

LA QUILA

Cuaderno
de historia
del teatro n° 2



RÍO NEGRO
UNIVERSIDAD NACIONAL

DURANTE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS, las investigaciones artísticas en general y las teatrales en particular han demostrado la vitalidad y pluralidad de los discursos coexistentes o alternativos en cada momento histórico, al impugnar ciertas nociones de canon y, fundamentalmente, al enfatizar en la descentralización de los objetos de estudio con el fin de generar nuevos horizontes estéticos y epistemológicos.

Para colaborar en el desarrollo de esta perspectiva, en el año 2009 se editó el primer tomo del libro *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro*, Nº 1, publicado por la Universidad Nacional de Tucumán. Hoy, persistente en este objetivo, se presenta el segundo tomo de esta colección, editado por la Universidad Nacional de Río Negro.

En este volumen, el lector encontrará nuevas investigaciones sobre la historia del teatro argentino, focalizadas en dos regiones geoculturales distintas y distantes: la Patagonia y el Noroeste. De este modo, presentamos revisiones conceptuales y debates sobre las teatralidades históricas, como así también ensayos poéticos sobre las dramaturgias y creaciones escénicas de Luisa Calcumil, Jorge Accame, Hugo Aristimuño, Damián "Tito" Guerra, Juan Carlos Moisés y Raúl Dargoltz.

LA QUILA

CUADERNO DE HISTORIA DEL TEATRO, N° 2

LA QUILA

CUADERNO DE HISTORIA DEL TEATRO, N° 2

NORMANDO ACOSTA
CLAUDIA FERNÁNDEZ
CLAUDIO S. FERNÁNDEZ
PATRICIA GARCÍA
MARGARITA GARRIDO
SILVINA MONTECINOS
ALICIA NUDLER
NATALIA SALVADOR
NELLY TAMER
MAURICIO A. TOSSI
PERLA ZAYAS DE LIMA

MAURICIO ANTONIO TOSSI
COMPILADOR



Tossi, Mauricio

La Quila : cuaderno de historia del teatro n° 2 . - 1a ed. - Viedma : Universidad Nacional de Río Negro, 2012.

248 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-27739-3-9

1. Ensayo Literario. I. Título

CDD A864

Fecha de catalogación: 19/07/2012



LIBRO
UNIVERSITARIO
ARGENTINO



© Universidad Nacional de Río Negro, 2012

Diseño y diagramación de tapa e internas. Fotografías originales de la obra *Dibaxu* -dirigida por Hugo Aristimuño-: Ignacio J. Artola

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

ISBN: 978-987-27739-3-9

Impreso en el mes de agosto de 2012.



Usted es libre de: Compartir-copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra *La Quila, cuaderno de historia del teatro n° 2*, bajo las condiciones siguientes:

Atribución — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciente (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).

No Comercial — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin Obras Derivadas — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivada 2.5 Argentina.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
---------------------------	----------

INDAGACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Hacia una teoría de la teatralidad. El saber del hacer (est)ético en las dramaturgia(s) de Neuquén.....	11
Margarita Garrido (Universidad Nacional del Comahue)	

Teatralidades y memorias. Problemas metodológicos para abordar el acontecimiento teatral desde la subjetividad de sus hacedores. Representaciones de la violencia política en El rehén de Brendan Behan.....	29
Claudio Sebastián Fernández (Universidad Nacional de Tucumán - CONICET)	

Bases conceptuales de la “creación colectiva” latinoamericana: el trabajo del actor y sus concepciones artísticas	49
Patricia García (Universidad Nacional de Tucumán)	

ESTUDIOS SOBRE LA REGIÓN PATAGONIA ARGENTINA

Luisa Calculmil, una renovadora de la escena nacional	75
Perla Zayas de Lima (CONICET)	

Las primeras experiencias significativas del teatro para niños en Chubut	89
Natalia Salvador (Instituto Superior de Artes, 806, Chubut)	

Escena y exilio: una aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura	111
Mauricio Tossi (Universidad Nacional de Río Negro - CONICET)	

Procesos creativos en la obra de Hugo Aristimuño. Un análisis desde el punto de vista grupal y de la teoría del sí-mismo	131
Alicia Nudler (Universidad Nacional de Río Negro)	

ESTUDIOS SOBRE LA REGIÓN NOROESTE ARGENTINO

Tópicos estéticos e ideológicos del teatro independiente
en Tucumán: 1957-1961. El caso Alberto Rodríguez Muñoz151
Mauricio Tossi (Universidad Nacional de Río Negro - CONICET)

La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián “Tito” Guerra173
Silvina Montecinos (Instituto de Formación Docente Continua N° 4, Jujuy)

La dramaturgia de Jorge Accame en Jujuy.
Utopía y redención en el borde socio-cultural197
Claudia Fernández y Normando Acosta

Una aproximación al teatro socio-político de Raúl Dargoltz.....221
Nelly Tamer (Universidad Católica de Santiago del Estero)

DATOS SOBRE LOS AUTORES243

PRESENTACIÓN

DURANTE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS, las investigaciones artísticas en general y las teatrales en particular han demostrado la vitalidad y pluralidad de los discursos coexistentes o alternativos en cada momento histórico, esto último, al impugnar ciertas nociones de canon y, fundamentalmente, al enfatizar la descentralización de los objetos de estudio con el fin de generar nuevos horizontes estéticos y epistemológicos.

Para colaborar en el desarrollo de esta perspectiva, en el año 2009 compilamos el primer tomo del libro *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro, N° 1*, publicado por la Universidad Nacional de Tucumán. Hoy, persistentes en este objetivo, presentamos el segundo tomo de esta colección, generosamente editado por la Universidad Nacional de Río Negro, en el marco de nuestro proyecto de investigación (PIUNRN 40B058), realizado durante el período 2010-2012.

En este volumen, el lector encontrará nuevas investigaciones sobre la historia del teatro argentino, focalizadas en dos regiones geoculturales distintas y distantes, nos referimos a la Patagonia y al Noroeste argentinos. Con esta selección de ensayos, buscamos propiciar un inédito diálogo entre ambas regiones y, quizás, dejar huellas para futuros estudios con base metodológico-comparativa.

Por consiguiente, el libro está organizado en tres secciones: primero, presentamos los actuales problemas y desafíos sobre las teatralidades históricas de las provincias de Neuquén y Tucumán, como así también, las revisiones conceptuales sobre la “creación colectiva”, entendida como una forma poética con evidente productividad a nivel nacional. Segundo, exponemos los estudios escénicos y dramaturgicos sobre la región Patagonia, centrados en la historia del teatro para niños en la provincia de Chubut y en las creaciones de Luisa Calcumil, Hugo Aristimuño y Juan Carlos Moisés. Tercero, acercamos al lector los avances historiográficos sobre la región Noroeste Argentino, con ensayos sobre los aportes intelectuales de Alberto Rodríguez Muñoz en Tucumán y los prolíferos desarrollos estéticos de Damián “Tito” Guerra, Jorge Accame y Raúl Dargoltz.

