discurso esperanzador de que todo iba a estar bien, que recibirían toda la

ayuda que pudieran necesitar, que nada les iba a faltar, que todo lo material que se perdiera durante el temporal iba a ser repuesto por cuenta del gobierno y que el mismísimo candidato en persona había conseguido que se cancele el cobro de impuestos durante los meses que dure la catástrofe.

Seguida de esta escena representan otra que me llamó mucho la atención y me pareció muy graciosa por la perspectiva irónica de la situación. Uno de los actores junto con una de las actrices estaba en el papel de una pareja a la que le realizaban una encuesta telefónica sobre su situación durante el temporal. Lo curioso de esta escena es que la segunda actriz realiza el rol de encuestadora ya que aparece en escena con un teléfono amarrado en la cabeza y de esta forma realiza la típica encuesta con fines políticos, pero que no favorece en nada en la realidad que viven los personajes.

Ya llegando a los finales de la obra, hay una escena que es protagonizada por la pareja encuestada en la escena anterior. En la misma realizan una coreografía acompañada de imágenes proyectadas con un juego de luces, en la que simulan ser arrastrados por la tormenta. Por último en la escena final, se encuentra todo el elenco en escena, desarmando las casas con desesperación porque el agua ya había entrado en las casas. Uno de los actores se encuentra en el centro del escenario con la cabeza metida en un balde con agua, y el resto intenta desarmar la última de las casas que es la propia. Es ahí cuando todos se dan cuenta de que ya no queda nada por hacer, y junto con la música en vivo comienzan a cantar separándose así por toda la sala y finalizando la escena junto con la obra.

Finalmente a modo de conclusión parcial con respecto a mi experiencia con esta obra en particular debo decir que en un primer momento me pareció que no me había gustado o terminado de “cerrar”. Pero luego tuve una charla con el elenco y me resultó muy interesante todo lo que hay detrás de una puesta en escena, porque logré darme cuenta de que no era que no me había gustado sino que

no había entendido muchas cosas que logré conectar luego, con la información que me brindaron los actores.

En cuanto a la relación que puedo establecer con la primera parte de esta exposición me gustaría citar a Juan Carlos Gené que dice:

El escenario es 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 si se trata, quizá, de un espacio que originalmente nada tenía que ver con ese fin.

Y al mismo tiempo Gené se pregunta:

(...) ¿Es infinito? Porque, naturalmente, el espacio de la representación está limitado. Pero antes de haberse concretado ese límite, cuando los actores comienzan a ocupar el escenario vacío, a husmearlo y a husmearse entre sí, las paredes de ese escenario, de alguna manera, no existen. Porque por un hecho de fantasía creativa y un logro de materialización simbólica, esos muros pueden caer, o alejarse indefinidamente, o estrecharse hasta oprimirnos.

Debo decir que, cuando fui espectadora de esta y otras obras teatrales, fui testigo de lo que Gené trata en su texto. Cualquier lugar puede ser utilizado con el fin de representar un hecho escénico, si es llevado a cabo por personas (actores) que cuenten con las herramientas y técnicas para hacernos ver ese mundo en el que están representando las historias que intentan mostrar.

Ahora bien, hemos llegado a final de cuatrimestre y debemos darle un cierre a la monografía pautada por la cátedra, con respecto al teatro y a nuestra experiencia con el mismo. En esta última parte tenemos que enfocarnos en recaudar información sobre

los medios con los que cuentan los teatristas para llevar a cabo el hecho teatral.

Con respecto a *Bruma del desamparo*, en la entrevista que tuve la oportunidad de realizarles a los actores me contaron que el proyecto fue presentado en un principio en el Instituto Nacional del Teatro, donde les adjudicaron un subsidio para poder comenzar. En lo que corresponde a los gastos del alquiler de la sala, tanto como para los ensayos como para la presentación de la obra, lo abonaron con dinero de sus bolsillos. En cuanto a lo que corresponde a los derechos de autor, en el caso de ellos no debieron abonar ya que fueron quienes escribieron el texto, y están registrados de manera tal que cuando alguien más quiera llevar a cabo la obra, ellos sean quienes cobren lo correspondiente a derechos de autor.

En cuanto a lo que debieron invertir en la producción escénica, fue un proceso que se dio junto con el armado de toda la obra y lo realizaron con dinero que aportaron ellos mismos de forma particular. El porcentaje que deben abonar a ARGENTORES es el 10% de lo recaudado. Con respecto al resto de los porcentajes, la sala se queda con el 30% y el elenco con el 70% de lo recaudado por función; a ese 70% el elenco se lo reparte equitativamente, tanto a actores como a directora y músico.

Finalmente, como conclusión podría decir que en cuanto a todo el proceso que atravesé durante la producción de este trabajo, pude conocer gran parte de lo que sucede detrás del hecho teatral, mucho antes del momento en que nos sentamos en una sala a presenciar una obra de teatro. Ahora que tuve la oportunidad de tener conocimiento de todo lo que sucede “detrás de escena”, creo que puedo apreciar desde otra perspectiva el gran trabajo que se lleva a cabo, y que la mayoría de las veces o casi siempre no puede ser apreciado desde la platea.

En el caso de *Bruma del desamparo* debo decir que me llevo una gran sorpresa y admiración por todo el proceso que debieron atravesar desde el inicio, ya que fue un producto de su propia autoría. ¡Es realmente admirable!

El hecho teatral implica un largo proceso de producción, aunque muchas veces no somos conscientes de ese gran esfuerzo, tanto económico como físico, emocional y profesional.

FUENTES CONSULTADAS:

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

GENÉ, Juan Carlos (2009). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. Buenos Aires: CELCIT, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

<http://www.laconrado.com.ar/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Royal_Opera_House

NOTA

¹ Buenos Aires: Aguilar.

EL ARTE DEL TEATRO

Marcia Arrupe

En el 2007 se edita la primera *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. II, como producción del grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires a cargo de Osvaldo Pellettieri. En ese libro, Osvaldo Calafati publica “Neuquén 1884-1985”, parte de su posterior *Historia del teatro de la provincia de Neuquén* (2011), atendiendo a las formas colectivas de la memoria y la identidad, entre ellas el fenómeno teatral como espacio de construcción de identidad cultural. Esa historia precisa un heterogéneo corpus de la dramaturgia, surgido en la emergencia de las condiciones culturales de la provincia desde sus primeras manifestaciones, a fines del siglo XIX, hasta la actualidad.

A fines del siglo XX, precisamente a partir de los años ochenta, la producción se potencia llegando a la actualidad con la constitución de un nutrido corpus teatral elaborado desde diversas dramaturgias, tanto de autor como de director. Tales prácticas de escritura dramática y espectacular reelaboran en sus poéticas las condiciones culturales de la Norpatagonia neuquina.

Como dato singular, en la misma *Historia del teatro de la provincia de Neuquén* se hace referencia a la primera puesta en escena de *Lola o Flor de un día*, del catalán Francisco Camprodón y Lafont, en 1894 en Chos Malal, por entonces capital del Territorio Nacional del Neuquén. Sin embargo, los textos dramáticos redactados y/o editados, aunque superan el centenar, pertenecen a un reducido grupo de escritores, la mayoría de ellos radicados en Neuquén a partir de los inicios de 1980. Entre los que comienzan su producción en la región en esa década, se destacan Alejandro Finzi, Gerardo Pennini y Hugo Luis Saccoccia.

La reciente *Historia del teatro de la provincia de Neuquén* con su compleja cartografía poética, da cuenta de la consolidación de instancias de reproducción y consagración del campo teatral

neuquino, en principio con grupos como Amancay [1940-1966]. Asimismo, la importante y duradera presencia -a través de LU5-Radio Splendid- del Radioteatro, expresión popular sostenida por el actor neuquino Jorge Edelman quien, además, llevaba su compañía por el interior de Neuquén con giras en provincias vecinas (Río Negro, sur de La Pampa y Mendoza) hasta Buenos Aires. Y en el período de las tres últimas décadas se suman otras prácticas del quehacer teatral como los festivales: Encuentro Provincial de Teatro, Fiesta Regional Patagónica de Teatro en San Martín de los Andes, Festival Nacional de Teatro de Humor en Zapala, entre otros.

En este ámbito local marcado por una importante trayectoria teatral, en el 2016 se pone en escena *Bruma del desamparo. Fragmentos de un pueblo olvidado*.

Un cordel color ámbar con ropa colgada, sujeta con broches de madera. Ropa sosteniendo a cuatro personajes, secándose en la oscuridad, tal vez sin sol y en un ambiente con humedad constante, interminable. Así es la primera escena. Un músico presente desdibujando el límite entre el actor y el sonido. Sin vestuario, con un pelo gris y blanco, suelto y descontracturado, recuerda a la melena de un león y entona perfectamente con los sonidos que dan inicio a la obra. Ubicado la izquierda del escenario da las melodías que se escuchan suavemente, desde el principio hasta el final, tocando el órgano, un redoblante, dos congas y una pequeña cortina de cilindros metálicos unidos que bailan sincronizados al deslizar un palillo por todos ellos. El único micrófono que se visualiza es utilizado por él para desprender de su garganta melodías que a lo largo de la obra adquieren mayor o menor intensidad, donde los actores se suman al canto. En un momento un personaje femenino toca un ukelele rojo, y la música envuelve a cada rincón del escenario y de la platea.

Vestuario en colores apagados. El color de las polleras es tapado por la tierra seca. El color chocolate y el caramelo reinan. El tono sepia es el único que se percibe cuando los actores

representan a los pueblerinos afectados por el temporal. Valijas de cartón, marrones. Broches de ropa de madera gastada que se resignifican, volviendo a escena convertidos en cucarachas y en adornos de un sombrero. Un paraguas deshilachado, casi sin tela que proteja de la lluvia pero ayudando a que la iluminación no desaparezca en la cara de los actores cuando se refugian casi sin sentido en él. Este paraguas vuelve a aparecer siendo un juguete para los niños que lo giran y juegan a su alrededor antes del inicio de la inundación. Las estructuras o “esqueletos” de alambre forrado en tela roja de dos paraguas representan las polleras de dos personajes femeninos payasescos, torpes, eléctricos, moviéndose inquietos sobre zancos blancos. Con maquillaje rojo en sus párpados, plumas rojas en sus cabezas y los brazos en alto, chocan las palmas cada vez que finalizan una oración. Una nube de polvo blanco es producto de cada aplauso cuando acompañan a quien, con corbata y gorro rojos, da un discurso típicamente político sobre una alfombra circular, también roja. Durante toda la obra los ojos del espectador se acostumbran a una luz suave, pero en esta escena la iluminación encandila con su brillo y blancura.

Sal es lo que inunda en el final. Comienza apareciendo en las valijas, chorreando de la ropa, representando al agua. En la última escena, una especie de “palo de agua”, con agujeros mirando hacia arriba, como una flauta dulce, se da vuelta y deja que la sal caiga e invada absolutamente todo, a la vez que se ve a los personajes yéndose uno por cada lado, al costado del escenario y de las butacas.

En ningún momento del espectáculo se habla de nombres o se indica el tiempo, pero se ven objetos tales como fotografías en blanco y negro, un teléfono naranja antiguo, o valijas viejas.

Hay dos momentos de proyecciones, acompañadas por los sonidos correspondientes, y la imagen en el fondo del escenario es de una rueda de bicicleta, en simultáneo con ambos personajes femeninos pedaleando una bicicleta imaginaria, acostados en el suelo. La otra escena proyecta gotas cayendo del cielo.

Hubo una escena en particular que transmitió la desesperación de la pérdida. Se habla de libros que estaban guardados para leer en momentos libres, que quedaron arruinados por la inundación. Casas construidas de a poco, con esfuerzo incansable, ahora bajo agua. La pareja de personajes se lamenta por cada cosa perdida: el hombre tiene la cabeza en un balde de albañil con agua, y la saca dejando correr el agua por su cara; la mujer solloza recordando las fotografías que no volverá a ver.

Recuerdos, historias, una vida destruida, donde vemos la importancia de ciertas cosas, donde nos damos cuenta de la poca atención que prestamos cuando suceden estas desgracias.

En el despertar de cada día nos preocupamos únicamente por nuestros hijos, nuestros padres, nuestras mascotas, nuestra economía, nuestra ropa, nuestro estudio, nuestra vida, sin darnos cuenta de que nos encerramos en un egoísmo tan común como mediocre. Tal vez lentamente las cosas hayan empezado a cambiar (afortunadamente), y podamos sentir la necesidad de ayudar al otro en sus desgracias.

El frío, el hambre, la pérdida (en inundaciones, incendios) son situaciones que muchos no pueden afrontar solos, y que otros jamás atraviesan. La empatía es cada vez más visible y el sumarse a los grupos sin fines de lucro de personas que acompañan a niños, mujeres, familias, animales abandonados, sería un crecimiento inmenso, personal y social.

Las distintas manifestaciones del arte (teatro, música, cine) son el medio que nos activa ciertas zonas, y anima a no desaprovechar o malgastar nuestras vidas en nimiedades.

(A continuación, se transcribe la grabación de una entrevista que brindaron los partícipes de la producción de “Bruma (...).”)

-¿Cómo surge el proyecto?

-Todo empieza cuando viene un maestro importante, reconocido mundialmente, que se llama César Brie, quien viene de una línea de

estudio que es la Antropología teatral. Nos capacitamos con él y descubrimos un método de composición, y con todo el material que teníamos decidimos que estábamos listos para una producción. Cuando nos preguntamos qué temática es la que nos abarca más de acuerdo al recorrido hecho, casi como por cuestión del destino sucede lo de las inundaciones en Neuquén y nos llega un libro llamado *Aguas malas* sobre una laguna que se llama Epecuén, que queda en provincia de Buenos Aires, que fue un pueblo que era un centro termal y fue inundado completamente. También nos llega un libro sobre las inundaciones de Santa Fe.

Después de estas lecturas, también de ver videos y de las investigaciones que habíamos hecho, entre los cuatro elementos que son agua, aire, tierra y fuego, elegimos trabajar el agua y las inundaciones. Empezamos a buscar bastante material de las inundaciones de Neuquén y del resto del país y poco a poco, de los relatos que leíamos, fuimos haciendo nuestra propia dramaturgia, y decidimos seleccionar ciertas historias que nos parecían más relevantes.

César Brie nos brinda la improvisación del trabajo sobre imagen. Entonces muchas de las escenas están compuestas primero por la imagen, y nos filmábamos y nos juntábamos a ver. No se parte de un texto a lograr, sino al revés, se parte de imágenes. Cuando decimos “imagen” no nos referimos a una imagen quieta; es una “imagen metafórica”, como una pieza pequeña que te permite que lo que quieras que suceda, pase más allá de lo que digan. Digamos: poder despegar del texto la responsabilidad de saber lo que está pasando. En la búsqueda de un método que estuvimos haciendo durante dos años de entrenamiento actoral, para poder llevar algo a escena, exploramos muchas cosas de danza, de improvisación, mucho cuerpo. Hay un método del cual hay que valerse de algunos principios para armar un sistema que, a través de un mecanismo o varios mecanismos, se convierte en un proceso de montaje de obras. Cuando vimos ese sistema pensamos que podíamos crear uno

que tuviera las cosas que queramos. Nos da la posibilidad -como actores y actrices- de relatar.

Los dispositivos básicamente son un lugar donde se ve el cuerpo. Se improvisa pero no hay una lógica tan natural, entonces se da más bien con el cuerpo. Al dirigir y actuar nosotros solos nos filmamos, y surge la idea de hacer cuadrículas en El Chocón, donde Charly [Carlos Tendler] nos acompaña con la música en vivo. Y atravesamos ese sistema que estábamos explorando en el agua, en el cañadón, con fuego, con tierra, y fuimos haciendo varios recorridos donde todo era improvisado. Pero empieza a haber una dinámica y un mecanismo en el cuerpo que hace que siguiéramos en el río, en la naturaleza, porque El Chocón queda medianamente lejos de Neuquén capital.

Muchos de los textos son nuestros; otros son tomados de los distintos libros, ensamblados. Cuando le hablamos a Charly, teníamos avanzado el trabajo y le propusimos usar una misma melodía que va cambiando de mayor a menor intensidad, como pasa en las películas por ejemplo. Se empieza a jugar con tonalidades.

-¿Cómo deciden la fecha para estrenar?

-Una de las cosas que apura los trámites para presentar la obra es pedir una sala. Cuando uno pide la sala para estrenar, sabés que tenés un compromiso y que en determinada fecha tenés que presentar un producto. Y pagábamos sala para ensayar, entonces es mucha plata también, y eso te ajusta.

En el entrenamiento éramos mucha gente, y el paso del tiempo hizo que quedáramos cuatro. Cuando pasó lo de El Chocón -que, como decimos nosotros, fue algo mágico- empezó una línea: arrancamos en abril y terminamos en noviembre del año pasado [2015]. El grupo original no buscaba la producción, nos juntábamos a entrenar. Entonces, cuando decidimos que queríamos producir algo, ya llevábamos mucho tiempo laburando juntos. Entonces todo eso empezó a tener valor. Entonces hicimos tres o cuatro encuentros con el mismo mecanismo que traíamos, y dijimos “vamos a tomar

ese material en esos encuentros y de ahí va a salir”. Después empezamos a trabajar sobre eso y todo se comenzó a organizar.

-¿Cómo financian el proyecto?

-Cuando empezamos tuvimos la idea de pedir subsidio para la obra, para poder costear los gastos, y en realidad empezamos a financiarla nosotros. El subsidio está aprobado. Hay un organismo que subsidia a los teatristas que se llama Instituto Nacional del Teatro, y vos presentás el proyecto ante ese organismo y te ayudan a producir. Si consideran que es un laburo que cumple con ciertas condiciones, según sus parámetros, te dan un monto de dinero como para que vos puedas pagar la escenografía y cuestiones con respecto a la obra, en este caso para la producción. Nosotros pedimos ese subsidio y se va a cobrar, pero igual fue una inversión de nuestro bolsillo que se recuperó ya en las funciones. Del total de las entradas, un 10% es para ARGENTORES, que es el organismo que nuclea a los autores, a los que escriben el texto. En este caso somos nosotros los que escribimos pero, si nosotros queremos usar un texto de un tercero, primero tenemos que pedir la autorización para poder montar la obra y, segundo, se le paga el 10% de cada función, al autor. Como somos los autores nosotros, cuando inscribamos la obra en ARGENTORES, lo cobraremos. Después se saca un 30% para lo que es la sala, el espacio físico, porque ellos le pagan al técnico, por el funcionamiento en general, o sea, no se alquila la sala, se trabaja en porcentaje. Y lo que resta es para el elenco. Nosotros lo distribuimos en partes iguales, todo lo recaudado se divide en seis.