Al igual que en su edición del año 2009, el último fundamento de este proyecto radica en su denominación. Según el primer estudio sobre la “teatralidad” en el noroeste argentino que hemos encontrado, y que fue publicado en 1943 por Bernardo Canal Feijóo, la “quila” es la tercera

escena de la “expresión popular dramática” pensada para La Fiesta de Sumamao, un ritual originario que se realiza en Santiago del Estero. La quila, cuyo vocablo se cree proviene del quechua, es primero, y en términos generales, “(...) el acto de arrojar o abandonar una o varias cosas para ser tomadas por cualquiera y como se pueda” (Canal Feijóo, 1943: 21). Sostenidos en esta acepción es que creemos que la historia del teatro debe ser “arrojada” a los espacios pedagógicos y de creación artística para poder, desde ese impulso, construir ámbitos de crítica y debate activos, sin reduccionismos estériles. En segundo término, según el citado autor, la quila, “(...) en el sentido orgánico de la fiesta o drama que venimos evocando representa la movilización y asunción universal de la idea simbolizada en la ‘icha’. Por la quila, la ‘icha’, que es la promesa conjurada mientras cuelga de los arcos, se hace don, regalo generoso, baja del cielo a la mano ansiosamente levantada en la súplica” (ibidem).

En consecuencia, “hacer quila” en la ritualidad norteña es una forma de obtener un saber anhelado, deseado y compartido; la quila es aquello que se arroja a un vacío para ser recogido por alguien que busca y ansía conocer; la quila, y en esto radica nuestra analogía con la historia del teatro, es un acto sensible e intelectual de desprendimiento para movilizar un deseo colectivo y, en definitiva, para que mañana otros puedan continuar gritando “quila”.

Desde esta cualidad de entrega y predisposición, agradezco la generosidad de cada uno de los autores de este libro, puntualmente, por compartir sus investigaciones y por la confianza otorgada.

Entonces, sin más, “quilita”.

Dr. Mauricio Tossi
San Carlos de Bariloche, agosto de 2012.

Referencias:

Canal Feijóo, Bernardo. (1943). *La expresión popular dramática*. Universidad Nacional de Tucumán, S. M. de Tucumán.

HACIA UNA TEORÍA DE LA TEATRALIDAD.

EL SABER DEL HACER (EST)ÉTICO EN LAS DRAMATURGIA(S) DE NEUQUÉN

Margarita Garrido
(Universidad Nacional del Comahue)

*“La enigmática Esfinge
nos conducía hacia lo que no estaba presente
desviándonos de lo que estaba a la vista”.*
Sófocles, *Edipo rey*, vs. 130–131.¹

ENTRE UN OJO Y EL OTRO hay una zona de riesgo. ¡La mirada! Así pues, en tiempos de cazadores las miradas se acechan y en esa relación se juega la vida del hombre o del animal. En tiempos de guerreros, se espía al otro pues de esa *teichoskopía* depende la supervivencia del pueblo. Y en tiempos de organización social, la mirada y la palabra polemizan en el ágora mientras que, en el anfiteatro, las miradas vigilan aquello que la ciudad ofrece/se ofrece como espectáculo. En el intersticio cívico-religioso de la fiesta que deja en suspenso el acto de habla para potenciar el acto de ver, el artificio de la teatralidad adquiere significación en los albores de la cultura occidental.

Nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro) [...]. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación*. (Geirola, 2000: 44–45)

Desde el auge de lo socio-espacial de la Antigüedad al auge de lo socio-comunicacional de la (Pos)modernidad, las reflexiones sobre la ciencia teatral se han sustentado en categorías históricamente variables que tensan su posición entre una metafísica del ser y una metafísica del devenir. Por lo que, ante la creciente conciencia de la realidad como un acto de representación especialmente a lo largo de los siglos XIX y XX, y cuando el concepto de teatro se ha des-limitado en una “plurimedialidad espectacular”,² al

menos desde los tiempos de Alfred Jarry, Antonin Artaud, Samuel Beckett e Eugène Ionesco, se vuelve imperiosa su redefinición.³ Y cuando la teatralidad se despliega en ámbitos sociales, políticos y religiosos, además de escénicos, también el concepto de teatralidad debe redefinirse, especialmente desde que los sistemas culturales mediáticos han potenciado el espacio de lo aparentemente real frente al campo de las ficciones.⁴

En tiempos en que se advierte el despliegue de maquinarias de construcción de múltiples teatralidades, la teatralidad del teatro reacciona como lúdico y lúcido mecanismo auto-reflexivo de metateatralidad o puesta en escena del artificio que deconstruye precisamente el artefacto de la *mímesis* que lo sustenta. En tal caso, nos atrevemos a especular sobre la utilidad del enfoque crítico de una teoría de la teatralidad, no solo como categoría epistemológica que remita a la especificidad del lenguaje teatral sino como categoría (est)ética desde donde vigilar las condiciones de producción de saberes y subjetividades, en particular cuando es tiempo de hilvanar las primeras (re)flexiones sobre nuestro proyecto de investigación teatral anclado en la Norpatagonia.

En la incertidumbre entre herencias, legados y proyectos, consideramos oportuno el reconocimiento de una historia de los discursos teatrales en Occidente con un planteamiento problemático desde una historia de la mirada, con sus consecuencias para las transformaciones de saberes y prácticas productoras de significado cultural. Pues, si no advertimos el giro performativo en las ciencias de la cultura, ¿cómo pensar el desafío frente a los profundos cambios del paradigma de la Modernidad constituyente, sobre todo, de procesos de producción de subjetividad y de socialización que afectan la criticidad cognitiva?

Imaginando, entonces, la cultura como *Mnemosyne*, como memoria y reproducción social pero también como producción, es decir, como memoria de proceso en tránsito hacia una utopía, desplegamos desde la (Pos)modernidad una primera mirada hacia la Antigüedad para examinar al menos una hebra de la trama de la legitimación social de la puesta en escena de una cultura, antes que la cultura de la puesta en escena.⁵

Si desandamos nuestros pasos hacia la Grecia arcaica, en el vocabulario visual de sus primeras fuentes literarias se desarrolla el concepto de que ver es saber y –por qué no– poder (*Ilíada* y *Odisea*, s. VIII–VII a. C.).⁶ Entre los cantos épicos que circulan en banquetes palaciegos y en espacios públicos son frecuentes los verbos *eído* y *skopéo*. Con *eído* se remite a un proceso que va de la visión a la interpretación (*eídos* e *idéa*, respectivamente), y con *skopéo* se remite a una visión que promueve la

acción, de modo que derivados de esta raíz surgen tanto al agente visor –vigía, guardia o espía– como su perspectiva óptica que resulta panorámica desde un lugar elevado.⁷ En tales circunstancias de riesgo de vida, el pensamiento resulta básicamente escópico y espacial.⁸

Pocos siglos después (s. V a. C.), en tiempos de organización social de Atenas, surgen dos políticas de la mirada. Pues, mientras el ágora se ejercita en la desaparición de las diferencias entre los participantes/ciudadanos, en cambio, la escena teatral se constituye en el principio de la diferencia entre el observador y lo observado. Particularmente en el ritual escénico, la ciudad conmemora la crisis sacrificial, es decir, festeja la diferencia entre lo sagrado y lo profano.⁹ En tal caso, el ojo que mira es un ojo colectivo, siendo el espacio de la transgresión su fundamental objeto escópico. Y en ese ahuecado y cóncavo lugar de la mirada, como un gran ojo abierto al cielo, en su cavidad profunda y central encierra la *orchéstra*, el espacio social del coro que, en la mayoría de los casos, es espectador de la otra escena, la *proskéné* que, por cierto, oculta a su vez otra escena, la *skené*, espacio vedado a la mirada, es decir, lugar de la muerte. Así que, en el acontecimiento convivial de las Panateneas, las Grandes Dionisias y las Leneas, se instala una particular política de la mirada frente a la otra escena, espacio de veda donde el actor se esconde tras la máscara y la palabra, a su vez, palabra y máscara del otro (Otro)¹⁰. Y en ese nuevo y complejo régimen escópico con producción de significado social e identitario se consolida el juego escénico de la representación, mimética y performativa, con un efecto catártico para el espectador de la antigüedad.

El sentido original del teatro [...] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. [...] Este punto debe ser tenido en cuenta por la ciencia teatral. (Max Herrmann, cit. por Fischer-Lichte)¹¹

En esa puesta en escena de una cultura que evidencia la necesidad de mirarse, de (re)presentarse, adquieren protagonismo los verbos *theáomai*, *hypokrinómai* y *theatrízo*. Por una parte, derivados de *theáomai* surgen los términos espectador y espectáculo. El espectador/*theatés* viene a ocupar el espacio simbólico del vigía, y el espectáculo/*théama*, el espacio simbólico de aquello que podría ser un animal, un guerrero o un dios, es decir, lo sagrado/*sacer* en el ritual del sacrificio (*sacer facere*).

Y en esa función expectatorial, las miradas penetran en la otra escena de donde, sin embargo, reciben una mirada enmascarada, pues el espectador se enfrenta a un actor/*hypokrités*, camuflado en el espacio de veda. El espectador es el vigía de la máscara del otro, el *hypokrités*, que, a su vez, despliega el arte de la simulación, según el verbo *hypokrinómai*. Tal campo escópico agonal genera un desafío a la capacidad crítica del pueblo convertido en espectador.¹²

En definitiva, con la presencia de otro lenguaje, de otro nivel de significación, el espacio de veda es el espacio de la *hypókrisis*, es decir, el espacio simbólico de la Esfinge que pone en crisis la capacidad heurística de la *pólis*. Y tras el enigma oculto en la representación que transforma la escena en un doble espacio de alteridad –ficción y artificio escénico–, entre ver y saber se genera una estrategia de dominación. Pues el espectáculo se vuelve el espacio del ojo de un poder que oculta un saber, exhibido a la vista de todos, aunque enmascarado en la maquinaria teatral producida desde el mismo centro de la cultura oficial.¹³

En esa lúdica y lúcida estrategia de dominación, entre el espectador y el actor se funda la teatralidad, tras la relación agonal entre la acción de ver y la de ofrecer un espectáculo, es decir, entre *theáomai* y un nuevo significante visual, *theatrízo*. Precisamente de esta raíz deriva la referencia al lugar del espectador (*théatron*), como así también la referencia al espectáculo (*théatra*). De modo que *théatron*, más allá de su referencia al lugar, remite al acontecimiento teatral que funda una particular estrategia de dominación que la misma arquitectura diseña en círculos concéntricos, desde las gradas que miran hacia un centro/*orchestra* que, a su vez, mira hacia el proskenio/*proskené* que, por cierto, desconoce lo que ocurre en la *skené*.

De modo que, en el marco del ritual cívico-religioso, *théatron* constituye el máximo exponente del acto de transformación, transgresión y ostensión de la escena social en la escena teatral¹⁴. El anfiteatro se vuelve, entonces, el espacio *poiético* de la representación, en oposición a la (no)representación del espacio político del ágora. Con esa particularidad, *théatron* se define como la instancia convivial donde se ejercita un *agón* entre las gradas y la escena, al mismo tiempo que, en el interior del mismo espacio de veda, se escenifica la representación como estrategia de poder. ¿Acaso el anfiteatro funciona como la otra cara del ágora?

¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia

donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura. [...] Lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que **teatrar**. (Kartun, 2009)¹⁵

El período clásico resulta vital para la teatralidad del teatro que se presenta no como copia mimética referencial sino precisamente como diferencia en relación con la escena social. “Lo que hace la teatralidad es registrar para el espectador lo espectacular”¹⁶ tras la visión del actor, con su peluca, máscara, vestimenta y coturno, acompañado, a su vez, por un coro que canta y danza, junto a otros sistemas significantes que incluyen el *periactos*, un prisma giratorio de tres caras que permite el cambio de espacio; el *ekkúclema* o enciclema, una plataforma móvil entre el interior de la *skené* y el exterior de la *proskené*, y el *theologéion* o *deus ex machina*, que permite el descenso de un dios ante los ojos del espectador¹⁷. Tal acto de transformación del ritual del (sacri)ficio en el ritual escénico del (arti)ficio surge en circunstancias en que la *pólis* se ejercita en la producción simbólica de la realidad por medio de la teatralidad.¹⁸

La teatralidad implica que el teatro comienza a no esconder sus convenciones, sus técnicas, sus procesos, no quiere ocultar que se trata de una ilusión, que no es realidad [...]. Lo que atrae la atención del público no es la copia, la representación, sino la distancia entre lo que sucede en la escena y lo que es evocado. (Féral, 2003: 40-50)

Sin embargo, en las postrimerías del período clásico, la especificidad del lenguaje teatral comienza a diseminarse en otras prácticas sociales por lo que ya en el siglo IV a. C. se percibe la “retorización del teatro” y la “dramatización de la oratoria”¹⁹. Y en época de apropiación de las técnicas del actor por parte de otros agentes sociales como el orador, es decir, cuando se hace más laxa la división entre la ficción y la realidad, se exacerba la tensión con el filósofo, ya que reflexiones como las de Platón ponen la mira en los conceptos de visualidad y veracidad²⁰. Ante ese proceso de espectacularización de las prácticas sociales, la mirada platónica pone su foco en un ente especular degradando lo espectacular, tal vez no como mero simulacro de la realidad, copia a su vez de lo real –como a menudo se afirma– sino más bien por su capacidad *poiética* para

crearla²¹. Tales especulaciones estético-políticas, fundamentadas en una metafísica del ser, afectan las relaciones entre teatro y vida aunque el teatro pueda justificarse desde una *mimesis* que apunta a una *cátharsis* social según la *Poética* de Aristóteles. Desde este paradigma sustentado en la tríada idea-copia-simulacro, el teatro resulta peligroso para el orden político de la *República* de Platón.

Tras lo visto, en la secuencia temporal de los siglos VIII al IV a. C., la lengua griega ha sido testigo de las transformaciones en las prácticas sociales ligadas a los desplazamientos de poder. Y en esa diacronía fue develando los cambios de roles desde el hombre pragmático en el contexto de la guerra (*bíos praktikós*), al hombre político en tiempos del ágora (*bíos politikós*) con su doble en el anfiteatro (*bíos esthetikós*) hasta, finalmente, el hombre filosófico (*bíos theoretikós*)²². En tal secuencia, las prácticas sociales fueron anticipando el giro desde una cultura oral hacia una cultura de la escritura, *¿fármakon* de la memoria? según el *Fedro* de Platón.