Luego de la lectura de la historia del teatro regional, y de la experiencia como espectadora, cabe destacar la incuestionable importancia de la expresión del arte, y del teatro en particular. Tal vez las salas de teatro no están tan concurridas actualmente, y esto puede ser causa de la falta de información o falta de costumbre.

Pero claro está que la representación teatral de las situaciones actuales ayuda a tomar conciencia y favorece al público en miles de aspectos, tanto emocionales como sensoriales.

Al hablar con mis compañeros sobre las obras vistas, concordamos en la calidad de lo que se nos mostró, calidad y calidez por parte de sus productores. Nos propusimos continuar concurriendo a ver obras de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro en Neuquén*. Neuquén: Educo. Segunda edición en 2014, Educo.

----- (2007). "Neuquén (1884-1985)", en PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, p. 297-346.

NO QUIERO MORIR DESNUDO

Dramaturgía: Jorge Onofri-César Brie

Actuación: Liliana Godoy, Silvina Vega, Dardo Sánchez y Jorge Onofri

Iluminación: Humberto Reynoso

Artistas plásticos: Carina y Silvina Vega

Fotografía: Nicolás Maiolo

Asistencia general: Julieta Tabbush

Asistencia de dirección: Sebastián Fanello

Producción: Atacados por el Arte

Dirección: César Brie

(Estreno en Cipolletti, Río Negro, 2016)

ANTES DE SER...

Rocío Neila

Historia de La Caja Mágica

La Caja Mágica actualmente está ubicada en la calle Mariano Moreno 354, en Cipolletti, Río Negro; pero se necesita comenzar por el principio de su historia.

La Caja Mágica comenzó como un taller creado por Ileana Brotsky, cuando ella tenía tan solo dieciocho años, en la ciudad de Buenos Aires. Vinculada con la enseñanza artística, Ileana daba clases de teatro y musi-juegos ambientados para niños de jardín.

Ileana fue criada en un ambiente artístico desde pequeña. Su madre tenía un taller de arte y es allí donde se fue desarrollando su pasión tal que a la edad de dieciocho años egresó de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Poco tiempo después contaba con un estudio de teatro con actividades recreativas para niños.

Es en el 2002 que Ileana llega al Alto Valle -más concretamente a Cipolletti- lugar en donde reabre las puertas de su taller La Caja Mágica en la biblioteca de la ciudad. Posteriormente, en el 2006, junto con Jorge Onofri, su socio, tienen la posibilidad de comprar la Escuela de Comedia Musical Valeria Lynch -ubicada en Roca 381- donde ambos trabajaban desde su inauguración en el 2005. Este cambio fue un avance, ya que en pleno centro de Cipolletti se comenzó a proponer otras actividades artísticas como talleres de comedia musical, danza contemporánea y canto. A finales de 2006 los directores de La Caja Mágica participaron de un proyecto patrocinado por el Instituto Nacional de Teatro, tal proyecto consistía en comprar un terreno y construir un espacio teatral. Ileana y Jorge concursaron y ganaron. En 2007 se comenzó con la construcción de este espacio cultural -ubicado donde está actualmente, en Moreno 354- y se terminó en marzo de 2010. Los talleres fueron trasladados al nuevo lugar y en octubre de ese mismo año se pudo inaugurar la sala de espectáculos junto con la llegada del IV Festival Internacional de Teatro.

El lugar donde se construyó lo que ahora se conoce como La Caja Mágica Teatro era antes conocido por ser un terreno con una venta de autos, con un pequeño departamento al fondo.

La Caja Mágica Teatro incluye la Escuela de Artes Escénicas, con todas las actividades de formación escénica actual para niños, jóvenes y adultos, y la Sala de Espectáculos, sede, además, de varios Festivales.

El espacio cultural se auto gestiona, ya que el gobierno municipal o provincial no hace aporte alguno. Se mantiene por los seminarios, los talleres y por supuesto, el público. Siempre se está tratando de generar nuevas ideas que atraigan a los espectadores, y a su vez, den ingresos económicos.

Una vez requirieron un subsidio del Instituto Nacional de Teatro (INT), un subsidio anual, pero luego reconocieron como insuficiente ya que no cubría los gastos ni siquiera de un mes; además, la espera por tal subsidio era de dos años.

La Caja Mágica Teatro está ubicada en un lugar convencional, un edificio teatral. Por dentro es cálida y confortante. La entrada con puertas grandes da a un bar/*hall* que, lleno de estilo, color y vida, te recibe abiertamente. Junto al bar, también funciona una secretaría donde se atiende al público. A mano izquierda se encuentra un pequeño escritorio con ruedas, muy cercano a la entrada, lugar en el que se compran las entradas. Los baños se encuentran al fondo y cuentan con la limpieza adecuada.

El espacio dispone de tres salas. La sala de canto, la sala de danza, y la sala de teatro y comedia musical.

Hay un amplio umbral en el bar, que da a una salida de emergencias, y que también da a un pasillo largo que nos dirige a la sala de canto. Es un espacio pequeño que además cuenta con un vestuario. Contiguo a la sala de canto, hay un departamento con alojamiento exclusivo para cuando llegan artistas de lugares lejanos. Retornando al bar, una escalera da a la oficina de Jorge e Ileana, ambos directores de la institución. Además de encontrarse con la oficina, arriba está la sala de danza, amplia, con paredes

blancas y espejos grandes que ocupan toda una pared extensa, y a su vez, hay un pequeño armario donde se guarda escenografía específica. La sala de danza, está equipada para, aproximadamente, 16 personas bailando. Es un espacio de 10 m x 7.

En el momento de espera para ver la obra, el bar se hace más pequeño pero vibrante de energía con personas alegres y rebosantes de expectación. En el fondo, se encuentra la puerta de ingreso a la sala de espectáculos que, una vez dichas las advertencias para ver la obra (como apagar los celulares y no filmar), se abre. Cada uno de manera paciente se adentra al pasillo oscuro con cortinas rojas. Al atravesarlas se encuentra de frente con el escenario y, a su derecha, con unas escaleras para subir a la platea correspondiente.

La sala de espectáculos está capacitada para 120 personas. Cuenta con una salida de emergencia a mano izquierda, ubicada en la entrada de la sala. La sala teatral es también, lugar donde se realizan los talleres de comedia musical y, por supuesto, teatro.

El escenario se encuentra en un lugar cerrado, de techo alto para proporcionar la iluminaria correcta. Algo que me pareció curioso, fue que el escenario no tiene plataforma, se encuentra en un plano bajo. Las gradas se ubican en frente del escenario y de manera escalonada hacia arriba. Mide aproximadamente 8,5 metros de largo por 7 de profundidad, con platea baja y una altura de 8 metros¹.

También cuentan con un balcón propio del escenario, que puede utilizarse -o no- al momento de presentar un espectáculo. En los lados del escenario no hay entradas. Detrás del escenario, escondido por los grandes telones, se encuentra el vestuario de los actores, que en ocasiones está oculto. En ocasiones cuando el balcón se utiliza, el vestuario queda oculto por debajo del balcón del escenario.

Al subir las escaleras para ubicarse en las gradas, hay una pequeña cabina al final del patio de butacas. Es el panel de control donde un técnico especializado se encarga de realizar un trabajo de calidad en conjunto con los actores y demás. Esta tarea consiste en

llevar adelante las puestas lumínicas y sonoras tanto de los espectáculos propios como de los que traen otros artistas.

A su vez, se puede observar desde el escenario que por sobre las gradas, se encuentra un altillo que funciona como almacén de escenografía. También debajo del patio de butacas hay un pequeño almacén con escenografía para los espectáculos que llegan de lejos.

Obra elegida

Escogí *No quiero morir desnudo*, que me llamó la atención tanto por sus buenas críticas como por el argumento de la obra:

La historia relata lo que viven cuatro ancianos (dos mujeres croatas amigas, y dos varones) en un geriátrico. Actores y manipuladores son los encargados de dar vida a los muñecos, contruidos por Silvina Vega, quien hizo una maravillosa creación artesanal cargada de humanidad, de estremecedora gestualidad.

Las escenas transcurren entre historias que se cuentan entre ellos, bromas, peleas, discusiones propias de quienes conviven tanto tiempo juntos, en medio de un clima duro, hostil, que ofrece el sistema. Dos enfermeras, dos médicos, un hijo, que muestran sentimientos contradictorios frente a esa realidad de sus propios pacientes. Uno a uno los ancianos fallecen llegando a su fin en conmovedoras imágenes que hacen sentir la profundidad del tema y el tratamiento creativo de sus hacedores. La historia se prolonga en el espectador, el final de la obra queda flotando en el ambiente con la sensación de que hay más por decir y que corre por cuenta de los espectadores. Un puño cerrado ha golpeado en el centro de la sala. Un aluvión arrasa con la primera sorpresa y algunas lágrimas declaran el impacto al corazón de los testigos².

El director es César Brie. Los actores: Jorge Onofri, Dardo Sánchez, Silvina Vega y Liliana Godoy. Autores: César Brie y Jorge Onofri. La producción general está a cargo de Atacados por El Arte. Es así como se presenta este grupo “Atacados por el arte”, un grupo de artistas titiriteros con gran trayectoria. Jorge Onofri es quien dirige este grupo, conformado por Dardo Sánchez, Liliana Godoy y Silvina Vega, artistas docentes.

Le preguntamos a Jorge Onofri, cómo surgió este excelente elenco de artistas titiriteros y esto era lo que nos decía:

J. O.: Yo fui durante muchos años director de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, director artístico de la escuela. En un momento dado sentí que ser director de una institución artística oficial, me ahogaba, me resultaba opresivo. Necesitaba mi espacio para crear por fuera de la escuela.

Yo dirigía el elenco y es un trabajo puramente artístico, de producción de obras, con un elenco estable. Estaba todo muy bien. Pero a mí me resultaba siempre limitante todo lo oficial. Me parecía que nos ponía límites en las salidas, en los permisos, incluso hasta en el abordaje del tipo de espectáculo que podíamos -o no- hacer. Nadie nos lo decía, pero subliminalmente había una especie de limitación. Es entonces cuando le hago una propuesta a quien era mi compañero más cercano al elenco que es Dardo Sánchez, además de que es un amigo muy querido de toda la vida y una persona profesional de la cual me encanta la manera en que trabaja. Le propuse crear un grupo independiente.

La convocamos en primera instancia a Silvina Vega que se acababa de recibir de nuestra escuela. Ella había sido una de las egresadas, de hecho, la mejor alumna que tuvimos. Le propusimos esta iniciativa, la cual aceptó y este fue el comienzo.

Empezamos con una obra que yo tenía en mente, por lo tanto tomé la dirección originalmente, y que fue lo que realmente quería durante esos años. En esa primera obra actuábamos Dardo y yo, luego se nos sumó Liliana Godoy, antes del estreno. O sea que desde la primera obra ya estábamos todos juntos, los cuatro³.

- Contanos un poco sobre la reconocida trayectoria de este elenco.

J. O.: Tuvimos diferentes etapas, hicimos un espectáculo que fue muy exitoso con el que estuvimos trabajando quince años y este proyecto nos llevó de gira, por toda la Argentina, España, México y Brasil. Después de unos pocos años hicimos otro espectáculo que tuvo la misma recibida por parte del público que se llama *La niña invisible*. Hasta que llegamos a esta producción: *No quiero morir desnudo*⁴.

Se llega a esta propuesta de *No quiero morir desnudo*, a partir de un proyecto que Jorge Onofri comenzó a escribir en el 2006, proyecto que quedó estancado por un tiempo aunque estuvieron produciendo en 2008 y 2009, construyendo los títeres, es decir, los muñecos, definiendo su estética, incluso llegaron a montar una escena; sin embargo lo dejaron por falta de convicción. Se lo retomó este año, en enero de 2016, con un trabajo en tiempo récord, cuando Jorge Onofri convocó al director César Brie desde Italia y se trabajó con la obra por un mes, día a día, durante el verano, arduamente, hasta que quedó logrado. Trabajaron con los textos de Jorge Onofri, en los cuales César Brie, con su buen criterio, reescribió y fue enhebrando otros textos de manera que el resultado final fue satisfactorio.

Esto nos contaba Jorge Onofri sobre su situación personal con la escritura de la obra y en qué se basó para crearla:

J. O.: Nos representa profundamente la obra. Si bien había escrito el material, la base de la obra mía está claramente allí; también está muy intervenida por el ensayo de este año, en donde afloraron situaciones personales de cada uno. Este material incluyó César Brie y los unió con mi material. Esto le genera un grado de verdad muy importante a la obra. Está anclada en la vida de cuatro personas que existen, que somos nosotros. No estamos ficcionando nada, ficcionamos en la forma pero es una verdad que existe y ha existido en nuestras vidas de una u otra forma.

Cuando estaba escribiendo la obra, fui a un geriátrico buscando una solución para mi mamá. Empecé escribir por eso, porque mi mamá se encontraba en una situación de necesitar quién la cuide y atienda todo el tiempo. Empecé a vivir la situación cotidiana de hacerme cargo de mi mamá y tres mujeres que en turnos rotativos iban a atenderla. Entonces se daban esas situaciones: La que llegaba tarde, la que se iba antes, la que la dejaba sola, la que le daba el doble de su medicación para mantenerla dormida para que no moleste. Yo llegaba y mi vieja estaba babeando, y un día una señora que no llegaba más, era la hora y no llegaba.... Cuando nos fijamos, faltaban dos tapados de pieles de mi mamá. A la vez estaban estas situaciones graciosas, a pesar de todo, es muy cómico todo esto. Era muy tremendo pero a la vez era muy divertido, porque se armaban unas reuniones con gente rara que apareció en nuestra familia, que eran estas personas que cuidaban de mi mamá.

Un día fui a un geriátrico y fue muy impresionante lo que pasó. Era en una chacra, cerca de Fernández Oro, en un lugar donde yo había estado antes; era un hermoso chalet al que habían convertido en un geriátrico. Alrededor de la vereda, estaba todos los viejitos en sus sillitas de rueda. Los habían sacado a tomar sol, a tomar aire. Y esa escena, una de las principales en las que están en el sillón, remite a eso. Entonces estaban estos ancianos, tomando aire, vestidos con pijamas. Ninguno vestido de seres humanos. Vestidos como si estuvieran eternamente en la cama, incluso, hombres grandes solamente con pañales y una camiseta. Por eso mi personaje (el títere Remigio) está vestido igual.

Y cuando yo los veía a los viejos, los veía enojados, los veía deprimidos y ese fue un poco el carácter que de alguna manera termina teniendo esta obra. Cabrones, por eso también terminan siendo graciosas, las charlas y discusiones que se dan entre ellos. Ya no tienen límites con la lengua, están en una edad en donde todo les da igual, se permiten decir cosas tremendas al otro, se ríen, se burlan de todo.

Toda la escenografía remite a un geriátrico. Para esto utilizaron todo lo relacionado con un hospital, objetos reales, usados en hospitales. Dardo Sánchez consiguió de un depósito de hospital, las cunas de neonatología en donde los títeres convivían, prácticamente era la típica camilla de hospital. Consiguieron además una cama de niño, de los '60, como objeto esencial porque además ahí es donde van a parar una vez que mueren. Incluso había biombos de hospital, detrás de los que los personajes desaparecían o donde se dejaban las camillas, etc.

La vestimenta era toda de blanco, y los actores estaban descalzos, para crear un ambiente puro y así poder jugar con la iluminación, para crear un efecto más visual.

La iluminación, por lo que pude notar era básicamente en tonos cálidos, la mayoría del tiempo. Solamente se usaban luces frías, al principio y al final.

La música era principalmente el chamamé, en una escena donde había una clase de juego con los títeres. Más específicamente, aires correntinos y paraguayos, música de Raúl Barbosa, músico argentino.

La obra transcurre en Argentina en un presente continuo que pone de manifiesto la situación que afronta gran número de ancianos con respecto al hoy, a nuestro presente. La obra está anclada en una realidad que impacta.

Con respecto a la acción, también se puede ver claramente cómo en algunas escenas, en donde transcurren charlas animadas, de repente los actores se congelan. Se pone énfasis en cierta escena donde se comienza a presentar tanto a los títeres como a los personajes humanos.

También algo que se da en el comienzo es la ruptura de la cuarta pared, porque al principio los títeres nos hablan a nosotros, al público, se dirigen al espectador.

En cuanto al modo de producción teatral, es muy diferente al de la literatura, que es un acto individual donde no se establece una relación directa entre el productor y quien consume ese producto.

El teatro, en cambio, es el lugar donde se entabla una relación directa entre el actor-espectador. Es la confluencia entre lo real y lo ficticio ya que, en definitiva, todo allí es real, sin embargo también es ficción.

La producción teatral está regida por la puesta en escena. Siempre se tiene en cuenta la recepción en el arte del teatro, es decir, el público. De algún modo es por esto que para la producción teatral es fundamental el Instituto Nacional del Teatro. A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 se crea el INT como organismo rector de la promoción y el apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, la ejecución y el seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y el apoyo que realiza este Instituto.

El Instituto Nacional del Teatro otorga preferente atención a las obras de autores nacionales y a los grupos que las presentan, impulsando la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad artística y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura. Asimismo, fomenta las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales; otorga premios y becas; respeta las particularidades locales y regionales y estimula la conservación y creación de espacios teatrales, a la vez que difunde el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia⁵.

Finalmente, concretamos una entrevista con Jorge Onofri para que responda a nuestras preguntas en cuanto al modo de producción.

-¿Cuánto se abona por derechos de autor?

- Normalmente, el derecho de autor es el 10% de la recaudación bruta. A veces, en la misma obra que se inscribe en Argentores, también el autor decide incluir la música, en este caso, el porcentaje puede llegar a variar.

-¿Cuánto invirtieron en la producción escénica?

- *No quiero morir desnudo* es una obra que tiene una particularidad en este caso porque lo más caro fue traer al director Cesar Brie, de Italia, por lo tanto la inversión rondó los \$200.000.

Recordemos que el vestuario y la escenografía fueron nada extravagantes, simples vestimentas blancas, barbijos, y además los objetos de escenografía pertenecían a un hospital; eran objetos abandonados, en desuso, de los años '60, que los consiguieron gratis.

-Cuando muestran su obra al público: ¿cuál es el costo de la sala y cuánto abonan a Argentores?

- A Argentores -como ya dije- se abona un 10% y después hacemos un acuerdo del 70% para el grupo. Entonces, del valor bruto un 10% es para Argentores y de lo que queda se arregla un 70% para el grupo y un 30% para la sala. Esto es en algunos casos, depende del valor de la entrada.

-¿Cuánto le queda, por función, al equipo de producción?

- Esto depende de la cantidad de público que tengamos. Cuando hay una sala llena y un precio de entrada aceptable -que hoy no puede ser menos de \$150- se puede llegar, en nuestro caso, a repartir entre cada uno \$1.500 por función.