En tal sentido, a partir de la *Poética*, elaborada en circunstancias en que el teatro era percibido más bien como texto literario antes que ritual teatral, se consolida un paradigma que anticipa lo que en el siglo XX se define como “literariedad” frente a “teatralidad”, es decir, se prioriza la virtualidad escénica antes que el acontecimiento teatral. De modo que, respecto del concepto de espectáculo (*ópsis*, en *Poética*), si bien Aristóteles reconoce que “es algo que seduce” –aunque aclara que “está muy alejado de lo artístico y [es] menos propio del arte poético”– afirma, sin embargo, que la tragedia “subsiste incluso sin representación (*agón*) y sin actores (*hypokrités*)”²³. Desde esta perspectiva filosófica que privilegia el *lógos* del *mýthos* antes que su puesta en escena (*ópsis*), y que privilegia al autor/*poietés* antes que al actor/*hypokrités* y al espectador/*theatés*, el fenómeno teatral queda reducido a objeto literario aunque se le reconozca su virtualidad escénica²⁴. Por lo tanto, la valoración del proceso *poiético*-productivo sobre el *poiético*-receptivo hace que, ya en *Poética*, se determine el “cuasi exilio del espectáculo”.²⁵

Pero, desde la Antigüedad a la (Pos)modernidad se fueron advirtiendo las fisuras en la metafísica del ser. Y, desde una metafísica del devenir, con una estética relacional que disuelve los bordes entre *poíesis* y *aísthesis*, las perspectivas contemporáneas se abren en un amplio espectro. Entre esas posiciones están la crítica a la metafísica de la representación de Martin Heidegger, la fenomenología de Maurice Merleau Ponty, el *voyeurisme* de los textos de Georges Bataille, la mirada y el sadismo

hacia el otro de Jean P. Sarte, la pulsión escópica de Jacques Lacan, la práctica de los regímenes escópicos de Christian Metz, el panóptico estudiado por Michel Foucault y Paul Virilio, la sociedad del espectáculo de Guy Debord, la era del simulacro de Jean Baudrillard, la mirada sexuada y patriarcal de Luce Irigaray, el inconsciente óptico de Georges Bataille/Jacques Derrida y Jean Lyotard, y la lógica de la crisis visual que enlazan los estudios de Martin Jay, Nicholas Mirzoeff y William Mitchell, entre otros tantos.²⁶

Así pues, hacia fines del siglo XIX, mientras va creciendo la conciencia de la realidad como un acto de representación, el fenómeno de la teatralidad se vuelve paradigma de la Modernidad. Y a inicios del siglo XX, un nuevo concepto de teatralidad comienza a adquirir protagonismo. Surge en 1908 con Nicolai Evreinov –autor de *El teatro en la vida* (1922)–, para quien la teatralidad es una categoría antropológica. Después de este director ruso muchos utilizan el término aunque con diferentes significados: Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhol, entre otros. Particularmente en la década del 50, Roland Barthes restringe la teatralidad a lo específicamente teatral. A partir de los 60 el concepto es estudiado sistemáticamente cuando, ante los adelantos del cine y la televisión, se distingue “literariedad” y “teatralidad”²⁷. Y, sobre todo, a partir de la década del 90 el concepto empieza a aplicarse en las artes escénicas²⁸. De modo que en el siglo XXI, cuando la teatralidad implica “una enorme variedad de procesos dinámicos de representación”²⁹, se plantea el problema de la especificidad del lenguaje teatral.³⁰

[...] La “tasa” de teatralidad colectiva de las sociedades, o de una civilización entera, aumenta enormemente en los momentos de crisis y de transición [...]. La efervescencia social parece producir la teatralización, o mejor dicho: parece necesitar constitutivamente la representación o el espectáculo para manifestarse y producir sus efectos. [...] Es decir, en momentos históricos en que el dinamismo colectivo y la capacidad de cuestionarse por parte de una sociedad alcanzan su máximo grado, la teatralidad difusa alcanza casi a suplantarse al teatro instituido: en estos casos, la existencia social misma se convierte, en cuanto tal, en teatro, representación, fiesta continua. (De Marinis, 1997: 68)³¹

Ahora bien, cuando el tradicional paradigma filosófico con sus supuestos estéticos no parece satisfactorio, hay quienes retoman el

ancestral concepto de acontecimiento teatral como campo escópico agonal, con la pertinente reflexión sobre los presupuestos visuales del espectador como sujeto estético políticamente comprometido, co-implicado en el circuito de la producción teatral³². En tales circunstancias, la reflexión desde una teoría crítica acerca de las prácticas visuales surge como estrategia fundamental para el análisis de la maquinaria de representación de la realidad que, por cierto, oculta un sistema de poder³³. En la era más visual, espectacularizada y “escoptofílica”³⁴, “era del capitalismo cultural” con su esquema estético atado al paradigma de una sociedad del espectáculo, es decir, con productores y consumidores de simulacros, se hace necesaria la reflexión epistemológica acerca de los medios de representación sobre los que se construye la realidad.

[...] El capitalismo de hoy ha hecho que la humanidad se acerque como nunca –Auschwitz fue, podríamos decir, la puerta histórica de entrada a la nueva época– al borde siniestro de lo Real. Es decir: a un espacio *plano* [...] de casi completa in-diferencia, que ya casi no deja resquicio para lo *numinoso* o lo *sagrado* de una alteridad radical que se opone a lo “religioso” y a su efecto homogeneizante de *masa*. (Grüner, 2005: 288)

Así es que, como practicantes de un discurso crítico, y ante la inminente finalización de nuestro proyecto de investigación iniciamos una etapa de autoanálisis a fin de diseñar su continuidad en la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Con ese criterio, revisamos la síntesis del proyecto, *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* (2009–2012).

En memoria de quienes marcaron un hito en la historia del teatro de Neuquén y en colaboración con los agentes del quehacer teatral y otros productores del campo artístico cultural del Alto Valle, sede de nuestra universidad, desde un equipo interdisciplinario e interclaustrado esta propuesta de investigación se propone redefinir el objeto “teatro” tanto por razones culturales como estéticas y políticas [...].

Desde una mirada empática, en ese acto de habla podemos advertir la manifestación de un deseo como mecanismo de producción de un generoso equipo de investigadores que pretenden insertar una práctica teórica crítica en el ámbito teatral neuquino. Sin embargo, salta a la vista la extraña composición de ese equipo, con un 50% de especialistas en

la ciencia literaria y un 20% de teatristas poco habituados a frecuentar la ciencia teatral. Para estos teatristas, teorizar sobre sus prácticas es un desafío. Y para aquellos profesores de letras, apropiarse de la teoría y la práctica teatral es quizás un desafío mayor. Solo el 30% del equipo comparte ambas áreas científicas. Tal vez, en los inicios del proyecto no se advertía que uno de los desafíos sería la conformación de un equipo interdisciplinario de investigadores-teatristas y teatristas-investigadores, particularmente para la construcción de un objeto de estudio que implicaba la (re)definición del concepto de teatro.

Aun en estas condiciones, se podría anticipar que se logró con creces los objetivos propuestos. No obstante, desde una mirada perspicaz podríamos profundizar la revisión del proyecto a fin de considerar de qué modo se cumplieron los objetivos según la inicial propuesta epistemológica. Así pues, visualizando el material bibliográfico, nuestro equipo tuvo a su disposición un importante aparato crítico para desarrollar un proyecto multidisciplinario y actualizado. Y en cuanto al marco institucional, las autoridades universitarias patrocinaron esta investigación desde sus primeros tiempos, cuando los subsidios aún no se efectivizaban. Así también nos llegó la asistencia del Instituto Nacional del Teatro y del Banco Credicoop. Por otra parte, recibimos la distinción del Centro Cultural Rojas de la UBA y el auspicio de miembros del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, y del AINCRIT. Además, nos acompañaron las declaraciones de interés de las Secretarías de Cultura municipalidad y provincial, e incluso de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, y, por supuesto, de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo. Y nos gratificó la colaborativa actitud del asesor de nuestro proyecto que ya en el 2008 nos adelantó el borrador de su *Historia del teatro de Neuquén* (2011).