Para concluir, en primera instancia La Caja Mágica Teatro - lugar que nunca había conocido en mis dieciocho años- me pareció un lugar confortante, con estilo y, sin duda, mágico. Sus directores - Jorge Onofri e Ileana Brotsky- quienes nos recibieron, a mí y a mis compañeras, y quienes con toda su voluntad y buena predisposición aceptaron gustosos, charlar con nosotros y escuchar nuestras preguntas, mostrarnos su lugar, cada rincón en el que pueda caber el arte, ellos nos lo enseñaron.

Fue sin duda una hermosa experiencia, principalmente porque desconocía este espacio único en el que se trabaja día a día para su mejor rendimiento, en donde la calidad de sus espectáculos te atrae y te envuelve en ese lugar. En donde cada vez que te sientas

en la platea, todo parece cobrar vida, hasta uno mismo, porque comienza a sentir, comienza a reír, comienza a llorar, a veces las dos cosas. Te hace reflexionar y se convierte en un lugar en donde reconoces que ese es un espacio donde pueden llegar a explotar las emociones.

Creo que esos sentimientos, esas sensaciones son las que se encargan de provocar. Esa es la función de todos los que allí trabajan, causar algo en el espectador, provocarnos, sacarnos algo que tal vez no sabíamos que teníamos ahí guardado.

Es lo que en definitiva pasó conmigo con *No quiero morir desnudo*, una obra que me llegó hasta los tuétanos. Me causó tantas sensaciones que no puedo calificarla de pura y simple comedia, o de simbólica tristeza de esos viejos que tienen miedo a morir. Es su conjunto lo que la hace perturbable, y eso es lo que más me gustó, y es que no se puede definir.

De esta manera conocí al conjunto de personas que están detrás de todo eso, que no son pocas y cada una tiene un rol fundamental para que todo salga logrado. Me llevo lo mejor de esta experiencia y sobre todo, el poder de expresarla en palabras.

NOTAS

¹ Información proporcionada por la web: <http://www.artenqn.com.ar/Escuela-de-Artes-Escenicas-de>.

² En <http://www.diariamenteneuquen.com.ar/2016/02/02/se-prepara-estreno-que-dara-que-hablar/>.

³ En <http://www.rionegro.com.ar/cipolletti/jorge-onofri-una-vida-dedicada-al-teatro-EJ2380475>.

⁴ En http://www.alternativateatral.com/ficha_persona.asp?codigo_persona=35573

⁵ En <http://www.cultura.gob.ar/museos/instituto-nacional-del-teatro/>.

LA TEATRALIDAD SE VUELVE TANGIBLE

Florencia Taborda

El teatro griego antiguo es considerado la cuna del arte teatral occidental. La vigencia e importancia de dicha producción artística sigue con la misma fuerza hasta el día de hoy. En este texto intentaré dar cuenta de algunos de sus aspectos y su relación con el teatro actual, específicamente con La Caja Mágica Teatro (Cipolletti, Río Negro).

El teatro griego tuvo sus orígenes en las antiguas fiestas, muchos siglos antes de su apogeo en el siglo V ateniense. Según Aristóteles, fue a partir de las danzas y cantos corales que se celebraban durante la primavera en unas fiestas en honor al dios Dionisio, denominadas Grandes Dionisiacas, aunque no todos los autores coincidan en que este fuera el comienzo. Esas prácticas cívico-religiosas duraban cinco días durante los cuales se realizaba una procesión, luego la representación de cinco comedias y una competición de tres tragedias. Este último acontecimiento teatral, el de la tragedia, se impuso durante la tiranía de Pisístrato, quien le asignó un importante lugar dentro de la ciudad de Atenas, en la ladera sur de la Acrópolis: el Teatro de Dionisio.

En la Antigua Grecia los teatros eran construidos a cielo abierto. Se utilizaba un espacio circular (en el romano era semi-circular) de tierra lisa llamada *orchéstra*; se trataba del espacio entre los espectadores y el escenario o proscenio, siendo esa *orchéstra* primariamente el lugar donde se ubicaba el coro que entraba a ese espacio a partir de cada uno de los pasillos, al costado del escenario. A su vez, dentro de ese círculo se encontraba la *thyméle*, es decir, una plataforma o altar que se cree que era utilizada por el líder del coro durante sus diálogos con el resto del coro y en la cual se homenajeaba al dios Dionisio mediante el sacrificio de un cordero.

Más tarde, en el espacio escénico se construyeron edificios adyacentes, de madera, para que los actores se vistieran, la *skené*.

También se construyeron gradas para el público. En esas gradas, el *kôilon* o *cavea*, se ubicaban los espectadores, en la falda de una colina que se acondicionaba con asientos de madera o de piedra, y cuyos asientos de la primera fila eran reservados para las autoridades y los sacerdotes de Dionisos, contruidos con mármol y decorados con inscripciones. El *proskénion*, que denominaba a la parte delantera del escenario, era utilizado como el área de actuación. Y por último la *skéné*, situada detrás del escenario, funcionaba como fondo y, a la vez, camerino de los actores (que eran únicamente hombres, ya que las mujeres no tenían permitido actuar).

En seguida son notables las diferencias entre este y los teatros actuales. En primer lugar, los mismos están cubiertos y son muy variados en cuanto al estilo, aunque buscan imitar la acústica de los teatros antiguos. Por ejemplo, en La Caja Mágica, teatro de Cipolletti, ya no encontramos aquella forma circular, sino que los asientos se disponen en un rectángulo frente a un escenario, aunque podemos ver que las gradas se encuentran en forma escalonada, para lograr una mejor visión. Los camerinos están detrás de una cortina, y todo lo que sucede por delante de ella es parte del hecho teatral. Los actores pueden entrar y salir por ambos extremos del escenario también rectangular.

La Caja Mágica Teatro posee un equipo que se encarga de la iluminación y el sonido, situado detrás de la platea, que tiene la tarea de ambientar la escena con ambos recursos. Se trata de un teatro muy sencillo pero que cumple con los requisitos necesarios para ofrecer un buen espectáculo.

Fue en este mismo teatro donde asistí a ver *No quiero morir desnudo*, una puesta de César Brie con la concepción de Jorge Onofri. Este es el fundador de la compañía Atacados por el Arte, junto con los demás actores y actrices de la obra: Dardo Sánchez, Silvina Vega y Liliana Godoy. Se trata de un elenco de actores titiriteros que posee una experiencia muy amplia debido a que

todos han pasado por otras esferas del teatro, en las cuales han recibido reconocimientos y menciones.

El argumento de la obra relata lo que viven cuatro ancianos en un geriátrico, representados a través de títeres minuciosamente elaborados y trabajados, a los cuales los cuatro actores dan vida, y a su vez permanecen enteramente visibles en el escenario encargándose de realizar los papeles secundarios de médicos, enfermeras e hijos/as de aquellos ancianos. A pesar de ser una obra de títeres, está orientada hacia jóvenes y adultos, ya que atraviesa temas como la muerte y la desolación humana en la vejez.

En *No quiero morir desnudo* la escenografía da una falsa impresión de simplicidad y poca trascendencia. En un primer momento, el escenario se veía decorado con una gran sábana blanca que cubría la pared del fondo, dando una apariencia de luminosidad de un hospital geriátrico. Un poco más adelante, en el medio del escenario, nos encontramos con un lienzo blanco detrás del cual se esconde el resto de la escenografía: una cuna con ruedas. Y ya por el final, nos encontramos con una funda negra como símbolo de la muerte. También hay varias pequeñas camas de hospital, donde los títeres reposan durante sus últimos momentos con vida y donde los médicos realizan sus cuidados.

Todos los objetos son blancos, al igual que la vestimenta de los actores: las actrices, camisones blancos, como listas para dormir, y los actores, camiseta y pantalones. Los títeres están vestidos con pijamas de hospital a excepción de uno de los ancianos, que se encuentra en pañales.

Aunque la escenografía se presente como algo simple y vacío, los recursos se encuentran utilizados con gran elocuencia y movimiento, al igual que los títeres, los cuales tomaron tres años en elaborarse -según Onofri- debido a la complejidad de su estructura. Por ejemplo, en una escena, una de las ancianas es visitada por sus dos hijos quien¹⁸⁹es aparecen con reclamos y problemas que parecen agobiarla y tironearla. Durante esta escena la anciana, llamada Rosi, se encuentra en una de las camillas pequeñas de hospital que

posee ruedas, y los dos hijos van alternándose en aferrarse a ella para realizar sus reclamos y quejas, y así sucesivamente van formando una especie de círculo que genera una sensación de mareo y agobio, probablemente representando lo que siente en ese momento aquel personaje. Las enfermeras y médicos, interpretados también por los mismos cuatro actores, llevan la vestimenta típica: ambo o vestido blanco.

Los actores carecen de maquillaje, siguiendo la trama de simpleza que se va desarrollando. La obra se centra mayormente en sus actuaciones, tanto las propias como las de los títeres. La entonación es un recurso muy utilizado junto con la iluminación. Esta última nos da los indicios de todo lo que va sucediendo y establece las pausas e incita los sentimientos que se muestran en escena. Durante toda la obra se va contando la historia personal de cada uno de los ancianos pero, para hacerlo, se realizan pausas en el tiempo de la acción: se ilumina únicamente a un titiritero, que cuenta la historia del títere al que maneja, en una especie de paréntesis durante el cual los demás actores quedan inmóviles en la oscuridad, hasta que la luz vuelve a iluminarlos y la historia continúa.

Se utiliza mucho la dicotomía entre luces cálidas y luces frías, usando las primeras en aquellos momentos placenteros o de felicidad, por ejemplo, en la escena en que los titiriteros alzan a los ancianos y caminan en círculos interpretando a los médicos que los hacen ejercitar la respiración para que se relajen. Esto es acompañado de una alegre música de cámara repleta de violines, y la luz pega de tal manera que sus sombras se proyectan en la sábana blanca que cubre el fondo del escenario y hace que las mismas bailen y se encojan y expandan.

Por otro lado, durante los momentos donde la tristeza y el abandono que sienten los ancianos se vuelven tangibles, las luces son frías, blancas, y los iluminan directamente desde arriba, creando un ambiente lúgubre y deprimente. Asimismo, la música acompaña estos efectos de forma constante y marcada, siendo

también un elemento muy importante y manteniendo una coherencia con las escenas.

En conclusión, puede decirse de esta obra que está perfectamente articulada desde el más mínimo detalle en la composición de los personajes, hasta la organización y combinación de los elementos mayores de la iluminación, escenografía y música.

El uso del espacio teatral se aprovecha al máximo de una forma minimalista que no deja nada de desear, y tampoco nada librado al azar. Y a todo esto se le suma la atmósfera que la obra crea y que se conecta con el espectador de una forma íntima y cercana: ya cerca del final no había ni un espectador que no se viera conmovido, que no sacara su pañuelito de la cartera, que no escondiera disimuladamente sus lágrimas.

Los valores y temas que son tocados -la familia, la muerte, la soledad, el desamparo, el desarraigo- logran atravesar las sensibilidades del público tan natural y progresivamente debido a que los recursos que se manipulan para contar las historias se encuentran sagazmente proyectados y utilizados sin recurrir a la exageración ni a lo excesivo.

Creo que la obra representa claramente el buen uso de los aspectos de la teatralidad y cumple con las expectativas que uno tiene cuando va al teatro.

LA CAJA POR FUERA, LA CAJA POR DENTRO

Dalila Lopardo

LA CAJA MÁGICA

La Caja Mágica es un espacio teatral y cultural, ubicado en la calle Mariano Moreno 354 de la localidad de Cipolletti, Río Negro.

Lo primero que vemos es que tiene dos pisos. En el primero, una de las cosas que llaman la atención es la puerta, alta con rectángulos de colores. Por encima, en el último vidrio, hay una inscripción que lleva el nombre del lugar y la aclaración “Centro de Artes Escénicas”, la dirección y el teléfono. Lo siguiente que atrae la mirada es la ventana del lado derecho de la puerta, donde en la parte superior otra vez aparece el nombre del lugar, junto con las actividades que se llevan a cabo: teatro, comedia musical, canto y danza. Por debajo, tenemos exhibidas las obras a exponer junto con la imagen de algún personaje y el género que pertenecen: teatro, *stand up*, humor, etc. Y si seguimos mirando la primera planta de la edificación, podemos encontrarnos con pequeños detalles, como las lámparas que iluminan las paredes, cubiertas con atados de hierro que simulan madera. En el segundo piso, la atención se fija en dos esculturas con una gama de colores que van del beige al blanco, que reproducen las máscaras de la comedia y la tragedia. También advertimos los ventanales y sus vidrios divididos, como la puerta principal, con cuadrados. Y fuera de lo que es la línea de edificación, sobre la vereda, nos encontramos en cada extremo una maceta con plantas, y al mismo nivel de estas, un árbol lo que da la impresión de que generan un recuadro.

A La Caja Mágica entramos por la puerta principal, y lo primero que podemos ver es que hay, del lado derecho, una barra con un barcito, y ocupando la mayoría del espacio, mesas y sillas. El bar se encuentra debajo de la escalera que lleva al segundo piso donde se encuentra el salón de clases, y frente al bar, junto a la puerta principal está la taquilla, que es un *stand* con una persona y

su respectiva *notebook*. Entre el decorado de las paredes, hay cuadros con publicidad y *posters* de obras, algunas se han expuesto en el teatro. El espacio es pequeño pero bien iluminado. Por el lado izquierdo podemos encontrar una puerta doble negra que nos lleva a la sala teatral que cuenta con una capacidad para 120 espectadores, una caja escénica de 8 m de frente por 7 m de profundidad y 6 m de altura, con un sistema de patas y de bambalinas, tipo en subida. Advertimos que tiene equipamiento de luces y sonido, con una buena acústica ya que no es necesario el uso de micrófonos.

No quiero morir desnudo

La obra fue idea de Jorge Onofri, reescrita por César Brie quien es el director. El asistente de dirección es Sebastián Fanello. Los actores son los integrantes de Atacados por El Arte. Carina y Silvina Vega junto con Julieta Tabbush fueron las encargadas de la parte plástica (los títeres). Las luces y el sonido están a cargo de Humberto Reynoso.

César Brie es un reconocido actor, director y dramaturgo nacido en Argentina en 1954, quien se autoexilió en Italia y fundó en el '75 el Teatro Túpac Amaru. A principio de los '90 volvió a América Latina y fundó en Bolivia el Teatro de los Andes. Además de dirigir numerosas obras, participó en dos documentales de compromiso social. Actualmente reside en Italia.

Jorge Onofri es director, actor y autor, titiritero del Alto Valle. Vivió en Estocolmo siendo parte del Marionetteatern durante diez años. En Argentina fue parte de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, además, Coordinador del área de Arte Dramático y Literatura en la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti, y ha participado en diferentes obras teatrales del país. Actualmente es director, junto con Ileana Brotsky, de La Caja Mágica Teatro.

Atacados por El Arte está formada por actores titiriteros, una característica que los diferencia de otro grupo de actores. Cuentan

con más de veinte años de trayectoria atravesada por el teatro de actores, musical, de calle y la plástica. Ellos son Jorge Onofri, Dardo Sánchez, Silvina Vega y Liliana Godoy. Han hecho obras muy reconocidas como *¿Podés silbar?* y *La niña invisible*, que han recorrido el mundo. Su sede es el Alto Valle del Río Negro y Neuquén, donde sus integrantes desempeñan una intensa labor docente en diferentes instituciones artísticas¹.

La obra nace de las experiencias personales de Jorge Onofri junto a su madre, y todo aquello que conlleva vivir con un adulto mayor. Él explica en la entrevista que concedió, cómo conoció a mujeres enfermeras que cuidaban de ancianos a domicilio, cómo fue que recorrió un asilo de ancianos y qué vio allí. Y justamente esto es lo que vemos en la obra: cuatro personajes, cuatro ancianos (dos mujeres y dos hombres) que viven en un asilo/hospital, con historias de vida diferentes, enojados con ellos mismos, con los enfermeros, con su familia, con la vida. Cansados de que los traten como muñecos, como si fueran un trapo de piso. Vestidos de blanco: un camisón, un pijama, una remera y un pañal.

La escenografía que los acompaña también es blanca: el sillón donde se pasan la mayoría del tiempo, las camas, la utilería (guantes, gorro de enfermera, ambo de enfermero). Y la iluminación hace un juego de luces blancas y sombras. Con el manejo de los espacios, las voces y el tiempo logran un impacto visual y emocional.

En primera instancia lo que resalta y capta completamente la atención son los títeres que emulan, de una forma sin igual, a los cuerpos de verdaderos ancianos, flacos, con la carne hundida entre los huesos después de tantos años de trabajo y dura vida. Y es increíble el manejo que los actores tienen de los muñecos: más allá del profesionalismo, les dan vida.

Entre los personajes podemos escuchar bromas y discusiones. Entre diálogo y diálogo, escena tras escena advertimos una denuncia continua al sistema tan duro, contra aquellos enfermeros, médicos y familiares, contra todo aquel que tenga un mínimo contacto con un

anciano y no sepa valorarlo, cuidarlo, contenerlo. La sociedad hoy en día está acostumbrada a desechar lo viejo y alabar lo nuevo. Así, los adultos mayores son abandonados, olvidados, despojados de todo, invisibilizados por la sociedad misma. Cada anciano nos recuerda vivencias, personas conocidas, familiares, y a nosotros mismos. Nosotros llegaremos a ser viejos. Y mientras vemos cómo uno a uno los ancianos fallecen en la escena, dejan en los espectadores el cuerpo, el alma y la mente sacudidos².

Entrevista a Jorge Onofri
(26/05/2016, 16 hs)

La entrevista fue realizada en las inmediaciones de La Caja Mágica Teatro. La comienza Jorge preguntando sobre las impresiones que generó la obra. Le damos una devolución positiva, donde se le comenta que es una obra impactante, que emociona tanto a adultos como a jóvenes.

J. O.: Me parece una obra muy linda para que la vea gente de la edad de ustedes. No sé cómo hacer para que la gente de la edad de ustedes venga a ver estas cosas. Por lo general hay una especie de divorcio entre los jóvenes y el teatro. Es clarísimo que, sacando el *stand up*, no están dispuestos para nada a comprender el lenguaje teatral. Excepto alguno que les atrae por ahí porque tiene un formato tipo televisivo o hay algún famoso ¿no? Y es una pena. Yo sé que esta obra tiene mucha potencia y que se pueden profundizar muchas cosas; tiene una cosa muy bella, muy estética.

Entrevistadora: El teatro llega de otra forma distinta de una película, de una música o de la tele.

J. O.: Sí, el teatro en vivo tiene eso.

E.: Respecto a La Caja Mágica ¿cuál es su historia? ¿Hace cuánto se creó?