Y en cuanto a la inserción de nuestro proyecto en el campo cultural neuquino, contamos con la colaboración de teatristas que integraron sus saberes y experiencias en las jornadas anuales que se vienen realizando desde 2009, así como también formamos parte del diálogo con dramaturgos que relataron sus experiencias de escrituras en el programa *Voces en escena*, emitido desde la radio de la universidad (2009 y 2010)³⁵. Es decir que los recursos materiales e institucionales a nuestro alcance configuraron el marco adecuado para el desarrollo de una investigación teatral que por primera vez se implementa en la UNCo.

A pesar de lo expuesto, desde una mirada crítica aunque respetuosa de las capacidades de nuestro equipo, nos sigue pesando que el 50%

de sus investigadores esté especializado exclusivamente en la ciencia literaria. Y si bien la permanente socialización con quienes comparten el quehacer teatral ha enriquecido nuestros encuentros, no obstante, la frontera entre saberes y experiencias sigue siendo poco permeable. Pues desde las categorías estéticas de los profesores de letras, en su mayoría formados en las décadas del 70 u 80, la “literariedad” parece la principal categoría de análisis desde su condición de investigadores-lectores antes que investigadores-espectadores. Y en cuanto a los teatristas, les sigue costando incorporar la teoría a sus respectivas prácticas, así como también parece no ser un hábito el diálogo con las propuestas escénicas de otros teatristas neuquinos. En tal sentido, nuestro equipo todavía parece necesitar del permanente ejercicio de socialización a fin de poder abordar la investigación del teatro como *praxis* relacional. A pesar de lo expuesto, nuestros investigadores siguen desafiando los avatares propios de su formación profesional y, más aún, los de su condición social, particularmente en lo laboral ya que el 40% de ellos son investigadores externos, es decir, no forman parte de la planta docente remunerada por la UNCo.

Ahora bien, como lo anticipamos, en esta instancia revisaremos la implementación del diseño epistemológico de nuestra investigación, ensayando una reflexión sobre los productos culturales y los procesos de reproducción ideológica que tienen lugar en la esfera de nuestra cultura. Así pues, inicialmente fundamentamos nuestro proyecto advirtiendo un giro desde una semiótica de la producción a una semiótica de la recepción, inclusive, estamos desplazándonos hacia una semiótica de la teatralidad. Sostenemos, pues, el concepto de teatro como un campo escópico agonal, productor no solo de esquemas poéticos y estéticos sino también éticos, es decir, productor de subjetividades.

Sin embargo, cuando revisamos el proceso de producción de nuestros saberes, manifiestos en nuestras *I, II y III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*, así como en nuestras cuatro publicaciones desde el 2010 a la fecha –más dos en prensa–, resulta evidente que nuestro proceso de adquisición de saberes fue más rico que el de elaboración y, en particular, que el de perlaboración, pues tal proceso estuvo atravesado por la tensión entre una teoría con categorías emergentes de la (Pos)modernidad frente a una práctica teórica con remanentes de la Modernidad. Esta tensión quizás podría señalarse como nuestra mayor dificultad que, por cierto, no se advertía al momento de conformar nuestro archivo bibliográfico actualizado y crítico. Entonces, nuestra

mayor dificultad, y por lo tanto nuestro mayor desafío, sigue siendo la vigilia en la conformación cultural de nuestras propias subjetividades, en pos de una práctica de investigación acorde al giro performativo en las ciencias de la cultura.

Ante la certeza de que nuestro problema no es el acceso al conocimiento sino la construcción de conocimientos diferentes, podríamos reconocer que nuestra mayor dificultad está más allá de la teoría. Nuestra mayor dificultad se manifiesta en nuestra *praxis* de investigación, pues el diseño epistemológico trazado en el eje del saber, a menudo, se ve fracturado en el eje del saber-hacer y, por lo tanto, en el eje del poder-hacer. De modo que, más allá del objeto de investigación, nuestro mayor desafío gira en torno a la co-implicación del sujeto investigador, con su cuerpo como unidad teórico-cultural, como huella de la materialidad de una memoria histórica y cultural, además de personal.

Entonces, se nos vuelve una urgencia la (re)flexión a partir de la incorporación de nuevas categorías de la cultura contemporánea resistentes desde nuestras propias subjetividades, acomodadas al *lógos* de la Modernidad, es decir, a un paradigma que privilegia al autor y al texto pre-escénico por sobre la experiencia productiva de quienes participan del acontecimiento en su triple constitución, convivial-poética-expectatorial. En tal sentido, el saber, no necesariamente parece implicarnos un poder hacer crítico y reflexivo, desde un marco epistemológico derivado de una teoría de la cultura (pos)moderna, inclusive, (pos)colonial. Y en esta compleja tarea de investigar mientras investigamos nuestra memoria cultural, no nos resulta fácil (re)definir el concepto de teatro y mucho menos el de teatralidad cuando esto involucra, por cierto, un nuevo concepto de cultura³⁶. De modo que, transitando el giro hacia una *poiética* de la recepción, inclusive hacia una semiótica de la teatralidad, disolvemos nuestros días en noches de desvelos a fin de revisar las condiciones de producción de nuestros saberes, particularmente desde la revisión de las condiciones de producción de nuestras subjetividades.

Entonces, a poco de finalizar nuestro primer proyecto de investigación teatral nos preguntarnos ¿Hay un saber del hacer? ¿Hay un hacer del saber que, a su vez, implique un poder sobre ese saber? ¿Es posible hacer saber que tal vez este juego conceptual esté poniendo en evidencia la necesaria articulación entre teoría y *praxis*, en definitiva, entre el saber y el ser? Este planteo nos inquieta al recordar la sentencia de Patrice Pavis cuando afirma que “[...] solo la universidad [inclusive la Latinoamericana] ubica la relación entre teoría y práctica teatral en el centro de

las preocupaciones y de las polémicas [...] aparentemente sin decidirse jamás” (2006: 14).³⁷

Evidentemente, es tiempo de vigilar la perspectiva epistemológica desde donde nos convertimos en investigadores críticos, cuando las condiciones de producción de nuestros saberes se insertan en la era de la “sociedad del espectáculo”³⁸, de la cultura del simulacro, en definitiva, en la era de un capitalismo cultural “al borde siniestro de lo Real”. Más aún, cuando sabemos que ya no interesa tanto la verdad semiótica de la representación sino la verdad performativa de la teatralidad que, precisamente, convierte el artificio en centro mismo del ritual de sacrificio. ❖

Bibliografía

- Arana Grajales, Thamer (2007). “El concepto de teatralidad”. *Artes*, nro. 13, p. 79-89.
- Brea, José L. (Ed.), (2005). “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, p. 5-14.
- Breyer, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Cornago, Óscar (2005). “Overtura. El arte como resistencia: Una perspectiva performativa”, p. 1-119, en artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/.../resitireramedios.pdf.
- , (2006a). “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Tropelías*. Universidad de Zaragoza, p. 191-206.
- , (2006b). “Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: Entre el auto sacramental y la escena contemporánea”. *Hispanic Review* (University of Pennsylvania), 74, 1, p. 19-29.
- , (2009). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Agenda Cultural Alma Mater*, nro. 158.
- Debord, Guy (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Alfonso (2004). “Introducción: teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-metáfrica-corporal”. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar: Universität Leipzig*, p. 9-20.
- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