J. O.: Acá en la ciudad, este teatro así tal cual como lo ves, en realidad se inauguró el 18 de septiembre de 2010. Antes de eso, nosotros teníamos el teatro con el mismo nombre desde el año 2006

en el centro, en la calle Roca, en Roca al 300, arriba de la confitería Kapela. Alquilábamos un departamento donde otra persona había construido un espacio muy grande en la terraza, y que nosotros lo convertimos en sala teatral. La sala más grande fue la sala de clases y por otro lado la sala de espectáculos. Antes de eso, el nombre de La Caja Mágica viene del taller que tenía Ileana en Buenos Aires hace más de veinte años, en una escuela y en otros lugares por donde fue transitando con su taller de teatro para niños que se llamaba La Caja Mágica. Ese nombre es el que decidimos ponerle al teatro en la calle Roca, y finalmente a este [Calle Mariano Moreno 354].

Y este edificio es el producto de una serie de cosas que sucedieron, entre ellas, que como parte de las políticas de Estado en el gobierno nacional, durante el gobierno kirchnerista, una de las cosas que más se promovió fue la actividad cultural, donde hubo un notorio cambio en eso y nosotros calzamos justo en un momento en que surgió un proyecto de construcción de salas teatrales en el interior del país, que otorgaba unos subsidios que no alcanzaban para hacer una sala de teatro como esta pero alcanzaba para hacer un galponcito. Era el empujón, y nosotros nos lo tomamos con mucha confianza de que lo podíamos hacer, y después de tres años de obra y un sacrificio terrible terminamos este edificio. Queríamos que dentro de las posibilidades del espacio, tuviera estas características, que tuviera una recepción, que tuviera una sala teatral, un departamento al fondo, una hermosa sala de danza, bases para posteriormente construir un piso más. Lo pensamos como un lugar que aparte de una estética, tuviera una condición técnica que permitiera hacer todo tipo de espectáculo dentro de estas características de tamaño que tenemos.

E.: ¿Cuáles son las clases, talleres que se dan?

J. O.: Acá se dan teatro, canto, danza y comedia musical, que es la formación en las tres artes juntas: teatro, canto y danza. Nosotros no hacemos comedia musical al estilo Broadway o EE. UU., sino que trabajamos un formato que yo llamaría más de teatro musical -la

música, el canto y la danza como un formato escénico un poco más completo del habitual- pero las creaciones, las producciones son propias. En general no se recurre más que para ejercicios a obras ya realizadas, o a ese formato tan específico que es la comedia musical estadounidense. No es ese camino el que nosotros caminamos. Buscamos que sea una herramienta en la formación teatral que aborda el teatro musical, pero no en el intento de ser una copia de un *copyright* americano.

E.: Respecto a la sala ¿qué capacidad tiene?

J. O.: Tenemos una capacidad para 120 espectadoras, 620 butacas. Tiene un escenario de 8 m de frente x 7 de profundidad x 6 de altura. Esa es la caja escénica, con un sistema de patas y de bambalinas muy interesante, muy bien logrado, que lo estudiamos mucho y que quedó muy bien, con un equipamiento de luces y sonido muy completo que se fue acrecentando en el tiempo. Gracias a Dios hemos ido pudiendo reinvertir ingresos y hemos ido armando eventos, actividades y festivales y cosas que nos han ido permitiendo seguir equipando la sala. Creo que es la sala mejor equipada de la región, por lejos. Tenemos todo tipo de lámparas teatral. Ahora están por llegar unas nuevas que compré el año pasado. Es un lugar muy interesante para la producción escénica.

E.: ¿Con Ileana, cómo se conocieron?

J. O.: Con Ileana nos conocimos cuando estaba de gira en Buenos Aires. Yo estaba haciendo una temporada en el Teatro Nacional Cervantes con una obra mía, con mi grupo que se llama Atacados.... Hace mucho tiempo, en el 2000, nos cruzamos en una oficina. Ella terminaba, iba a cobrar la última función de una temporada que había culminado en esos días, y allí nos conocimos. La invité a ver el espectáculo, fue y ahí empezó la historia. Primero el noviazgo, después nos casamos, después tuvimos una hija, después un teatro, luego nos separamos hace tres años y ahora somos socios.

E.: Con respecto a Atacados por El Arte ¿Cómo surge este grupo?

J. O.: Sobre Atacados... Yo fui mucho tiempo director de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, el director artístico de la escuela,

y en un momento dado sentí que el formato de ser un director de una institución artística oficial a mí me ahogaba, me resultaba opresivo, necesitaba poder seguir creando por fuera de la escuela. Yo dirigía el elenco, que era un trabajo sumamente artístico de producción de obra con un elenco estable. Estaba todo muy bien pero a mí me resultaba siempre como muy limitante todo lo oficial. Nos ponía límites en las salidas, en los permisos, incluso hasta en el abordaje del tipo de obra que podíamos -o no- hacer. Nadie nos lo decía pero subliminalmente había como un “Bueno... Sos la Escuela de Títeres. ¡Ojo con lo que decís!”. Entonces le propuse a mi compañero, que en ese momento era el más cercano al elenco que es Dardo Sánchez, aparte de que es un muy amigo de toda la vida y una persona que me encanta cómo trabaja, le propuse crear un grupo independiente, y la convocamos en primera instancia a Silvina Vega que se acababa de recibir. Teníamos en la escuela una formación de actores titiriteros que recién terminaba y ella había sido una de las egresadas, había sido la mejor alumna que tuvimos. Entonces le propusimos si quería integrarse a nosotros, armar un grupo y, bueno, fue el comienzo.

Empezamos con una idea, con una obra que tenía en mente. Yo tomé la dirección originalmente y eso fue lo que hice durante esos años. En esa primera obra actuábamos Dardo y yo, luego se sumó Liliana Godoy antes del estreno de la obra. Desde antes de estrenar la primera obra ella estuvo, éramos los cuatro. Después pasamos por diferentes etapas. Hicimos un primer teatro que fue muy, muy exitoso, con el que laburamos quince años. Lo llevamos por todos lados. Hicimos gira por toda Argentina. Fuimos a España un montón de veces, a México y a Brasil. Íbamos y veníamos de un lado al otro todo el tiempo. Entre medio, a los pocos años hicimos otro espectáculo que tuvo más o menos el mismo éxito, que se llama *La niña invisible*. En medio de eso hicimos cosas trabajando todos juntos pero no con el nombre de Atacados..., con otras formaciones, con otros grupos de actores, pero siempre muy vinculados todos. Hasta que llegamos a esta producción, *No quiero morir desnudo*, que es un

proyecto viejo que empecé a escribir en el año 2006 y que quedó ahí varado. Lo estuvimos produciendo en el 2008 y 2009. Estuvimos construyendo muñecos y definiendo la estética, incluso hasta montándolo, estuvimos haciendo la puesta en escena ya del trabajo, pero no nos convenció el producto por donde andábamos y lo guardamos Y lo retomamos este año en enero y lo hicimos en tiempo record.

E.: ¿Todas las obras son así... de llevar una preparación tan extensa como esta que hace tantos años que la vienen trayendo?

J. O.: Sí. Bueno, no todas. ¿Podés silbar? tuvo una primera etapa de preparación, después la paramos y después la retomamos. En menos de un año se hizo. *La niña invisible* también tuvo una reproducción larga, porque los muñecos que tenía en mente eran complejos. Los materiales que queríamos usar eran diferentes a los habituales. Trabajamos con otro tipo de materiales que requerían una práctica que no teníamos y hubo que aprender a hacerlo.

E.: ¿Siempre trabajan con títeres?

J. O.: Siempre no. ¿Si nosotros, los Atacados...? Nosotros trabajamos de todo: teatro, teatro musical, teatro de calle, títeres, de todo.

E.: El ensayo que hicieron, ¿cuánto duró? ¿Continúan haciendo modificaciones en la obra?

J. O.: Modificaciones, no. Nosotros hicimos un trabajo muy intenso. Por primera vez trabajamos con un director de afuera. En los dieciocho años que trabajamos como grupo es la primera vez que trabajamos con un director externo, porque lo elegimos, porque nos eligió, porque nos gustaba mutuamente el material que íbamos a tomar y porque él tenía un mes de su tiempo para venir de Italia y trabajar *full time*. Así que decidimos trabajar aquí. De hecho, él vivió aquí en el teatro todo ese mes, y nosotros casi que también salvo para ir a dormir a la casa. Esto nos forzó a que el trabajo saliera en ese tiempo, no había posibilidad de un día más de ensayo. Eso era muy interesante porque nos puso un límite muy tremendo. Obligó a una construcción que tuvo su resultado. Nos demuestra que

somos hijos del rigor, que nos tienen que tener cortitos para que las cosas funcionen.

El hecho es que la energía que le pusimos resultó positiva, porque salió muy bien el trabajo que es exactamente lo que queríamos que pase. No es una obra que por ahí decimos: “Uh, bueno, nos hubiera gustado que tal escena sea así”. Pero, bueno, nos salió. Logramos lo que en nuestros sueños, en nuestros mayores deseos, queríamos, y además nos representa profundamente.

Había un texto previo -que yo había escrito previamente- que es como la base. La obra mía está allí, pero también está muy intervenida por el trabajo de producción que hicimos en ese mes, donde afloraron las situaciones personales de cada uno. Eso con muy buen criterio del director, que reescribió textos que fue enhebrando a lo que yo ya tenía, le fue insertando materiales nuevos, y esto fue el producto final. Esto le genera un grado de verdad a la obra muy importante, porque está anclada sobre la vida de cuatro personas que existen, que somos los que estamos en el escenario. No estamos ficcionando nada, ficcionamos la forma de algo que existe o existió en nuestras vidas de alguna u otra forma.

Llegamos a un ensayo final a los veintiséis días de montaje, llegamos a un ensayo general con público. Tomamos la decisión de invitar a gente amiga, conocida y no conocida, que venga a que nos dé algún tipo de sensación de qué podía pasar con esta obra, porque no sabíamos si esto iba a funcionar. Y fue muy impactante porque hicimos dos días consecutivos, el 30 y el 31 de enero. Nuestro director se iba de vuelta a Italia el 1ro de febrero, o sea que era muy importante para nosotros llegar a ese final. Invitamos a unas treinta y cinco-cuarenta personas por función, que vinieron y quedaron todos deslumbrados. Las devoluciones y críticas que tuvimos fueron muy importantes y dijimos: “Bueno, está pasando lo que soñábamos”.

Lo que hicimos después fue seguir con el proceso de ensayos. Como no era un buen momento de estrenar en febrero porque están todos en el río, en el canal, donde sea, tomando sol, decidimos estrenar

en abril, y lo que hicimos fueron dos ensayos semanales muy intensos con nuestro asistente de dirección, que respetó al máximo las indicaciones del director. Él había estado en todo el proceso de ensayo, así que conocía perfectamente todo. Y... sí, después hicimos algún pequeñísimo cambio. Lo que vamos haciendo son ajustes. Hace dos semanas tuvimos un día de ensayo muy intenso porque nos dimos cuenta de que había cosas que se habían perdido, cierres, remates que no estaban del todo redondos. Entonces hicimos un ensayo con el asistente de dirección que estuvo muy bien. Nos volvió a poner a todos como en sintonía con la obra y retomamos con las funciones. Lo hicimos el mismo día de la función, actuábamos a la noche y ensayamos por la mañana. Sí, cada tanto hay que hacer eso, es como mandar el auto al *service*, es como que hay que hacer un retoque. A veces el espectáculo se va modificando en el tránsito, y a veces uno se vicia de ciertas cosas, empieza a actuar en función de la respuesta del público, entonces se va perdiendo. Es importante volver al eje.

E.: Con el tema de la escenografía...

J. O.: ¿En general o en este espectáculo?

E.: En este espectáculo.

J. O.: Yo tenía ideas muy claras respecto a esta obra. Cuando la escribí pensé en una obra en la cual los muñecos tenían que ser en primer lugar absolutamente realistas. No podíamos hacer un titirito simpático o un muñeco bocón con ojos locos y plumitas en la cabeza. Tenían que ser seres humanos absolutamente realistas, lo cual nos obligaba a trabajar con una escultora, en primer lugar, que nos hiciera las esculturas en tamaño proporcional al humano a 60-70 cm. Esto ya era un desafío muy complejo. Y no quería ningún elemento que no fuera real. Yo quería que el ambiente sea un ambiente hospitalario, blanco, puro en lo posible; que nuestros vestuarios sean blancos; que los muñecos puedan estar desnudos, por lo cual necesitaban además de tener un enorme realismo, tenían que tener todas las articulaciones perfectas, como un ser humano, y poder mover muñecas, codos, hombros, torso, cintura.

Eso ya era de una complejidad enorme, y por suerte esos pasos se fueron dando. Pero tomó tres años hacer ese proceso, lograr terminarlo, porque nosotros no nos dedicamos exclusivamente a esto. Entonces, era muy difícil encontrar los tiempos de trabajos. Y eran tiempos muy largos. Primero logramos hacer las formas, las esculturas. Eso le tomó un tiempo a la artista, por lo menos dos meses de hacer las formas. A eso se le hicieron los moldes en yeso, que es un trabajo tremendo de ingeniería para que salgan los moldes de cómo va a ser cada parte, y después está el trabajo de cartapesteado. Luego se unieron las partes, se cubrió todo con cartapesta. Las partes había que cortarlas y hacer las uniones, que son un mecanismo muy complejo de madera que no está hecho, que no se compra. Los títeres van unidos por elásticos por dentro, que no son visibles para los espectadores. Hay todo un mecanismo de alta complejidad.

Yo estaba seguro de que todos los elementos que iban a ver en la escena -como utilería y escenografía- tenían que ser reales. Entonces, empezamos a la caza, a la búsqueda de dónde sacar elementos reales de hospitales, con tan buena suerte que Dardo consigue que una médica amiga le diga: “Mirá, en el hospital Bouquet Roldán hay un depósito donde va a parar todo lo que no se usa”. Ahí encontramos las dos camitas de niño. Cuando vi las cunas de neonatología dije: “Listo, ya está. Este espacio es para cada viejo, esta es su cama, el lugar donde viven, dentro de una cuna de recién nacido”. Lo que hicimos fue hacerles las ruedas y los carros, pero no tiene mucho más.

La obra está compuesta por muy pocos elementos, pero reales. A mí me parecía que eso potenciaba la credibilidad en la historia: que un muñeco humano con ese nivel de realismo se lo acueste y se lo siente dentro de una cuna donde se los pone a los bebés recién nacidos. Hay una metáfora en eso, muy poderosa y muy interesante, un círculo, una vuelta al origen que está implícita en los objetos. Entonces creo que aparece toda una poética, toda una poesía visual, que después estuvo muy bien trabajada con el director donde, con la puesta de luces, logra algo maravilloso, que es la

proyección nuestra y de los muñecos contra esos fondos blancos, como que se van multiplicando en las sombras. Cuando hacemos los vuelos con los muñecos, aparecen las sombras de los muñecos, más o menos nítidas según la distancia que tengan de la luz. Todo eso es la genialidad de César Brie, un genio. Creo que es uno de los pocos genios que se me ha cruzado en el mundo del espectáculo.

E.: ¿Esto qué es? (Señalando la cama/cuna de una postal sobre la obra.)

J. O.: Esto es una cama de niño de hospital que le falta una de las barandas. Tenía dos, una a cada lado, para que los niños no se caigan. Estas no se hacen más; son viejas, de los años '50-'60 aproximadamente, muy viejas.

¿Vos te referís al lugar donde se trabaja con títeres? Eso es un retablo, pero tampoco es esto. Solo le pusimos ruedas.

E.: Cuando ingresamos los espectadores, en el escenario está la cama...

J. O.: Y dos biombos de hospital, como suele haber para que la gente se cambie, para separar una cama de otra. Los únicos elementos que hay son esos: las camas con sus carritos, los dos biombos de hospital, el fondo blanco. Después, el gorrito, los guantes son para separar un personaje de otro. De hecho, esos gorritos no son gorritos, sino barbijos convertidos en gorritos.

E.: Esta cama cumple la función de un sillón y después, el lugar de la muerte.

J. O.: En el momento en que los médicos se sientan se convierte en sillón y termina siendo la cama donde terminan todos muertos. A medida que van muriendo, es la cama de la muerte, como el último lugar de la tierra donde morís. Normalmente morís en una cama y, bueno, la idea era esa, ponerlos a todos en la cama.

E.: Están los actores manejando los muñecos, pero ellos ¿cumplen la función de ser parte de la escenografía o son parte del personaje?

J. O.: Los muñecos son los personajes y nosotros también, en todo momento. En el momento que representamos a los viejos, somos el

viejo duplicado, solo que en ese momento mantenemos cierto grado de distancia para que la atención del espectador esté puesta en el muñeco. Pero no tratamos de ocultarnos, al contrario, nos vestimos de blanco que refleja muchísima luz; se nos ve con las manos moviéndolos claramente. Hay algo técnico mecánico que tratamos que se vea. Intentamos que, en los momentos que manejamos los títeres, los que tengan realmente vida, toda la atención del espectador, sean los muñecos, salvo en ciertos momentos en que los muñecos se refieren a nosotros. Los muñecos hablan de nosotros.

E.: Enojados...

J. O.: Además, enojados. ¿Cómo me presenta a mí?: “Este es un pelotudo. Se pasó toda la vida haciéndose el bueno”. Él está hablando de mí, hay una disociación. Hay momentos en los que somos el muñeco y hay otros momentos en el que nos disociamos del muñeco y este se refiere a nosotros. Donde los muñecos nos ponen, nos otorgan a nosotros el lugar de personajes; ellos nos dan esa condición. Eso es muy interesante porque hay, entonces, diferentes lecturas en la obra respecto de quién es quién. ¿Quiénes son los protagonistas? Los protagonistas son los muñecos pero también lo somos nosotros, los manipuladores, porque también ellos hablan de nosotros como manipuladores. Se refieren a nuestras vidas, y se refieren a nuestras vidas con bastante desprecio como suele suceder con la gente grande cuando se refiere a la vida de sus hijos o de los más jóvenes. Suelen hablar con bastante desprecio, con bastante enojo en general. No se llega muy bien, se llega bastante jodido. Yo, lo que he podido comprobar es que la mayoría de la gente llega jodida a la vejez. Son muy pocos aquellos viejitos dulces, aquella viejita de película. Nosotros hacemos un chiste sobre eso: “Yo quisiera morirme como la viejita de las películas: ‘¡Oh, creo que llegó mi hora! ¡Ay, me muero!’”. Y no es así. Llegás después de muchos años de sufrimiento físico, llegás bastante decepcionado de la vida. La vida suele ser un tránsito con muchas subidas y bajadas y cuando llegás a viejo te acordás más de las bajadas que de las subidas. La memoria humana suele como poner

hincapié en lo que perdió, en lo malo, en lo que no tuvo, en lo que perdió, en las frustraciones. Por eso nos retan, por eso nos dicen: “Boludo, ¿cuándo te vas a dar cuenta, cuándo te vas a dar cuenta?”, “Pavota ¿cuándo vas a crecer? ¿Cuándo vas a vivir como una persona como tenés que vivir?”, “¿Qué clase de tonto sos? ¿Hasta cuándo te vas a hacer el bueno para que los demás te quieran? ¿Por qué no los mandás a todos a cagar? ¡Mandalos a cagar!”.