- , (2009). *El teatro teatral. Nuevas orientaciones en Teatralogía*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Feral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuaderno de teatro XXI (Dir. O. Pellettieri). UBA. Getea. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fischer-Lichte, Erika. "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las Ciencias de la Cultura", en <https://segue.middlebury.edu/.../PerformanceFischer-Lichte.pdf>.
- García Ruiz, Alicia (2004). "Crisis de representación: sobre giros y caídas". *Rev. de Pensamiento y Cultura RIFF-RAFF*, p. 79-98.
- Geirola, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Ediciones Gestos. Colección Historia del Teatro 4.
- Girad, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Grüner, Eduardo (2005). *El fin de las pequeñas historia. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández Muñoz, Felipe (2006). "Demóstenes, Esquines y el teatro", en Calderón, E. y otros (Eds.). *Koinós lógos. Homenaje al profesor José García López, Murcia*, en interclassica.um.es/var/.../b690cba2a65fe7a079cf1e8816fd8a5a.pdf.
- Morey, Miguel (2000). "Contemplatio intempestiva". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nro. 2, p. 11-29. Madrid: Universidad Complutense.
- Paris, Jean (1967). *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus.
- Pavis, Patrice (2006). "Teoría y práctica en los estudios teatrales en la universidad". *Teatro Siglo XXI Año XII*, nro. 22. Buenos Aires: Getea, p. 14-23.
- Úbeda Fernández, María Elena (2006). *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada, en hera.ugr.es/tesisugr/16165664.pdf.
- Vaisman, Luis (2008). "Sobre el concepto de 'espectáculo' en el Arte Poético de Aristóteles". *Revista Chilena de Literatura*, nro. 72, p. 71-88.
- Villegas, Juan (1984). "El discurso dramático teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas". *Latin American Theatre Review* FALL, p. 5-12.
- , (1996). "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos*, 21, pp. 7-15.
- , (2001). "La distinción académica como práctica escénica". *Revista Teatro CEL-CIT* 17-18.
- , (2003). "Modelos de referencialidad visual y historia del teatro". *Urdimbre*, nro. 5, p. 72-82.

Notas

- 1 Lloyd-Jones, H. y N. G. Wilson (Eds.), (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: University Press, p. 126. La traducción de la cita nos pertenece.
- 2 Ante la “plurimedialidad espectacular postmoderna”, A. De Toro señala la necesidad de “deslimitación” del concepto de teatralidad restringida al teatro (2004: 9). Y así la define: “‘Teatralidad’ sería luego una estrategia de producción metonímica y metafórica de situaciones similares al teatro. De lo metonímico/metafórico depende la frágil distinción entre teatralidad y otras formas que recurren a ella”. (2004: 20)
- 3 Tras el epígrafe de Luis de Tavira para quien solo el teatro es teatro, J. Dubatti da inicio a uno de sus libros con la siguiente afirmación: “Se afirma que el teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más completos y relevantes del mundo actual, sin embargo ya no se sabe muy bien a qué llamar teatro. Determinar qué es teatro y qué no lo es se ha convertido en un problema difícil de resolver desde hace ya casi un siglo”. (2009: 13)
- 4 En su análisis de la teatralidad, T. Arana Grajales menciona las principales acepciones del término, desde quienes lo circunscriben a una categoría específica del teatro hasta quienes lo incluyen entre las teatralidades sociales. A su vez, entre los que restringen la teatralidad al ámbito exclusivo del teatro, distingue las posiciones de quienes la definen en su naturaleza ritual, pasando por quienes consideran su naturaleza mimética, hasta quienes la consideran una construcción performativa, en este caso, ya sea desde el cuerpo del actor, desde la producción del director, o bien, desde la mirada del espectador. (2007: 79-89)
- 5 En su estudio sobre la epistemología de la visualidad, J. Brea señala: “Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y *cultural* –por lo tanto, políticamente connotado– de los *actos de ver*: no solo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirlas... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los *estudios visuales*”. (2005: 8)
- 6 En gran número de lenguas –según J. Paris– el acto de comprender asocia el ojo y el intelecto de modo que las operaciones del pensamiento se refieren a las de la óptica, “como si realmente fuera el ojo un órgano de intelección”. Por eso agrega que no existe visión sin mediaciones fisiológicas, psicológicas, culturales, etc. (1967: 37)

- 7 En los cantos épicos, el agente visor se designa como *skopós*, *eúskopos*, *epískopos*, según los roles señalados, y su perspectiva visual se define según el lugar del que se mire: roca/*skópelos*, torre/*skopie* o muralla/*teichoscopía*. En cambio, el sujeto del conocimiento, es decir, el que sabe, se nombra con un término derivado de *eído*. Asimismo, a partir de otro lexema verbal surge la mención del órgano de la vista (*ophthalmós*) con su capacidad visual (*ópsis*).
Y en la literatura teatral del siglo V a. C., la lengua griega da protagonismo a ciertos agentes visuales como el “vigilante diurno”, el “explorador”, “el observador del vuelo de las aves”, “el intérprete de signos y señales/ el intérprete de sueños y oráculos/ el adivino” (*hemeróskopos*, *katáskopos*, *ornithóskopos* y *teraskópos*, respectivamente). En particular, el rol visor del “adivino” –en la práctica literaria al menos– puede ser ejercido por un ciego, como Tiresias. Precisamente en la doble figura del ciego y su lazarillo se escinde la función perceptiva del lazarillo frente a la función cognitiva de su amo. Y entre la videncia ciega y la ceguera vidente, en el imaginario social de la antigua Grecia aparecen escindidos el ojo y la mente, la vista y el conocimiento, la percepción y la interpretación.
- 8 G. Breyer sostiene que se piensa mirando espacialmente, y afirma que si bien el ojo acecha un objeto, no obstante, la mirada desborda el área escópica. El pensamiento nace de la mirada. (2005: 387)
- 9 En términos de R. Girard, la diferencia entre lo sagrado y lo profano es la categoría de control de la violencia social que transfiere a la otra escena, al espacio de veda, precisamente lo prohibido. (1998: 127)
- 10 El “área de veda” instala una diferencia respecto del espacio-tiempo cotidiano. Y, como “espacio ejemplar”, exige la autorreflexión de ese “sitio de excepción”. (Breyer, 2005: 27)
Por su parte, al pensar la teatralidad desde su cimiento convivial, J. Dubatti sostiene: “No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador”. Al respecto, considera tres componentes fundamentales del teatro: el “acontecimiento convivial”, el “acontecimiento poético” y el “acontecimiento expectatorial”. En caso contrario, no hay teatro sino “parateatro”. (2003: 23)
- 11 En la cita de Max Herrmann, E. Fischer-Lichte hace referencia a la edición de Helmar Klier. (1981: 19)
- 12 Anudando rito, teatro y juego, O. Cornago reconoce, tanto en el rito como en el teatro, un juego entre la presencia y la ausencia del significado que el espectador debe descifrar. Así, el funcionamiento del teatro comparte con el pensamiento de lo sagrado el misterio de una (re)presentación, a pesar de la diferencia entre el valor cultural del ritual religioso y la condición de artificio del ritual escénico. (2006b: 23–24)

- 13 En su análisis de los modelos de referencialidad visual, J. Villegas remite a las teatralidades sociales y al proceso de legitimación estética que las vuelve aceptables para sus espectadores. (2003: 1)
- 14 Entre las características de la teatralidad, J. Féral distingue tres propiedades del juego escénico resultante de la producción no solo de los teatristas sino también de la mirada de los espectadores. Así reconoce: 1) “un acto de transformación” de la realidad, tras la representación; 2) “un acto de transgresión” de lo cotidiano, tras la instancia de *mímesis*, y 3) “un acto de ostensión” del cuerpo, con sus estructuras de lo imaginario. (2003: 103)
- 15 Estas palabras de M. Kartun pertenecen al prólogo de *El teatro teatra*. (Dubatti, 2009)
- 16 Son expresiones de J. Féral cuando reconoce la superposición de una ficción en una representación. (2003: 108)
- 17 Para O. Cornago, se puede definir una sociedad a partir de sus manifestaciones escénicas, es decir, según dé prioridad a la palabra, el cuerpo, la imagen o el movimiento. También, en función del espacio que otorga al espectador. (2006a: 195)
- 18 Desde el paradigma performativo del arte, O. Cornago recupera su dimensión política a partir de su naturaleza poética: “El arte es un lugar de *no realidad*, y en ese sentido esencialmente no político, desde el cual se reflexiona, en el mejor de los casos, sobre el funcionamiento de la realidad, es decir, sobre el espacio de la política”. (2005: 12)
- 19 En el siglo IV a. C., respecto de Esquines, un orador con un pasado como actor, otro reconocido orador, Demóstenes, le lanza la acusación “[...] de comportarse en ellos [procesos] no como un verdadero orador sino como un ‘actor’ (*hypokrités*) que ‘representa’ (*hypokrinetai*) un papel ‘no sobre la escena, sino en los asuntos públicos y más importantes de la ciudad (19.337)”. (Hernández Muñoz, 2006: 425)
- 20 Los espacios sociales de la realidad y la ilusión, de la verdad y la ficción no han sido constantes a lo largo de la historia, afirma O. Cornago: “La manera de acercarnos a la realidad y de situarnos frente a ella depende de los medios hegemónicos que configuran las formas mayoritarias de percepción y conocimiento; la idea de lo real –que siempre es una *representación de*– implica una jerarquía y por ende un sistema de poder [...]. A partir de una determinada concepción de lo real, se despliegan las estrategias para producir de manera eficaz –creíble– la ilusión de esa realidad”. (2005: 20–21)
- 21 A. García Ruiz sostiene que, precisamente por motivos políticos, Platón condena la poesía en su *República*. Y no porque no su falta de adecuación a la verdad sino, más bien, por su capacidad poética para crearla. (2004: 98)
- 22 En especial en *Ética a Nicómaco*, *Metafísica*, *Política* y *Poética* de Aristóteles, el vocabulario visual se enhebra en torno a la raíz de *theoréin*, “observar con inteligencia”,

de donde deriva *theorós*, “el observador”, también *theórema*, “lo que se ofrece a la vista como imagen”, y sobre todo *theoría*, “la especulación de la mente”, entre otros significados.

- 23 A pesar de lo expuesto parece claro que respecto de la “puesta en escena (*perì tèn apergasían tòn opséon*)”, en *Poética* se reconoce que “es más importante el arte del escenógrafo (*skeupoíós*) que el del poeta (*poietés*). (*Poét.*, 1450b.16–20)
 - 24 En relación con el concepto de espectáculo, L. Vaisman afirma que, en *Poética*, las “artes no verbales [...] carecen del prestigio que la palabra, manifestación del *lógos*, le confiere a la literatura”. (2008: 2)
 - 25 “Este cuasi exilio del espectáculo desde el arte poético o lo que podríamos llamar el arte teatral [...] se manifiesta varias veces en el opúsculo aristotélico. En el capítulo XIV, el autor señala que el temor y la compasión –las emociones comprometidas en el efecto trágico– pueden nacer tanto del espectáculo como de la fábula; y que esto último es mejor [...]. Producir estos efectos por medio del espectáculo es menos artístico y requiere de ayuda externa; gesticulación de los actores, vestuario, máscaras, escenografía: ‘gastos’, precisa García Yebra”. (Vaisman, 2008: 74)
- No obstante, también podríamos coincidir con quienes, siguiendo el nacimiento de la tragedia según F. Nietzsche, atienden a su pregunta de por qué muere la tragedia. Muere cuando “el espectador sube a la escena”, en una época en que las Guerras del Peloponeso provocan profundas transformaciones de las cuales son voceros, Eurípides y Sócrates. (Morey, 2000: 22–23)
- 26 Ubeda Fernández, 2006: 218–219.
 - 27 “Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. Se trata de un acercamiento muy diferente al de la literariedad, pues un texto [...] existe al margen de quien lo mira [...] pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad”. (Cornago, 2006a: 198)
 - 28 Entre los investigadores de la teatralidad citamos a Josette Féral, Juan Villegas, Ana Goutman, Erika Fischer–Lichte, Joachim Fiebach, Helga Finter, Néstor García Canclini, Orozco Díaz, Alfonso De Toro, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marco De Marinis, entre otros/as.
 - 29 La teatralidad es definida por A. De Toro como “una *constructio* autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación”. (2004: 19)
 - 30 “La *teatralidad* necesariamente implica un juego de representación, un desplazamiento de los signos, pero esta representación juega con ella, y muestra lo que está detrás de ella”. (Féral, 2003: 74–75)
 - 31 En tal oportunidad, M. De Marinis cita a Jean Duvignaud (1971: 59).

- 32 G. Geirola propone avanzar hacia una teoría de la teatralidad que ponga atención en la historicidad del sistema de producción de las teatralidades comprometidas en las prácticas teatrales mismas como prácticas estético-políticas (2000: 34). Por su parte, J. Villegas concentra su atención en una teoría de la teatralidad que contribuya no solo a la comprensión del espectáculo teatral sino “como visualidad y como construcción historizada de un imaginario social”, esto es, atendiendo a las relaciones entre teatralidad, cultura e historia social. (1996: 8)
- 33 “El poder y el mecanismo específico del teatro son inseparables de la representación del poder en el teatro [...]. A partir de ahí, la única salida del teatro es dirigir su propio mecanismo contra las bases de la representación escénica”. (Cornago, 2005: 88-89)
- 34 En el marco de la crisis del régimen escópico, M. Úbeda Fernández señala la paradoja de una “era escoptofílica”. (2006: 9)
- 35 *Voces en escena* es una producción del Grupo de teatro (Theatron) de la Fac. de Humanidades de la UNCo, y de radio Universidad-Calf, con la dirección de M. Garrido. En ese programa, producido y emitido durante 2009 y 2010, se realizó la reescritura radial de poco más de cincuenta obras de la literatura teatral de Neuquén. En cada propuesta, de aproximadamente treinta minutos, se incluye la entrevista a sus respectivos autores/as. El objetivo fue dar a conocer un corpus dramático, en gran parte, desconocido por la comunidad norpatagónica. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.
- 36 Tras el cambio de paradigma en las ciencias de la cultura, E. Fischer-Lichte advierte el giro de una “cultura textual” a una “cultura performativa”. (2006: 3)
- 37 Entre sus reflexiones, J. Villegas denuncia el divorcio entre el discurso crítico del investigador de los centros universitarios y el discurso dramático-teatral latinoamericano. (1984: 8)
- 38 Son términos de G. Debord al considerar el funcionamiento del espectáculo en la lógica del sistema de producción del capitalismo.