Es muy interesante eso porque aparece una sabiduría en los muñecos que nos otorgan a nosotros. Entonces hay otra lectura. Después está la lectura de los visitantes: la hermana cruel que viene a atormentarla hasta el último momento; los hijos hartos de esa madre que no se muere nunca; el hijo que viene a tratar que el padre le deje algo de lo último que le queda, que le permita vender los bienes. Empiezan a aparecer las miserias humanas y no solo las miserias sino también la realidad: este hijo que le dice: “Papá, tenemos el Siam Di Tella parado hace treinta años guardado en un galponcito, déjame venderlo para que yo pueda hacer un departamento y darle una mejor vida a mis hijos”, y el viejo: “No, no, el auto es para Martita”. Y aparece esta situación de este personaje que yo hago, que tiene este rol espantoso de haber abusado de su hija toda la vida y esa es su obsesión de la cual no se puede desprender, de la cual no puede liberarse, y eso también es otra realidad.

Cuando yo estaba escribiendo la obra fui a ver un geriátrico porque andaba tratando de encontrar una solución para mi mamá, que al final esa solución fue otra, que la cuide gente en mi casa. Yo empecé a escribir la obra por eso, porque mi mamá entró en esa situación de necesitar quién la cuide, la atiende todo el tiempo. Y empecé a vivir la situación cotidiana de hacerme cargo de mi mamá y de tres mujeres que en turnos rotativos iban a atenderla. Estaba la que llegaba tarde, la que se iba antes, la que la dejaba sola, la que le daba el doble de la medicación para tenerla papeada y que no moleste, y yo llegaba y mi vieja estaba babeándose porque le habían dado no una sino tres pastillas de las que tenía que tomar, o estaba enloquecida. Y la que un día no venía más y cuando fuimos a

ver, faltaban los dos tapados de piel de mi mamá. Esas cosas así, que vos decís: “¡Por Dios! No, no, no. ¡Es un infierno mi vida!”. A la vez, tenían mucho de gracioso porque había situaciones muy cómicas alrededor de todo esto. Digamos, era muy tremendo pero a la vez muy divertido. Había momentos en los que se armaban unas reuniones con gente rara que apareció en nuestra familia. Eran todas estas mujeres, la kinesióloga, el terapeuta y él no sé cuánto más. De golpe se ponía mal y venía la ambulancia, a bajarla del primer piso.

Un día fui a un geriátrico y fue muy impresionante la situación, en una chacra camino a Fernández Oro, en un lugar donde yo había estado. Antes era una casa de fin de semana con pileta, muy linda, un hermoso chalet. Lo habían convertido en un geriátrico. Yo lo conocí como un lugar con mucho *glamor* y cuando lo fui a ver era un geriátrico. Y alrededor estaban todos los viejos estacionados con sus sillitas de ruedas, los habían sacado al sol. Esa escena (*Señalando una postal con imagen de la obra.*) remite a eso. Estaban todos afuera. Los habían sacado al sol, abajo del techo, del alero de la casa, para que tomen aire a la tarde. Todos vestidos de pijamas -ninguno vestido de ser humano- vestidos como si estuvieran eternamente en la cama, con pañales, con solamente el pañal y una camiseta; por eso mi personaje usa solo un pañal y la camiseta todo el tiempo. Yo los veía enojados, o deprimidos, y ese fue el carácter que, de alguna manera, termina teniendo esta obra. Son cabrones, y por eso terminan siendo graciosos en ciertos momentos, por las cosas que se dicen. No tienen límite con la lengua. Están en una edad donde todo les chupa un huevo, donde da lo mismo. Entonces, se permiten decir cosas tremendas uno al otro y no les importa nada. Se ríen de todo. Se burlan de todo.

E.: ¿La obra tiene algún espacio temporal?

J. O.: El espacio temporal es hoy, es un presente continuo, no remite a un pasado más que en las anécdotas. Rosita vino de Yugoslavia; la otra, de Montenegro; el hijo, de italianos. Eso sí, remite claramente a la Argentina pero además remite a la Argentina

de hoy. De hecho, hasta hay un texto que se dice en verso, que lo dice Antonio, el último viejito que se muere, el que era como el más romántico, el más poeta, que dice todo el texto en verso, y ese texto es toda una declaración política del presente de hoy muy clara y muy completa. Si vos desmenuzás el texto, claramente está diciendo lo que hoy estamos viviendo en la Argentina. El público sin memoria cuando se golpea la cabeza, el público que no piensa y se olvida de todo, que lo único que importa es que se vean estupideces, romances de televisión. Y ya remitirse a todo esto tiene una temporalidad y un anclaje muy de ahora. En eso es muy política la obra, porque nos metemos no solo con la anécdota de los viejos, sino que la anécdota de los cuatro viejos representa una situación de estado de política actual argentina, un estado de la salud pública y de la relación que se tiene con los viejos y en sus cuidados. Tiene que ver con todo eso.

E.: La música, cuando se ponen a bailar los viejitos volando, ¿qué música es?

J. O.: Es chamamé. Son aires correntinos y paraguayos. Es la música de Raúl Barbosa, un músico argentino maravilloso, uno de los mejores músicos de Argentina que vive hace años en Italia. Hace esta música y, bueno, nos encantaba. Luego hay un tema de Bach muy pequeñito, que aparece ahí chiquitito en un momento. Pero básicamente sí, eso tiene que ver con lo mismo de la temporalidad y del espacio. La circunscribimos con algo que la anclara a nuestro presente, con un rasgo musical muy distintivo, muy de acá, muy del sur del mundo.

E.: ¿Cuál es tu escena favorita?

J. O.: Está difícil decirte una escena favorita honestamente. A mí me gusta mucho, mucho, lo que pasa con los viejos -los cuatro juntos- en esa cama cuando los sacan al sol y entre ellos hay enojos y discusiones y risas y burlas, y ese momento me parece absolutamente vivo y humano. Después me gusta mucho el monólogo que yo tengo, porque es mi monólogo, porque me toca hacerlo a mí. Es un monólogo en el que yo largo cenizas por la boca

y cuento la historia de cuando murió mi mamá y la llevé. Todo ese momento es muy potente actoralmente para mí, muy intenso, y además es muy bello. Ese hombre grande, canoso, largando cenizas por la boca y llevando esa cajita con ese cuerpito mínimo, me parece muy potente. Pero en realidad me gusta cada momento de la obra. Honestamente, me gustan todos. Me fascina el final, me fascina el momento en el que ya están todos muertos en la cama y el viejo que yo hago dice: “¡Qué vergüenza acabar así!”. Y vuelve otra vez, que ni muerto está tranquilo. Muerto el tipo sigue jodiendo, criticándoles que es una pelotudez haber puesto una cama negra para dar la idea de la muerte, y la otra decía: “¡Callate, Remigio, ya estamos muertos!”, como diciendo déjate de joder, y él sigue. Como que todo sigue, como que la muerte y la vida fueran...

Es interesante eso porque hay como una imprecisión en cuanto a lo que es el vivir o el estar muerto. ¿Qué es? ¿Dónde está el límite? ¿Hay un límite realmente? No sabemos, por eso ese final de desnudarlos, y nosotros, morir. No conformes con haberlos hechos morir a ellos, nosotros tenemos que morir, hacemos el *acting* de me saco la ropa y... (*Aspiración*). Ahora lo interesante es que nos morimos siempre inhalando, nunca exhalando.

E.: Cuando ustedes entran y se ponen los muñecos arriba en la panza, es muñeco y personaje, ustedes que respiran...?

J. O.: Claro, todos respirando, todos viviendo. Empezamos todos viviendo y terminamos todos muriendo. Esa es la alegoría -digamos, el signo pasa por ahí- de instalar la idea de que todos nacemos viviendo y todos terminamos muriendo...

NOTAS

¹ Para más datos, léase “Títeres en dramaturgias: Voces de Atacados” de Alba Burgos, en Garrido Margarita (Dir.) 2011. *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 205-214. Versión digital.

² Fuentes de consulta:

https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fenice, Wikipedia.

<https://www.conservatorianos.com.mx/3cmadricardoesp.htm> Conservatorianos.

<https://aprosimacionalaopera.blogspot.com.ar>.

<http://iopera.es/teatro-la-fenice-de-venecia> IOpera.

<http://www.alternivateatral.com/persona3260-cesar-brie> Alternativa teatral.

EFFECTOS ANESTÉSICOS DE LA COMEDIA

Denise Soler

*“No quiero morir sin antes haber vivido,
abandonando el miedo y la culpa,
despojado y desnudo,
sintiendo el frío y el calor, desde el alma”.*
(Onofri-Brie. *No quiero morir desnudo*)

Esta ponencia resulta de una monografía solicitada por la cátedra de Literatura Griega Antigua de la UNCo, y tiene como objetivo exponer el tratamiento de la obra de teatro *No quiero morir desnudo*, a modo de recopilación de experiencias.

Esta exposición se desarrolla a través de tres instancias. Primeramente, se dará una completa visión del edificio teatral, de la caja mágica donde el arte se hace hecho. Se narrará y se archivará el proceso de transformación de nuestro cuerpo en su viaje por alcanzar su identidad como espectador. Luego, se dará tratamiento a la relación vincular con el colectivo: de cómo nos iremos fundiendo en el ritual convivial y de cómo nos iremos desprendiendo de este. Y finalmente, de los medios del teatro, de cómo el hecho teatral toma forma y se nos presenta.

Se analizará el acontecimiento teatral, no solo desde la expectativa subjetiva, sino con base en los contenidos especialmente sugeridos por la cátedra, en el tratamiento de entrevistas y en la bibliografía complementaria.

De cómo el arte se hace hecho El edificio teatral

La manifestación teatral que se consigna en este caso tomará forma física dentro de La Caja Mágica¹, un espacio teatral de Cipolletti donde el artificio se hace presente, donde la calidad de lo allí ocurrido se entrega al público de manera pasional. “Es la

representación, en definitiva, quien hace el espacio teatral. (...) Al teatro lo hacen los cuerpos mismos”².

Si analizáramos un teatro de nuestra región y lo comparáramos con un teatro de gran popularidad como el Colón que abarca 8.202 metros cuadrados, es evidente que no podríamos colocarlos a un grado arquitectónico y funcional semejante, pero nada tiene que envidiar la empresa teatral del Alto Valle a los grandes teatros de la urbe.

La Caja Mágica, que se inauguró en 2010, alberga al Centro de Artes Escénicas. La compra del terreno fue lograda gracias a un subsidio del Instituto Nacional del Teatro, que pretendía la creación de espacios para el ámbito teatral. El grupo, Atacados por el Arte, fue uno de los primeros en el país en ganar ese subsidio, por su trayectoria en la región. Entre la primera etapa y la segunda, en 2008, se quedaron sin dinero; sin embargo lograron superarlo, salieron de las deudas y después de seis meses retomaron y la construcción no paró hasta 2010.

En la actualidad ha logrado ser sede del Festival Patagónico de Narración Oral, del Festival Internacional de Teatro de Cipolletti y del Festival de Danza Cipo-danza, con el patrocinio de la Dirección de Cultura Municipal y el Instituto Nacional del Teatro. Su sala ha albergado numerosos espectáculos nacionales e internacionales, de Italia, Uruguay, Perú, Chile, Ecuador, Brasil, España, Sudáfrica y Bélgica. Además, a variedad de artistas, teatristas y docentes, ganadores de premios y reconocimientos en el país y en el extranjero.

Este es el primer teatro independiente de la ciudad de Cipolletti, pensado para ciento cincuenta personas. Tiene un tinte artístico y cultural en cada rincón. Cada sitio pretende brindar un ámbito de compañerismo y creatividad colectiva. Tiene una vitrina principal de doble altura, “el ojo desde el cual el público nos puede mirar para adentro” dice Onofri al entrevistarlo. Las ventanas de los dos pisos siguen un patrón de colores muy fresco. Tiene una barra en el lateral derecho, bajo el refugio de la escalera principal, que

funciona como parte del bar y centro de atención. Los baños para hombres y mujeres, niños y discapacitados, que se encuentran en el fondo de la primera planta, nos presentan puertas de diseños curiosos que más tarde descubrimos: son las puertas de la casa de la infancia de Onofri, las puertas de sus dormitorios y sus baños, con vidrios de colores y su peculiar nostalgia; son objetos de su infancia y su vida, que quiso incluir en su proyecto teatral. El espacio es generoso e invita a que la gente sienta que es bienvenida. En las paredes, decenas de obras son regaladas a la contemplación y llevan la vista a la entrada principal de la sala teatral.

Al subir la escalera hacia la segunda planta se encuentra la biblioteca, el taller de títeres donde crean sus propios productos, y las instalaciones destinadas a los alumnos de la escuela, el estudio de danza con piso flotante, completamente blanco, fresco y repleto de espejos, y la sala de canto. Su actividad principal es la producción de artes escénicas.

Volviendo a la primera planta, un café y una agradable vista nos abren la invitación a la sala teatral, al sitio de mayor expectación y fundante de todas las historias que nacerán una y otra vez. Un pasillo estrecho nos conduce al espacio, simétricamente dividido, entre el escenario y las ciento treinta butacas antiguas que recibieron de regalo de una escuela bonaerense, y que restauraron para el proyecto. La división del espacio nos advierte una jerarquía que define la importancia de aquello que está puesto para ser visto por el público.

En ese espacio, tres lados son destinados a una pasarela a cuatro metros de altura, por la que se pretende que circulen los técnicos del teatro e incluso cabe la posibilidad de que pueda ser utilizada por los actores, pues estos pasillos se transforman en balcones profundos plausibles de ser decorados, o bien para albergar a músicos etc.

En el lugar propio del ámbito escénico, si alzamos la vista, notamos que para la iluminación se colocaron seis parrillas fijas a más de cinco metros de altura y, abajo y en los laterales, se

instalacion conexiones para iluminacion al ras del suelo y desde las paredes. Justamente los reflectores del suelo nos marcan en muchas escenas una delimitacion entre nosotros y los actores. Un telon al fondo y dos foros al mas practico modelo italiano, se situan en cada uno de los laterales y nos marcan los sitios por donde los actores hacen sus entradas por bambalinas.

En el fondo de la sala, de generosos sesenta metros cuadrados, hay un acceso a camarines, banos completos, mobiliario y un patio, pulmon de la edificacion. Todos estos espacios estan abiertos a la necesidad de los actores de maquillarse, vestirse y prepararse para salir a escena. Tambien se pretendio en la construccion del teatro, un alojamiento con todas las comodidades para recibir a teatristas de todas partes. Ellos muchas veces deben alojarse varios dias para adecuarse al ambito teatral, por esto estan preparados los dormitorios y banos para recibir, en promedio, a diez personas. Es agradable para quienes destinan su vida al arte, llegar a lugares donde los esperan como si fuese su casa.

La Caja Mágica se habita como si estuviésemos dentro de la cabeza creativa de todos aquellos que lo fundaron, como si viajásemos en los pulmones llenos de voz de los actores que viven el arte en este ámbito teatral. En una suerte de poema, la fachada exterior del edificio no se compara a la detallada estructura ósea de su interior, donde es evidente que cada esquina y retaso han sido diseñados con la minuciosidad de las manos de un pintor, con la permeabilidad constructiva y la maleabilidad de la masa de un titiritero, y con la fluidez de comunicacion entre los espacios de un guion escrito por un dramaturgo moderno. Es una espacialidad con actitud, con vida y movimiento, aun en la ausencia de espectadores, pues pareciera que al contrario de quedar suspendida, respira y cada vez que respira nos absorbe, nos empuja a sus entrañas misteriosas, y nos da la oportunidad de conocer un ser nuevo y autónomo.

Este ámbito teatral en forma de T es muy tradicional, es perpendicular al eje visual del público. Tiene una estructura

dialéctica en su relación entre la escena y la platea, muy armónica: una escena preponderante, una amplia utilización de la ante escena y una mínima función de la retroescena. El proscenio ha quedado reducido a una mínima distancia visual entre los partícipes del acontecimiento. El público encara frontalmente el espectáculo. Se crea una tensión entre abducción y cesura, más que nada por la nula diferencia entre los niveles de la escena y la platea. Hay una penetración de ambos elementos: el público y los actores. Frente a esta caja oscura algo la vuelve ciertamente mágica.

De cómo nace el artista El protagonista del arte

Cada sector del edificio está construido con mucho esmero y esfuerzo personal y monetario de cada uno de los integrantes del grupo de actores y docentes, encabezado por Jorge Onofri, reconocido actor, titiritero y director. El grupo, Atacados por el Arte, surgió como elenco de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, hace algunos años. Es responsable de obras como *¿Podés silbar?* o *La niña invisible*, entre otras.

Onofri inició su vínculo con el arte en paralelo con sus estudios secundarios. En simultáneo, y junto a algunos compañeros, conformó una primera compañía de títeres. Según detalló el teatrista, entre 1971 y 1975 se dedicaron a hacer obras de títeres y empezaron a recorrer las escuelas y barrios de Río Negro y Neuquén, con un afán de cambio y acción social a través del teatro, con muchas ilusiones y un enorme convencimiento. Sin embargo, la experiencia entraría en un *impasse* a partir de la dictadura. El grupo se desmembró e incluso una de sus compañeras desapareció el 4 de julio del '77. Deambularon por Latinoamérica en una tarea de semi-clandestinidad produciendo nuevos espectáculos, manteniendo un perfil bajo. Onofri regresó a la Argentina entre 1993 y 1998. Fue entonces cuando decidió convocar a sus actuales compañeros para darle vida a Atacados por el Arte. “Tuve el honor, la suerte, de

encontrar los compañeros adecuados para hacer esto, tres grandes artistas con los que hemos logrado una vinculación muy productiva, muy rica”, relató.

Por otra parte, César Brie, el director de *No quiero morir desnudo*, y co-autor junto con Onofri, es actor, dramaturgo y director teatral. Nació en Argentina. Estudió teatro en la Comuna Baires y meses después de que esta fuera reprimida por grupos paramilitares, se autoexilió en Italia y fundó en 1975 el Teatro Tupac Amaru. Hizo una importante carrera teatral en Europa, junto al Odin Teatret de Dinamarca. A inicios de la década del '90 volvió a América Latina y fundó en Bolivia la comunidad Teatro de los Andes. Algunas de sus obras, como *Ubú en Bolivia* y *En un sol amarillo*, así como sus versiones de *La Ilíada* y *La Odisea*, han estado presentes en los mayores festivales de América Latina y Europa. Muchas de sus obras se identifican con el dolor que los bolivianos -y toda América- han sufrido durante las dictaduras del pasado y el actual período de las democracias pactadas, teñidas de corrupción, haciendo una denuncia sobre la violencia e impunidad. En 2011 recibió el premio Nico Garrone votado por la mayoría de los artistas del teatro italiano. Aun radicado en Italia, visita su país natal³.

Así surge, con textos de Onofri y Brie, *No quiero morir desnudo*. Durante un mes, doce horas diarias de lunes a lunes, los actores trabajaron sin descanso bajo la tutela de su director y el asistente invitado, Sebastián Fanello.

En cuanto a los demás integrantes del grupo, Liliana Godoy comenzó en Buenos Aires su carrera como actriz en el teatro independiente. En 1980 se radica en la ciudad de Neuquén y se recibe de profesora y actriz titiritera en la Escuela Provincial de Títeres. Se ha desempeñado como docente; ha dictado diversos cursos de capacitación y talleres municipales en barrios, unidades de detención y diversas organizaciones intermedias.

Silvina Vega, actriz titiritera y profesora de teatro de títeres, es integrante del elenco estable de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén. Ha participado en numerosas obras como actriz

titiritera. Fue la creadora y realizadora plástica de la escenografía y los títeres de la multipremiada en Argentina, *¿Podés silbar?* (1999), y de la actual, *No quiero morir desnudo*, donde hizo estas creaciones artesanales cargadas de humanidad, de estremecedora gestualidad.

Dardo Sánchez, radicado en Neuquén desde hace treinta años aproximadamente, nació en la provincia de Buenos Aires. Es profesor de Arte Dramático y Actor titiritero. Hace más de veintisiete años que trabaja en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén. Participa como actor y como docente en diferentes cátedras y talleres.

De cómo se construye el acontecimiento teatral El convivio

Expectativa individual-colectiva

Todos llegaron al edificio donde el estreno de la obra en cuestión estaba programado y en unos minutos la antesala se halló repleta. Se escuchaba una multiplicidad de voces diferentes al unísono. La expectativa de cada uno se articulaba en un diálogo y este viajaba hasta el otro extremo de la galería.

No me hallo en el sitio predilecto de mi primer encuentro teatral, pero me gusta pensar que cada obra de teatro tiene la capacidad de resignificar ese recuerdo, tiene el poder de colmarte de una renovada expectativa.

De un minuto a otro me encuentro frente a un escenario sin artilugios, sin materialidad, sin ilusiones. Un escenario corrompido y salvaje, abandonado de tradicionalismos. Las luces bajan, las voces se pierden y solo se oye el silencio. La expectativa individual y la colectiva están comenzando a invadir el ambiente teatral, como si de una vibración se tratase, un murmullo modesto.

Nos reconocimos actantes vivos en un ritual de vida, esperando la manifestación de aquellos encargados de honrarla en

la ficción. Me transformé, de observadora de ese escenario vacío, en espectadora. La crisis⁴ se hizo presente, cultivando mi individualidad en la masa de espectadores. Todos esperábamos, en mayor o menor magnitud, que comenzara el acontecimiento teatral.

Identidad de los personajes

La manifestación teatral es puesta al servicio del público. La primera escena se monta sobre un escenario semi vacío de escenografía. El telón está suprimido y tan solo un carro de americana en el centro y dos fondos en los laterales, nos ocultan aquello que no ha de ser visto por la masa de espectadores.

Con una luz muy tenue, los actores se posicionan en sus respectivos sitios: han abandonado quienes realmente son para articular ahora a los personajes de esta obra. Nótese que se ha mencionado “articulan” pues estos actores, además de encarnar a uno o dos personajes cada uno, mecanizan individualmente a otro personaje muy particular: un “muñeco” caracterizado con rasgos tan humanos que los límites de lo vivo y lo muerto quedan desdibujados. Los actores se vuelven personajes que, desde ahora hasta que culmine el hecho teatral, nos serán un envoltorio-identidad que en algunas escenas encarnaremos con gracia y complicidad, y en otras, con compasión y temor.

Juan Carlos Gené afirma: “Un personaje, pues, vive en el cuerpo del actor. Deviene en las acciones del intérprete. No es un ser real sino poético”⁵. Y con esto podemos considerar que, si en la escena se hallan personajes que viven a través del cuerpo del actor, lo hacen a través de su mente, a través de sus manos y a través de su voz. Los actores se desdobl原因 en titiriteros, en constructores de personajes. Habitan el personaje y el personaje los habita.

A todos los delata el enfoque de la luz, los envuelve y no los abandona mientras se reafirman nativos del escenario a la vista de todo el público. Estos personajes, estos cuatro muñecos: ancianos en sus camas de hospital, no nos representan hasta que comenzamos a

conocerlos bien. Primeramente nos son indiferentes, no nos ven, no les importamos, relatan vívidamente sus recuerdos y experiencias en un juego cómico. En cambio, a nosotros ellos nos generan curiosidad, pues sobre el discurso que van construyendo se reúnen los fragmentos de otro, ignorado. Bajo los efectos anestésicos de la comedia, la tragedia se amansa un poco.

“El cuerpo del actor, modificado por la presión del personaje que quiere ser, crea ese nuevo ser de ficción jugando a ser él. Qué acción jocosa de cambios críticos encarnará en un futuro próximo...”⁶, nos preguntamos mientras abandonamos nuestras corporeidades para fluir en el mismo aire que respiran los personajes.

Movimientos escénicos

En todas las escenas hay precisión en el mensaje; hay poesía, humor, actuaciones destacadas y parejas (actores y muñecos) que encarnan una puesta osada, original, con la iluminación justa y algo que no es habitual: una ceremonia teatral con todos sus rituales cuidados hasta el detalle⁷.

Para diferenciar a los personajes calificaremos a los actores, de “personajes secundarios” y a los muñecos, de “personajes primarios”, pues absorben el protagonismo de las escenas, con intensidad.

Con todos los espectadores ya en sus asientos, los personajes se posicionan en el suelo mientras el escenario carece de iluminación. Los personajes secundarios tienen un vestuario similar al de los personajes primarios: unas vestimentas blancas de hospital y unos micrófonos.

La primera escena comienza con los personajes tendidos en el suelo, sobre el pecho de los personajes secundarios: los personajes primarios descansan. Se observa, cuando la luz los enfoca levemente, cómo respiran. Se siente el sonido de la respiración y

cómo se inflan sus pechos gracias al movimiento que hacen posible los personajes secundarios.

La luz que los enfoca se desvanece. Nuevamente con una luz que casi no se distingue, todos los personajes se posicionan en sus nuevos puestos. Se observa entonces, una cama de hospital en el centro, con su recurrente color blanco y sus barandales de metal helado. Los cuatro personajes primarios están sentados en la rígida cama en distintas posiciones, y detrás de estos, llevando sus acciones, los personajes secundarios, sosteniéndolos desde un plano más apagado. Se ve a aquellos cuatro viejos en una cama hablando entre ellos, compartiendo historias, experiencias y recuerdos de manera muy cómica. Cada muñeco es extrañamente muy parecido a su correspondiente actor, o será porque eso pretendemos ver inconscientemente.

En la escena siguiente los dos ancianos se alejan de la luz del proscenio y en la cama quedan otros dos personajes. Se hallan las dos mujeres del grupo de ancianos, mientras dos enfermeras las desvisten, las observan, las tocan fríamente, las medican y las vuelven a vestir, mientras hablan de sus propias vidas y despectivamente de la vida de las ancianas, como si estuviesen ausentes.

La cama grande se traslada hacia un lateral, y el carro de americana se corre para mostrar cuatro pequeñas camas para nuestros pequeños personajes, camas de hospital equipadas con ruedas y elementos clínicos. Los personajes se colocan en esas camas, desde donde hablan de la vida y de la muerte.

En las próximas escenas, mediante un juego de luces, todo se oscurece y solo se enfoca a un personaje. En una ilusión, el tiempo se detiene y el personaje secundario encargado de un personaje principal, narra la trágica vida de este. Luego todo vuelve a la normalidad y los ancianos continúan hablando hasta que el mismo recurso se hace presente en los otros tres, consecutivamente.

Cuando ya nos encontramos más familiarizados con los personajes, conocemos parcialmente sus personalidades y sus historias, la escena se nos arranca para desgarrarnos nuevamente en

la próxima. La oscuridad le da movimiento a la escena. Uno de los personajes, en un lateral, yace en su cama mientras una fuerte luz los enfoca a él y a otro nuevo personaje, entendemos que es su hijo. Conversan: el hijo sumiso a su padre lo viene a visitar, pero su hija no. Más tarde descubrimos que esto tiene un trasfondo oscuro, una historia de violencia y abusos.

La luz se va y en otra de las escenas, una de las ancianas conversa con su hermana que le reprocha la suerte que tuvo en su vida, la acusa de arruinarle muchos momentos y se jacta finalmente de no tener que estar en su lugar, en una cama de hospital muriendo.

En la escena central de la obra, los personajes primarios hablan de los secundarios, a través de las palabras de los actores. Nos narran los peores secretos de estos, sus pasiones y sus temores, mientras brillan con la única luz del escenario. El reflector no nos deja esquinas oscuras en estos monólogos. Todo se hace público y se hace colectivo, secretos que todos tenemos, temores que todos esperamos, experiencias que no queremos imaginar al llegar a este estado transitorio de la vida que es la vejez.

La tristeza se apodera lentamente del escenario. Nos apenamos de sus vidas que arriban a su final. Pero en ese instante, en un cambio en el rumbo de la tragedia, los ancianos bailan, gritan y ríen, y los vemos volando por todo el escenario como aves libres. Esta escena, como la felicidad, es efímera; se desvanece con las luces del escenario. Todos los ancianos vuelven a sus camas y surge el tema que se viene anunciando durante toda la trama: la muerte. Los arrepentimientos, las decisiones, los errores. La espera de la muerte los atemoriza y no quieren morir solos. De uno en uno los personajes levantan sus manos y exclaman: “¡No me quiero morir!”. Los espectadores, en silencio, ya no encuentran restos cómicos, pues inevitablemente el recurso se ha agotado.

La escena anterior nos prepara para las siguientes. Estamos preparados para lo inevitable. En el escenario, dos camas. Las dos mejores amigas, semi dormidas, conversan. Una, de pronto se

siente mal y comienza a llamar a los enfermeros. La otra le dice que no exagere y se gira para dormir. La anciana llama una y otra vez, sin respuesta. Se pierde la luz en este sector y se enciende en el otro extremo del escenario para mostrarnos cómo los enfermeros ignoran el llamado de la anciana, juegan a las cartas y hacen caso omiso a lo que ellos piensan que es alguna clase de capricho o excusa. A los minutos su conciencia, tal vez, los obliga a asistir a la habitación donde encuentran el cuerpo de la mujer que no respira. Anotan la hora de muerte, la cubren y se alejan. Mientras tanto la otra anciana despierta y le habla como acostumbra, le narra una historia y luego de unos minutos nota que no le contesta, la llama varias veces hasta que la ve, unos segundos queda inmóvil, lentamente se gira y vuelve a dormir.

El cuerpo de la anciana es colocado en la gran cama-cuna que en todas las escenas se ha situado en un lateral apagado. Con una música lenta, el cuerpo es depositado lentamente en una posición y abandonado de la calidez de las manos humanas que lo articulaban.

En la próxima escena, el anciano que discutía con su hijo, es analizado por una de las enfermeras. Entonces arribamos a una situación espantosa: en un extenso diálogo, la enfermera nos narra el terror que vivió por parte de su violento padre, y lo identifica con su paciente. Lo acusa de abusar de su hija al punto que los violentos recuerdos de la enfermera lo llevan a la muerte, y esto nada tiene de accidente, pero nadie lo sabrá. El cuerpo del anciano, al igual que el anterior, es depositado en la cama mayor.

Una de las escenas que más me significó es en la que nos acercamos a la muerte de una de las ancianas croatas. La música y los murmullos plagados de exclamaciones ahogan el sonido del teatro, como el aire a una llama. Los diálogos se vuelven incomprensibles; el ámbito, violento; y el público se encuentra totalmente a la deriva, cargado de una combinación de emociones. La guerra de la que ha escapado en su juventud se vuelve un recuerdo violento en los últimos momentos de la anciana que delira con la fantasía de volar, de viajar, pero todo es extrañamente confuso y no deja de girar en sus

recuerdos. En el escenario esta combinación de emociones se representa gráficamente: la anciana, cogida de una de las barandas, comienza a girar. A su cama la hacen girar por el suelo, pero poco a poco esta se va elevando y de pronto gira violentamente en el aire, frente a todos nosotros. En un vuelo extremo cargado de emoción, voces apagadas, gritos y música, se monta esta escena que nos demostrará la confusión y el desasosiego de los últimos pensamientos de esta anciana solitaria al borde de la muerte.

La cama es lentamente detenida, y el cuerpo de la anciana da su último respiro, y vuela frágilmente a la cama con los otros cuerpos muertos. Y en el centro del escenario, una luz nos presenta al último anciano, aquel que irónicamente buscaba no morir solo. Dice un monólogo que nos hace compadecernos, y resuelve que también ha llegado su hora. Nos mira y nos lo informa con sinceridad.

Parafraseando a Fernando Zabala, el espectador es más que un seguidor de una historia que se cuenta en el escenario, se vuelve un constructor elaborando conjeturas para poder no solo comprender la trama, sino para prepararse a recibir la conclusión final⁸. El espectador se reconoce en un rol de fragilidad, corrobora los vínculos que ha construido.

Uno a uno los ancianos fallece llegando a su fin en conmovedoras imágenes que hacen sentir la profundidad del tema y el tratamiento creativo de sus hacedores. La historia se prolonga en el espectador. El final queda flotando en el ambiente con la sensación de que hay más por decir y que corre por cuenta de los espectadores.

Los cuatro muñecos son colocados en el centro de la escena, y sus respectivos actores los comienzan a desvestir, mientras se quejan y alegan no querer morir así, no quieren morir desnudos. “Desnudos” aquí significa más que despojados de sus ropas: desnudos de experiencias, desnudos de pasiones y amor, desnudos de recuerdos. Los cuerpos inmóviles yacen en el suelo, mientras que los personajes secundarios se colocan tras las cuatro cunas y uno a uno se despojan también de sus ropas mientras alegan: “¡No quiero morir desnudo!”. La luz se apaga. Todos los personajes salen de escena.

Kátharsis en el ritual teatral

Al finalizar el hecho escénico, en ese minuto de oscuridad y silencio nos envuelve el pensamiento de que es difícil mirarse, desnudarse frente a los demás. En ese momento todos nos sentimos desnudos y frágiles a los ojos de los demás.

El espectador se encuentra a sí mismo, perplejo. Da cuenta, poco a poco, de su corporeidad puesto que la ficción se desvanece esporádicamente. Se comienza a separar de la masa e instantáneamente reflexiona sobre la conclusión del acontecimiento.

Los espectadores de la tragedia han desarrollado su compasión y su miedo durante el ritual. Ahora, experimentan la purificación de esas pasiones. Liberan lo que les fue entregado, haciendo *kátharsis*⁹ de lo que han experimentado. Encuentran la sanación de su ser-reprimido. El espectador recupera la garantía de su individualidad corporal que le fue absorbida por la masa, durante el acontecimiento teatral.

Aplaudo y aplaudimos todos, agradecidos, como es usual, pero también porque honramos el trabajo de los actores. El público, poco a poco, se va alejando del espacio convivial. Los actores comienzan a desprenderse de sus personajes y vuelven a ser los que eran; como así también los espectadores, quienes abandonan su rol y desalojan la sala.

LOS MODOS DE PRODUCCIÓN

De cómo se hacen los hilos de las marionetas Los medios del teatro

Los siguientes datos provienen de la investigación y del tratamiento de interrogantes con la producción y autores del hecho artístico en cuestión.

Producción teatral

Una producción teatral hace referencia a los diversos medios por los cuales se organiza y se presenta cualquiera de las formas teatrales ante el público. La producción escénica surge por la necesidad del mencionado espectáculo, de una gestión adecuada y una planificación necesaria de sus propios recursos, para conseguir un resultado final con la mayor rentabilidad.

Un productor es un raro y paradójico genio: un cabeza dura de corazón blandengue; cauteloso y temerario, un matemático que prefiere confiar en la intuición... un idealista, un realista: un soñador práctico, un apostador sofisticado... ese es un productor. (Oscar Hammerstein II)¹⁰

Al planear una producción de teatro se debe tener consideraciones sobre el presupuesto de la misma, el costo de los honorarios, los encargos profesionales, los derechos, el montaje, las administraciones, los métodos de publicidad y los posibles altercados que pudiesen ocurrir. De esta forma, a las ganancias que se espera lograr se les debe descontar, en una suerte de proyección de pérdidas, los costos que acarrearía el proyecto. Los ingresos totales del espectáculo se deberán a lo que quede por función a través de las ventas u otros ingresos varios, es decir, al presupuesto planeado sobre la recaudación del precio de venta de la localidad.

Recursos y medios del teatro

La sala teatral independiente La Caja Mágica se inició con un subsidio del Instituto Nacional de Teatro (INT) en marzo de 2007. Asimismo, la municipalidad de Cipolletti ayudó a consolidar los proyectos. Maximiliano Altieri, Director de Promoción y Gestión Cultural del Municipio, colaboró activamente en los últimos años.

Desde hace seis años, La Caja Mágica participa junto al Instituto Nacional del Teatro y la Dirección de Cultura de la

Municipalidad de Cipolletti, de la organización de los festivales de teatro de la región, que reúne los más importantes espectáculos nacionales e internacionales. Se le posibilitan los subsidios, pues La Caja Mágica goza de atención para el desarrollo de sus actividades debido a que representa uno de los espacios escénicos que no superan las trescientas localidades.

Desde su nacimiento, el INT realiza una convocatoria anual para autores teatrales, mediante un Concurso Nacional de Obras de Teatro. Los ganadores reciben un premio estímulo en dinero, y un subsidio para la producción de la obra, la que además es editada por la Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

El monto total de los recursos destinados al cumplimiento de los fines del Instituto Nacional del Teatro es distribuido de forma que el diez por ciento (10%) sea para gastos administrativos y el noventa por ciento (90%) para ser aplicado a gastos de asistencia técnica, objeto de la promoción y apoyo establecidos.

En cuanto a los derechos de obra, el responsable hoy es la Sociedad General de Autores de la Argentina, ARGENTORES. A un siglo de su creación, es la Asociación Civil y Mutual que recauda los derechos de todas las obras argentinas y extranjeras que se difunden en todo el territorio nacional, y los pone a disposición de los autores de teatro.

El autor de teatro tiene derecho al 10% de la recaudación total del espectáculo. Si la obra cuenta con música y coreografía creada especialmente, a los compositores y coreógrafos les corresponde un porcentaje aparte de ese 10%, el cual se fija de común acuerdo con el autor de la obra. Abonan a ARGENTORES el 5% de los ingresos de boletería, venta de plateas, entradas, *tickets* o similares y/o consumiciones, o a opción del usuario, el 25% del 20% de los ingresos brutos totales por función.

Modos de los teatristas

Atacados por el Arte, trabajaron un año para lograr recaudar el presupuesto para traer al director César Brie, para la reescritura del guión y la dirección de *No quiero morir desnudo*.

Además de esto, yace por debajo el trabajo sobre la construcción de los títeres, que merece una observación aparte. Estos muñecos, que parecen hechos a medida, fueron el resultado de tres años de trabajo y están minuciosamente elaborados, dada la complejidad de su mecanismo de funcionamiento. Sus creadoras son Carina y Silvina Vega. Por otro lado, la expresividad de estas marionetas fuertemente humanizadas, recrea la impronta de las personalidades en sus estéticas, mientras que las texturas de sus cuerpos mantienen una estrecha fidelidad con la transformación de los personajes hacia la vejez.

No se invirtió gran presupuesto en escenografía dentro de la producción escénica, pues se le dio mayor énfasis a la calidad actoral de los protagonistas y se confió en la capacidad creativa de las creadoras de los muñecos. Sí se le dio gran importancia al equipo de producción y al trabajo de los técnicos teatrales, a la mecanización de las luces y al sistema audiovisual.

La obra ha tenido gran impacto en el Alto Valle. Ha tenido gran difusión a nivel publicitario y social, por lo que ha continuado con sus funciones más de lo previsto. Ha tenido una gestión adecuada y ha logrado el producto esperado en todos los ámbitos: monetario, cultural y artístico. Esto ha motivado que las funciones se extiendan a lo largo de cuatro meses: marzo, abril, mayo e inclusive junio.

En conclusión, culminó en silencio el propio juicio que he ido desarrollando durante este acontecimiento teatral. Juzgo y reflexiono sobre los vínculos entre la escena y la platea.

¿Me liberé de mis emociones? ¿Me redimí de mis más bajas pasiones? ¿He honrado las facultades tan antiguas que ha distinguido Aristóteles?

Este acontecimiento teatral, en cierta manera, me alecciona y me ha enseñado, como espectadora, un conocimiento válido en la eternidad del tiempo. He sido testigo de una experiencia cautivadora, he aprendido de la investigación y me he expandido creativamente gracias a los elementos que nos regaló la cátedra sobre el teatro griego antiguo.

“Hay una especie de sed de significado que nos impulsa hacia adelante, hacia todas las experiencias humanas”. (Pedro Aznar)¹¹

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe. Madrid: Gredos.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica n° 13*. Buenos Aires.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

NOTAS

¹ La Caja Mágica, calle Mariano Moreno 354, Cipolletti, Neuquén.

² En “El hombre en el espacio de la representación”, en Juan Carlos Gené, *op. cit.*

³ Más datos, ver la entrevista de Ma. Natacha Kos (2007), “La ética y la estética”, en versión digital.

⁴ “Crisis” proviene de un verbo griego, *krinein*, que alude tanto a “separar” como a “juzgar”. “Crisis de ansiedad”, “crisis de los vínculos”, “ciclo de crisis” son expresiones de Juan Carlos Gené.

⁵ En “El personaje; la máscara de otro”, en Gené, *op. cit.*

⁶ *Idem.*

⁷ Artículo de “Diariamente Neuquén”, *La Mañana Neuquén*, por Hilda López.

⁸ “Nuestro espectador de cada día” en *Teatro escogido* de Fernando Zabala por Buenos Aires: Dunken, 2008.

⁹ Del griego *kátharsis*, purificación. (*Poética*, Aristóteles).

¹⁰ Cita de Oscar Hammerstein II, libretista estadounidense.

¹¹ Aznar, Pedro: <http://vos.lavoz.com.ar/content/pedro-aznar-busqueda-sin-limites-0>.

INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN

Proyecto

“La praxis teatral en Neuquén”

(2013-2016)

Dirección

Margarita A. Garrido (UNCo)

OBJETIVO GENERAL

El presente proyecto se propone la producción de pensamiento crítico sobre la *praxis* teatral en Neuquén a partir de la consideración del teatro como campo escópico agonal, productor no solo de esquemas *poiéticos* y estéticos sino también éticos, es decir, productor de subjetividades ligadas a los procesos sociales e históricos del campo cultural norpatagónico.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

La interpretación crítica del acontecimiento teatral -convivial, *poiético* y expectatorial- a partir del análisis de las micropoéticas y su relación con las macropoéticas.

La valoración de la potencialidad de la memoria teatral norpatagónica en la construcción simbólica de la experiencia del presente y su horizonte de expectativas en el sistema teatral argentino, latinoamericano y demás.

METODOLOGÍA

A partir del método inductivo, se propone la interpretación crítica del complejo trabajo de producción de la *praxis* teatral local. Se pone énfasis en la experiencia productiva del convivio que se inicia en los ensayos, continúa en el acontecimiento teatral y se

inscribe en la memoria cultural. De modo que este método presupone la dialéctica entre el objeto y el sujeto del conocimiento.

PLAN DE ACTIVIDADES

Selección de un corpus de espectáculos en la cartelera teatral en Neuquén.

Análisis del acontecimiento convivial, incluyendo su acontecer pre y postescénico.

Interpretación crítica de la *praxis* teatral.

Discusión de las propuestas en equipo.

Transferencia de la investigación a través de Jornadas anuales: V, VI, VII y VIII Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia: Neuquén, para la socialización de experiencias y saberes entre teatristas e investigadores. (*Las Jornadas precedentes se iniciaron en el anterior proyecto de investigación.*)

Publicación de las Actas de las Jornadas, y de Antologías con estudio crítico.

Balance crítico de cada etapa de investigación.

Elaboración del informe final.

SECUENCIAS DE LO REALIZADO

Como se anticipó, el presente proyecto puso énfasis en el análisis de la experiencia productiva del convivio que se inicia en los ensayos, continúa en el acontecimiento teatral propiamente dicho y se inscribe luego en la memoria cultural. La interacción entre el objeto y el sujeto del conocimiento presupuso la participación de este sujeto en su tránsito por tres etapas:

1.- Su participación como investigador-observador del proceso genético. En esta instancia se advirtió que la subjetividad de los teatristas toma anclaje en lo pulsional, lo emotivo y lo energético del cuerpo del actor como entidad bio-social. Asimismo, se advirtió

que la subjetividad del investigador se asienta en la empatía que interpela a teatristas que trabajan desde el saber-hacer.

2.- Su participación como investigador-espectador del acontecimiento teatral. Se trató de un investigador-espectador cuya producción deviene de la dialéctica entre la escena y la platea. En esta instancia de co-producción, el análisis se centró en el acontecimiento teatral con la pertinente reflexión sobre los presupuestos visuales del espectador como sujeto políticamente comprometido, co-implicado en el circuito de la producción teatral.

3.- Su participación como investigador-intérprete crítico de la memoria del acontecimiento teatral. Se trató de la construcción de la memoria teatral cuando solo quedan huellas del hecho escénico, tanto en la memoria de teatristas y espectadores como en los registros gráficos. Es decir, un investigador-promotor de la historia del “teatro perdido”, promotor de una historia de la teatralidad en su propio campo cultural.

El aporte de esta investigación, con su inmediata transferencia a la comunidad, tuvo como principales destinatarios a los siguientes:

*** A los productores y coproductores del acontecimiento teatral,** es decir, teatristas (dramaturgos, actores y directores, entre otros) y espectadores, que conforman el acontecimiento convivial en las diversas salas de teatro independiente de Neuquén. En cuanto a los teatristas, muchos de ellos egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes o de la Escuela Provincial de Títeres, en la provincia de Neuquén no tienen la posibilidad de dar continuidad a su formación profesional, más allá del nivel terciario de las citadas escuelas artísticas. Y en cuanto a los espectadores, carecen de instituciones educativas que contemplen su formación sistemática salvo la iniciativa que en los últimos años está siendo promovida por el Instituto Nacional del Teatro para jóvenes, en el sistema educativo provincial.

Para todos ellos nuestro aporte ya que nuestro cronograma de actividades se diseñó con Jornadas anuales, como espacio de

socialización de experiencias y saberes de teatristas, espectadores e investigadores. Y para todos ellos nuestro aporte también con la publicación de sus ponencias en las *Actas* de cada una de esas Jornadas.

*** A los docentes e investigadores de la ciencia teatral,** especialmente a los integrantes de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela Provincial de Títeres, que en sus respectivos ámbitos pedagógicos están intentando desarrollar la investigación de sus propias prácticas. En esta instancia, contemplamos también la situación de docentes de teatro de escuelas de nivel primario y medio, con planes de estudio donde el teatro todavía ocupa la periferia.

Para ellos el aporte de nuestras publicaciones ofrecidas gratuitamente a sus bibliotecas escolares.

*** A los docentes e investigadores de la ciencia literaria,** ya sean miembros de la planta docente del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo o integrantes del resto del sistema educativo en todos sus niveles, nuestra contribución con un pensamiento crítico sobre la *praxis* teatral.

Para ellos nuestro reconocimiento de la dramaturgia local, invisibilizada en los planes de estudios del sistema educativo provincial, inclusive en los planes de estudios del Profesorado y Licenciatura en Letras en la UNCo. Creemos que el conocimiento de la literatura teatral local así como del acontecimiento teatral neuquino redundará en la construcción de una comunidad de lectores y espectadores críticos, en resistencia frente a las huellas de la “literatura perdida” así como del “teatro perdido” en la memoria cultural norpatagónica. Y también nuestro aporte para el resto de los productores e investigadores de estudios visuales y de la cultura del espectáculo -muchos de ellos egresados de la Facultad de Medios Audiovisuales y Ciencias de la Comunicación de la UNCo- entre otros actores sociales del campo cultural norpatagónico que, tras *Internet*, pueden acceder a nuestra producción científica

incluida en la página electrónica de la Biblioteca Central de la UNCo. (<http://bibliocentral.uncoma.edu.ar>)

Como síntesis de lo realizado se señala que las dramaturgia(s) de la provincia de Neuquén -desde fines del siglo XIX a la fecha- fueron objeto de este proyecto de investigación. Por un lado, se atendió a la memoria cultural registrada tanto en medios gráficos como en la memoria oral de los/as teatristas y del resto de la comunidad regional. Por otro lado, a partir del convivio teatral se investigó la relación que enlaza la escena y la platea, incluyendo las instancias previas y posteriores al acontecimiento teatral.

Como contribución a la cartografía del teatro argentino se destaca el ejercicio sistemático del encuentro anual a través de las Jornadas de las Dramaturgia(s), que permitió el fluido diálogo entre la UNCo y las escuelas de expresión artística: Escuela Superior de Bellas Artes, Escuela Provincial de Títeres y Escuela Experimental de Danza Contemporánea (Neuquén), y también con el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA, Río Negro). A esto se agrega la publicación de los libros de Actas que se agregan a los realizados en el proyecto anterior del que este es su continuidad:

2013: *Actas de las IV Jornadas (En homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri)*. Neuquén: Educo (501 páginas).

2014: *Actas de las V Jornadas (En homenaje a Víctor Mayol 1948-2007)*. Neuquén: Educo (401 páginas).

2015: *Actas de las VI Jornadas (En homenaje a Alejandro Finzi)*. Neuquén: Educo (397 páginas).

2016: *Actas de las VII Jornadas (En homenaje a Raúl Toscani)*. Neuquén: Educo (370 páginas).

Aclaremos que, como reconocimiento a la labor de los teatristas locales, cada Jornada giró en torno a un homenajeado/a que, además del libro de Actas de las Jornadas correspondientes, recibió una publicación específica sobre su trayectoria teatral. De este modo, paralelamente también se publicaron:

2014: *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol, 1948-2007)*. Neuquén: Educo (444 páginas).

2015: *La dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras (En homenaje a A. Finzi)*. Neuquén: Educo (491 páginas).

2016: *La dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras (En homenaje a R. Toscani)*. Neuquén: Educo (338 páginas).

Además, en **2014** se publicó el siguiente ensayo: *La dramaturgia de Neuquén en la memoria. El teatro español a comienzos del siglo XX. Representaciones estéticas y sociales en la construcción de una identidad cultural*. Neuquén: Educo (134 páginas).

En cuanto a algunos alicientes que estimularon esta trayectoria de investigación, pueden señalarse las reiteradas distinciones otorgadas por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (UBA):

2013: Distinción por la “Edición” de las *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Alicia Fernández Rego)*. Como así también por la “Edición” de la Antología con estudio crítico: *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Esta antología incluye quince obras de dramaturgos locales.

2014: Distinción por la “Edición” de cuatro publicaciones:

Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgia(s) (...) (En homenaje a H. L. Saccoccia y E. Valeri), 2013.

Actas de las V Jornadas de las Dramaturgia(s) (...) (En homenaje a V. Mayol, 1948-2007), 2014.

La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a V. Mayol, 1948-2007), 2014.

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria. El teatro español a comienzos del siglo XX (...), 2014.

Además, se obtuvo el premio Mayor a la Edición, Centro Cultural Rojas.

FORMACIÓN DE RECURSOS HUMANOS

Cursos recibidos

En **2014**, durante las VI Jornadas de las Dramaturgia(s):

La crítica teatral, Dr. Jorge Dubatti.

Susurros en la cocina: bases para una microcrítica de los espectáculos, Prof. José Luis Valenzuela.

En **2015**, durante las VII Jornadas de las Dramaturgia(s):

Introducción a la historia del teatro político argentino, Dr.

Carlos Fos.

Los nuevos espectadores y la necesidad de las Escuela de Espectadores, Dr. Jorge Dubatti.

Cómo entrar impunemente en espectáculo ajeno, Prof. José

Luis Valenzuela.

En **2016**, durante las VIII Jornadas de las Dramaturgia(s):

El atravesamiento de lo político en el teatro argentino, Dr.

Carlos Fos.

Microcrítica, Prof. José Luis Valenzuela.

Nuevos aspectos de la pedagogía teatral, Dir. Teatral

Salvador Amore.

Foro de dramaturgos/as

En adhesión a las XXs **JORNADAS NACIONALES DE TEATRO COMPARADO** (26 al 29 de noviembre, 2014)- se realizaron las jornadas: Las Dramaturgia(s) de Neuquén. Sin fronteras. En ese encuentro se desarrolló el foro de Dramaturgos/as: *Tránsitos y diálogos de las dramaturgias*, coordinado por el dramaturgo, actor y director teatral, Sebastián Fanello. Los panelistas invitados de Río Negro y Neuquén, fueron: Alberto Brandi, Horacio García, Juan R. Rithner y Eduardo Gotthelf.

Integrantes del equipo de investigación

La formación de los recursos humanos se viene realizando desde 2009, con el proyecto *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (Siglos XIX-XXI)*. Se trata de un equipo heterogéneo compuesto por profesores de letras y teatristas. Son once en total.

Graduados y teatristas

Son muchos los graduados en letras y teatristas cuyos trabajos de investigación se gestaron y fueron coordinados desde el equipo de investigación. Una vez seleccionados, esos trabajos fueron expuestos en las Jornadas anuales y finalmente publicados en las Actas correspondientes. Entre ellos, los pertenecientes a M. Álvarez, J. Betancor, M. Castillo Merlo, G. Fanese, S. Fasanella, P. Gabba, L. Muñoz, A. Nudler, M. Pallero, N. Pessolano, A. Porcel de Peralta, D. Sposetti Dolores, P. Tabachnik, P. Vaianella, L. Zúñiga Mora etc. Entre los dramaturgos y teatristas, las ponencias de: L. Almendra, J. Cortés, S. Fanello, A. Finzi, E. Gotthelf, D. Mansilla, R. Oxagaray, G. Pennini, H. Saccoccia, L. Sáez, M. Siragusa, N. Suárez, etc.

Estudiantes

También son muchos los estudiantes -de la UNCo y de la Escuela Superior de Bellas Artes- cuyos trabajos, coordinados por el equipo de investigación, fueron publicados: Entre esas ponencias señalamos algunas:

* En *Actas de las IV Jornadas, 2013*:

“Elogio al espacio teatral”/“Escuela Provincial de Títeres”/“El teatro en la mira o mirando el teatro”/“La transgresión

escénica”/“Odisea expectatorial o de cómo me transformé en espectador teatral”.

*** En Actas de las V Jornadas, 2014:**

“La Conrado. Una historia de más de ocho décadas. 1927-2013”/“El teatro. Desde las palabras a los cimientos”/“La muerte de lo uno. Multiplicidad y rizoma en *Hamlet*”/“Experiencias de expectación”/“Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”/“El ritual del sacrificio en *Tan brutas*”/“En el viento de la comunidad teatral”/“Huellas del teatro griego antiguo en la escena postmoderna”/“Un acercamiento al teatro neuquino”.

También, en las Jornadas, *Las Dramaturgias de Neuquén. Sin fronteras*, 2014 los estudiantes expusieron las siguientes ponencias:

“*Trilogía de la juventud: voces que hacen justicia*”/“*El embrujado* de Valle Inclán: mito y primitivismo bárbaro”/“El drama rural lorquiano: de lo local a lo universal en *Yerma*”/“Historia de una escalera o el teatro de la existencia”/“El vino”/“La llamada”/“Los obstáculos”/“El toro”/“La máscara”/“La arrogancia”/“Dialéctica”/“Caza-Sangre-Muerte”/“La llegada del otro”/“Máscaras”/“La ceguera”/“Otriedades”/“Teomaquia”/“Los nombres de Dionisio”/“Parecidas”/“Maniqués”/“Nadie”/“La libertad del sacrificio”/“El ritual”/“Lazos”/“La manía”/“¿Una cuestión de género?”/“Metamorfosis. Su categorización”/“La alteridad en *Asamblea de mujeres* de Aristófanes”.

***En Actas de las VI Jornadas, 2015:**

“Una sombra en los orbitales de Medea”/“Los objetos, los niños”/“Si nos encontramos otra vez”/“Nadie jugó”/“El juego de ver y ser visto en *Medea liberada*”/“Espectador objetivo”/“Incertidumbres”/“Un cuarto a media luz”/“El deseo. Crónica de un enemigo”/“Las puertas cerradas de *Nuestra Señora de las Nubes* de A. Vargas”/“Proceso creativo en *Verduras imaginarias*”/“Proceso creativo en *Arrogare*”/“La maquinaria y sus criaturas”/“Un cuerpo inflado”/“La vida en demasía”/“El convivio con *Las otras*”/“Colón y su visión (Sobre *Colón agarra viaje a toda*

costa de A. Basch)"/"El teatro, poesía que se hace humana"/"Los procesos sociales de inversión en *Las bacantes* de Eurípides"/"Mito, rito y metadiscursio teatral. Un abordaje rizomático de *Las bacantes*"/"Antonio Buero Vallejo. La tragedia de la esperanza".

***En Actas de las VII Jornadas, 2016:**

"El texto dramático. ¿La Cenicienta de la Literatura?"/"El taller de teatro. Una experiencia de nivel medio"/"La calle teatral"/"Esperando la carroza"/"Visión catártica de un nuevo espectador"/"El teatro y las problemáticas actuales"/"La escuela y el delito. Sobre *Acassuso*"/"Una expectativa con altibajos"/"El acontecimiento convivial"/"Mi experiencia como espectadora"/"¿Tiene edad la ciruela?"/"La edad de la ciruela en Neuquén"/"Libertad ganada"/"La condición femenina"/"Sobre *Medea*"/"Una propuesta escénica"/"Instantes de quiebre"/"El sacrificio"/"Mísera ficha en el tablero"/"Mirar con y a través de ojos adolescentes"/"Los primeros ensayos"/"Un proceso lúdico"/"Dúo no tan dúo en el amor"/"De la mano de L. Sarlinga"/"La sensatez en el personaje de Fedra"/"La acción y la imagen"/"Phaedra y su monstruosidad"/"El quehacer teatral como quehacer ritual"/"Las presencias estáticas"/"El acontecimiento teatral"/"Phaedra".

***En Actas de las VIII Jornadas, 2017,** se publican las ponencias que se presentaron en las Jornadas del 2016.

PUBLICACIONES

Libros

2013: *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a H. L. Saccoccia y E. Valeri)* (501 páginas).

2014: *Actas de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a V. Mayol, 1948-2007)* (401 páginas).

La Dramaturgia de Neuquén en la Memoria (...) (134 páginas).

La Dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (444 páginas).

2015: *Actas de las VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Alejandro Finzi)* (397 páginas).

La Dramaturgia de Neuquén. Sin fronteras (491 páginas).

2016: *Actas de las VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Raúl Toscani)* (370 páginas).

La Dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras (338 páginas).

Trabajos publicados por el equipo de investigación

2013: en las *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgia(s)*, por integrantes del equipo de investigación:

Burgos, A.: “Conjuro contra la pena en la Escuela Provincial de Títeres”

----- : “Trabas en las dramaturgia(s). ¿Transgénero, transformismo o travestismo?”

----- : “La máscara enyesada o la máscara del tiempo”

----- y J. Betancor: “Dramaturgas de la Escuela Superior de Bellas Artes se miran”

- Garrido, L.: “Palabras preliminares” (IV Jornadas, 10/10/2012)
----- : “El entusiasmo en el teatro”
----- : “El humor en el teatro. Entrevista a A. Villaverde”
----- : “*Permanente (...)*. Una mirada en el espejo”
----- : “Entre la literalidad y la teatralidad. Escénica TeaDanz Experimental”
----- : “Cierre de un proyecto. Apertura de otro”
----- : “Apertura del evento” (I Jornadas de las Dramaturgia(s) de Cutral Có y Plaza Huinul, 25/05/2012)
- Ibarra, I.: “Acerca de lo trágico de la experiencia estética en las artes escénicas”
- Mantelli, N.: “*Infantiasis*, aproximación a hurtadillas. *Humo de leña verde* de H. Saccoccia y C. Merelli”
----- : “Estar en escena es lo que me define”
----- : “Ver la claridad de la diferencia”
- Reyes, M.: “Decir el hacer teatral en Andacollo”
- Tossi, M.: “La producción dramática en Hugo Aristimuño. El actor y el texto”
- 2014:** en las *Actas de las V Jornadas de las Dramaturgia(s)*:
Burgos, A.: “Nacen la Escuela y el elenco de títeres (...)”
----- : “La salida de Medea”
-----: “¿Transformismo en Neuquén?”
- Garrido, M.: “Palabras preliminares” (VI Jornadas)
-----: “Títeres. Y algo más...”
-----: “Soñar, jugar, crear... Entrevista a S. Carmona”
-----: “Los silencios del arte”
- Haag, G.: “Como arcilla... Entrevista a G. Torres”
- Mantelli, N.: “Las transparencias del hielo”
- Reyes, M.: “(...) historia teatral de Andacollo”
- Siracusa, G.: “El drama lorquiano se hace patagónico”
- 2015:** en las *Actas de las VI Jornadas de las Dramaturgia(s)*:
Burgos, A.: “La relación Luis Sarlinga y *Medea*”
----- : “La caída de una máscara en *Las bacantes*”
-----: “*Las fabulosas transformistas* en Neuquén”

- Calafati, O. : “La obra de A. Finzi”
Garrido, M.: “Palabras preliminares” (VII Jornadas)
-----: “Itinerancia de una dramaturgia. (Cronología de la obra de A. Finzi)”
-----: “Telarañas en *Potestad*”
Mantelli, N.: “El misterio de un teatrito”
----- : “Entrevista a tres voces”
Reyes, M.: “Con lápiz en mano. Taller de dramaturgia. A. Finzi en Cutral Có, 1984”
----- : “Andacollo, Huinganco, Las Ovejas. Acontecimientos teatrales”
Siracusa, G.: “Tres publicaciones del proyecto de investigación. Reseña”
Tkaczek, N.: “Ecología y procedimientos teatrales...”
Tossi, M.: “Distopías en la dramaturgia patagónica contemporánea”

2016: en las *Actas de las VII Jornadas de las Dramaturgia(s)*:

- Burgos, A.: “Al encuentro del teatrista Raúl Toscani”
Garrido, M.: “Palabras preliminares” (VIII Jornadas)
-----: “Hitos en la trayectoria de un hombre de teatro (En homenaje a Raúl Toscani)”
Mantelli, N.: “El enigma de las cosquillas. Acerca del microdiálogo”
----- : “*Megaminón*: portal dramaturgico”
Reyes, M.: “De sala en sala: Del Establo a la sala de TeNeAs”
Siracusa, G.: “Dramaturgias trasatlánticas”

CONVENIOS DE ASISTENCIA TÉCNICA

Para el desarrollo de las VI, VII y VIII Jornadas de las Dramaturgias (...) se convino con la Asociación de Teatristas Neuquinos Asociados (TeNeAs), Leguizamón 1701, a fin de disponer del ámbito teatral para la puesta en escena de obras de teatro.

2014: *Potestad*, de E. Pavlovsky, por el grupo de teatro de Chos Malal (Iván Kovac y Vilma Donoso)

-----: También se convino con TeNeAs para el total desarrollo de las Jornadas “Las Dramaturgia(s) de Neuquén. Sin fronteras”, (26 al 29 de noviembre de 2014) con sus respectivas puestas en escena de:

La casa de Bernarda Alba, de F. García Lorca, dirección de Pablo Donato (28 de noviembre)

Antoine y Carmelinda, de A. Finzi, dirección de Carol Yordanoff, grupo Juno Teatro, de Plottier (29 de noviembre).

2015: *La canción de las tumbas*, dirección de Florencia Cresto

-----: *No solo se trata de magia*. Juego teatral, a cargo de los talleres de TeNeAs y de Cristina Mancilla

-----: *Corazón de comediante*, dir. de Araca Teatro

-----: *Monólogos*, dir. de Escuela Superior de Bellas Artes

-----: *Microficciones teatrales*, dir. de Romina Fratarelli

-----: *Asuntos*, composición musical de Ricardo Ventura

-----: *Juntos pero no revueltos*, dir. de Cristina Mancilla

2016: En algunos casos, se trata de semimontajes de escenas:

-----: *Esto* de A. Varela, dir. de Pablo Donato, EEDC.

-----: *Acassuso* de R. Spregelburd, dir. de Elsa Hernández.

-----: *Bruma del desamparo* dramaturgia y dirección de Embarro Teatro.

-----: *Habitus. Cuerpos-Historias-Desechos*, dramaturgia y dirección de Judith del Pino.

-----: *Intervención*, dir. de Pietro Gori, IUPA.

-----: *El fuego frío*, dramaturgia y dirección de Verónica Martínez Dirán.

-----: *Conectando hada*, dramaturgia y actuación de Dardo Sánchez y Oscar Sarhan.

-----: *Un regalo para Ceci*, actuación y dirección de Marcela Cánepa.

GESTIONES

Presentamos ante el Instituto Nacional del Teatro, desde 2013 a la fecha, proyectos anuales con el fin de recibir subsidios para el desarrollo de las actividades programadas por el presente proyecto. Con tal motivo, nuestras Publicaciones y Jornadas contaron con el patrocinio del INT. También, para la publicación de las Actas del 2014, recibimos el apoyo de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén.

Además, con el propósito de consolidar la producción de pensamiento crítico sobre la *praxis* teatral de Neuquén desde la UNCo, se creó el CENTRO DE ESTUDIOS DE LAS DRAMATURGIA(S) DE LA NORPATAGONIA (CEDRAM), aprobado por el Consejo Directivo de la Fac. de Humanidades (Res. “CD” F. H. Nro.0270, 17/12/2014). Las actividades de este Centro están registradas en un blog: <http://cedramunconqn.blogspot.com/>.

CONSIDERACIONES FINALES

Tras lo expuesto creemos que se lograron los objetivos gracias a la constitución de un equipo de investigación en permanente vigilia del diseño epistemológico del proyecto, a fin de ensayar una teoría crítica y (re)flexiva sobre los productos culturales y los procesos de su reproducción ideológica.

Tal vez un significativo logro de este proyecto fue tender hacia la productividad de una nueva línea de investigación en torno a la *praxis* teatral de Neuquén, de modo que territorializar e historizar el patrimonio cultural en y desde el ámbito teatral neuquino se constituyó en foco de nuestra mirada.

Y tras esta investigación anclada en la *praxis* teatral local nos quedan las expectativas de que nuevos investigadores puedan apropiarse del trazo de estas huellas para seguir transitando en la construcción del microsistema teatral norpatagónico inserto en el macrosistema teatral de occidente.

Con este proyecto de investigación sobre la *praxis* teatral que, en definitiva, deviene en una *praxis* social, este equipo de investigación ha tendido a consolidar un ámbito de acción sobre teoría y práctica teatral desde la UNCo. Particularmente, desde una Universidad que en sus inicios, en el '72, diseñó una política educativa donde, junto a la Ciencia, el Arte parecía plantarse como su compañera ideal, sin embargo, tras rupturas y continuidades, y habiéndose concentrado en el binomio Ciencia y Técnica, al menos a través del incentivo a esta propuesta de investigación y su transferencia a la comunidad, la UNCo recupera alguna hebra de aquella inicial trama dialógica entre Ciencia y Arte, en pos de la construcción de una subjetividad con nuevos territorios de experiencias.

EVALUACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

*(Se transcribe la valuación realizada por evaluadores externos de la
Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCo)*

1.- ¿Considera el grado de avance del proyecto; alto, mediano o bajo?

El grado de avance es alto. El tema es relevante y reviste importancia para el conocimiento de la producción cultural local y regional.

2.- ¿Considera que se han logrado los objetivos, según lo programado?

Sí, en muy buen grado.

3.- ¿Considera que el plan de actividades se llevó a cabo en forma adecuada, en relación al cronograma, carga horaria y grupo integrante?

Sí.

4.- ¿Cuál es su opinión respecto del financiamiento (UNCo y otras fuentes) en relación a la concreción del proyecto?

El financiamiento que provee la UNCo es insuficiente para este tipo de proyectos. No se consignan otras fuentes de financiamiento.

5.- ¿Cuál es su opinión con relación a la formación de recursos humanos?

Se destaca la formación de investigadores al interior del equipo; también estudiantes, graduados y teatristas.

6.- ¿Cuál es su opinión respecto de la producción científica surgida del presente proyecto?

Es muy relevante y pertinente la publicación de los libros que dan cuenta de las Jornadas de Dramaturgias organizadas cada año por el equipo.

7.- ¿Cuál es su opinión respecto de la transferencia y vinculación específica del proyecto con otras instituciones públicas y/o privadas que se hayan concretado?

Es muy relevante la vinculación con el medio teatral local y nacional.

8.- ¿Considera, según el avance del proyecto, que podría plantearse otro proyecto complementario?

Sí.

9.- Calificación final: Muy Satisfactorio

Neuquén 21/03/2017

IN MEMORIAN
DE
ALICIA FERNÁNDEZ REGO

EL TEATRO DESPIDE A FERNÁNDEZ REGO¹

(Diario Río Negro, 02/10/2016)²

por Oscar Sarhan

La actriz y directora falleció en la capital, en la mañana de ayer. Tenía 88 años. La comunidad artística neuquina realizó por la tarde un homenaje en la sala de exposiciones que lleva su nombre. Fue maestra de reconocidos teatristas de la zona.

Alicia Fernández Rego, la actriz, directora y maestra de teatro, falleció ayer a la mañana a los 88 años, en un sanatorio de la ciudad de Neuquén. A su lado, hasta último momento la acompañaron sus familiares y amigos. Desde horas tempranas, la comunidad artística independiente, local y del país, instituciones educativas, culturales, gubernamentales, y demás, manifestaron su pesar a través de los medios de comunicación y de las redes sociales.

Al cierre de esta edición, los artistas de todas las ramas del arte se reunieron para despedirla en un sentido homenaje en la sala que lleva su nombre: “Alicia Fernández Rego”, en la Vuelta de Obligado 25. Hace un par de años atrás, el Instituto Nacional del Teatro, la reconoció con el Premio a la Trayectoria.

Querida por todos, la maestra y “madre” (le encantaba decirlo) de la actriz, también fallecida hace dos años, Alicia Villaverde, y de Darío Altomaro, dejó un legado que no sólo se remite a la escena y al oficio del actor, sino que, desde su vuelta a Neuquén en 1959, marcó un referente de dignidad, de respeto, y de compromiso de la actividad teatral para con la sociedad.

Junto al que fuera su compañero, Kune Grimberg, se instaló en Neuquén a partir de 1960, y fundó lo que se reconoce como los primeros pasos de lo que fue el departamento de Arte Dramático, dentro de la Escuela Superior de Bellas Artes. Allí aparecieron los nombres de Villaverde y Altomaro (con catorce años de edad) y a los que luego se sumaron Alicia y Guillermo Murphy, Naldo Labrín, Rulo

Domínguez, Jorge Capellán y Alicia Pifarré. Este semillero de artistas funcionaba en lo que es hoy la sala Conrado Villegas. Años más tarde algunos de estos integrantes fueron quienes conformarían el grupo “El Grillo”, realizando giras con espectáculos para niños y adultos, por Argentina y Latinoamérica.

Luego fue la gran figura del Teatro Lope de Vega. Brillaba con su voz inconfundible, su “decir de escuela”, junto a José Digiglio, Norman Portanko, Néstor Sotomayor y Tito Gueijman.

“La Rego” o simplemente “Alicia”, como se la conocía, era temida a la hora de sus devoluciones. La actriz Cecilia Arcucci, la recordó no hace mucho en una entrevista para este diario. “La primera vez que me vio actuar, en 1975, me dijo: ‘La obra más o menos, pero vos tenés que hacer teatro’. Años más tarde, Alicia dirigió a Cecilia en el unipersonal *La Señorita Margarita*”.

Hace un mes, cuando me invitaron al homenaje a Federico García Lorca, la llamé por teléfono. Yo estaba con un amigo trabajando el poema que había elegido decir. Era el momento de “pasar la letra”, de marcar la línea de acciones. Cuando atendió, puse la llamada en alta voz para que ambos la escucháramos. Se emocionó porque la recordé con Lorca. Hablamos de todo un poco, y que estaba cansada. “Pero sobre Lorca... Dejá que el duende baje. Lo vas a sentir en el cuerpo, en la voz. Mirá a la gente, te va a decir lo que está ocurriendo. Mirálos, habláles. Y cuando termines, al final, te vas a dar cuenta si todo fue de verdad”.

Alicia Fernández Rego se fue ayer, un primero de octubre, en la gira más digna que un artista puede soñar.

Un recuerdo en cada lugar donde estuvo

Alicia Fernández Rego había nacido en General Roca, pero luego emigró con su familia a Buenos Aires, donde estudió junto a los grandes maestros de declamación de la época, como Blanca de la Vega, en el Instituto Lavardén y en el Teatro Nacional Cervantes.

De allí su amistad con otros nombres que siempre enviaban para ella saludos, como sucedía con Osvaldo Calatayud, subdirector del Cervantes, cuando preguntaba: “¿Cómo anda la Rego. Exigente, ¿no?”.

NOTAS

¹ La Universidad Nacional del Comahue la homenajeó con las III Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, durante el 12, 13 y 14 de octubre de 2011. Las Actas de esas Jornadas se publicaron en el 2012. Entre las ponencias figuran:

“Una vida con el teatro de Neuquén: A. F. R.” (M. Garrido, pág. 21-46)

“Lorca en la escena patagónica. Adaptación teatral de *Yerma* por A. F. R.” (L. Pachecho, pág. 47-54)

“Dos directoras teatrales en la Patagonia: Fernández Rego-García Moreno” (M. Garrido, pág. 55-75)

Pueden leerse en versión *online*.

² La nota se acompaña de una fotografía de A. Fernández Rego: “Alicia fue una de las fundadoras y figura principal del espacio teatral Lope de Vega”.

HOMENAJE A ALICIA FERNÁNDEZ REGO

Quizás hoy cueste dimensionar qué significó en la vida de una Mujer, Madre, Maestra, Directora teatral y Actriz, tomar la decisión de “Abrir” un teatro en ese momento [el de la última Dictadura Cívico-Militar], teniendo su grupo exiliado, una de las actrices desaparecida, un hijo muerto por las tres AAA, la librería que compartía con Kune Grimberg [su esposo] incendia dos veces por bombas.

En esa situación ella fue capaz de crear una verdadera “isla flotante” donde naufragos como yo encontrarían una razón para sobrevivir. Estas secuencias y consecuencias poco se reflejan en las historias para ser contadas que vinieron después y que a mi entender los investigadores minimizan descontextualizando de su época, al artista.

Somos sobrevivientes de la Dictadura más sangrienta que ha conocido la historia argentina y Alicia Fernández Rego fue protagonista de la resistencia al horror y la muerte.

(Raúl Toscani, Neuquén, 08/10/2011)¹

NOTA

¹ Estas palabras aparecen publicadas en Garrido, M. (Dir.) 2012. *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, pág.19.