TEATRALIDADES Y MEMORIAS.

PROBLEMAS METODOLÓGICOS PARA ABORDAR EL ACONTECIMIENTO TEATRAL DESDE LA SUBJETIVIDAD DE SUS HACEDORES.

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *EL REHÉN* DE BRENDAN BEHAN

Claudio Sebastián Fernández
(Universidad Nacional de Tucumán – CONICET)

¿CÓMO ESTUDIAR LAS REPRESENTACIONES de la violencia política a partir de un acontecimiento teatral? ¿Cuáles son las textualidades que integran o deberían integrar el *corpus*? ¿Cómo re-construir, en términos de Alain Badiou, el instante efímero de lo que fue una fiesta del pensamiento?¹

El presente trabajo pretende plantear un posible abordaje del hecho teatral a partir las narrativas que los distintos agentes involucrados construyeron en relación a tal acontecimiento. La idea es, en este caso, dar cuenta de las representaciones de la violencia política a partir de la experiencia de la puesta en escena, en 1973, de la obra *El Rehén* de Brendan Behan, dirigida por el uruguayo Federico Wolff en San Miguel de Tucumán, Argentina y, a la vez, ensayar un recorrido metodológico que posibilite pensar los modos en que la experiencia teatral puede ser re-construida por medio de una puesta en diálogo del texto dramático con los testimonios o los relatos de vida en un espacio dinámico de disputas.

El teatro es un acontecimiento social y político y como tal puede ser terreno propicio para indagar en las representaciones de los sujetos que participan de él. Hace algún tiempo ya que los estudios teatrales han dado lugar a los abordajes que trascienden el análisis del texto dramático y posicionan la mirada en el “convivio” teatral (Dubatti, 2007). En este sentido, este estudio pretende introducirse en la complejidad que significa re-construir un acontecimiento teatral de nuestro pasado reciente a partir de un *corpus* complejo de narrativas que entran en tensión, y desde las cuales es posible generar hipótesis que den cuenta de las formas en que la violencia política puede haber sido pensada en el campo teatral tucumano de los años setenta. El texto dramático aquí es una “voz” más que entra en juego, en igualdad de condiciones con las voces de los “convivantes”, que construyen relatos personales de su experiencia con la obra. Se trata de un “trabajo de memorias” (Jelin, 2002) que

pretende visibilizar aspectos que ligaron ciertas experiencias teatrales con el contexto sociopolítico de Tucumán, específicamente en los modos en que se representa la violencia política en los períodos de transición democrática.

El concepto de representación se torna escurridizo cuando nos abocamos al análisis de acontecimientos artísticos y sus propios modos de representar la ficción, a la vez que consideramos que tales modos son el resultado de las formas dominantes en que una comunidad se representa más allá del campo artístico. Es decir, en este caso, el teatro se presenta como una manifestación de las estructuras de teatralidad legitimadas por la clase dominante, aunque en competencia permanente con otras formas de teatralidad subalternas que constantemente impugnan su hegemonía. En este sentido, asumo los posicionamientos de Villegas cuando enuncia:

Se propone entender “teatralidad” como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo y en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos. [...] Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su percepción del mundo y su auto-representarse en el escenario social. (Villegas, 2009: 52)

Reconstruir las teatralidades (del teatro) del período estudiado requiere asumir, antes que nada, el límite que significa la imposibilidad de componer las puestas en escena teatrales tal como sucedieron en el pasado. El investigador sólo puede realizar una construcción de segundo grado, componiendo discursivamente desde el presente ante los “restos” que han perdurado en el tiempo y que hoy constituyen un material de partida para la interpretación (Cfr. Pavis, 2000: 57). Esos restos textuales presentan una gran heterogeneidad: hablamos aquí del texto dramático, de lo publicado en la prensa escrita a propósito de los espectáculos, de los bocetos escenográficos, de los cuadernos del director, de las fotografías de la puesta, de los registros filmicos, de los testimonios, etc. Es precisamente esta heterogeneidad la que torna complejo el trabajo del investigador.

Intentar re-construir un acontecimiento teatral a partir de la narración de la experiencia que un “sujeto-testigo” hace desde el presente implica adentrarse en la complejidad de los trabajos de la memoria (Jelin, 2002).

Quien da testimonio genera una narración que no tiene relación directa con los hechos del pasado, sino más bien con los “imaginarios sociales” que pueden haber legitimado o no determinado discurso teatral.

Villegas afirma:

El imaginario social no constituye una realidad o una imagen necesariamente fundada en hechos reales, sino que se construye sobre la base de experiencias históricas y culturales interpretadas por miembros de la misma comunidad o por comunidades con poder de discurso. El imaginario social es en sí un discurso, una construcción de lenguaje. (Villegas, 2009: 47)

El acto de recordar le permite al testimoniante acceder a una serie de imágenes a las que el investigador de hoy no podría llegar, sobre todo si éste no ha participado del acontecimiento rememorado. En este sentido, la memoria es un reservorio sonoro-visual privilegiado, ya que aporta a la investigación detalles de la vivencia personal que no siempre quedan plasmados en otros textos de la época. El universo imaginario que re-crea quien recuerda (siempre se recuerda en imágenes)² genera una forma de relato que articula los espacios y los tiempos según la propia experiencia. Podemos decir que en este punto radica la importancia y la dificultad del trabajo con testimonios: a la vez que nos permite recuperar lo no dicho en otros textos como los de la prensa o el texto dramático mismo, es imposible suponer que dicha reconstrucción discursiva sea el reflejo “objetivo” de los hechos reales de la época estudiada.

Quien da testimonio hoy de lo sucedido hace 38 años narra los acontecimientos desde su subjetividad anclada en los marcos de la memoria actuales. En términos de Jelin, “ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia’ en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores” (Jelin, 2002: 13). Esta “temporalidad compleja” de la que habla la autora es la que resulta importante valorizar para que toda reconstrucción del teatro a partir del testimonio sea considerada como un “trabajo” que el testimoniante realiza en pos de otorgarle sentidos a los hechos del pasado; sentidos que no pueden ser considerados idénticos a los contruidos en el pasado, sino más bien como las formas que le otorga a la experiencia quien la narra, influido por los marcos culturales actuales y por un horizonte de expectativas determinado.

En su propuesta hermenéutica, Villegas deja entrever la dificultad para la reconstrucción visual a partir del testimonio:

Las narraciones de los contemporáneos de puestas en escena específicas pueden constituir una fuente de información. Hay que considerar, sin embargo, que ella está mediatizada por el sujeto de la narración que selecciona aquellos aspectos que, a su juicio y de acuerdo con su propósito, resultan más significativos. Estos relatos constituyen versiones subjetivas o interesadas de esas puestas. (2009: 193)

Este punto es muy significativo en la argumentación de Villegas. Si bien es cierto que quien narra la experiencia selecciona (consciente o inconscientemente) lo que va a visibilizar y lo que va a ocultar en su relato, es importante resaltar que esto no implica (o no debería implicar) un descrédito a su condición de fuente documental. El testimonio, como cualquier otro texto, es solo un “resto” que debe ser analizado a la luz de las “huellas” que los hechos del pasado le han impreso. El investigador debe acercarse al testimonio como un detective en el sentido que lo plantea Ginzburg (1989) cuando propone el paradigma indiciario; debe abordar este texto como a cualquier otro vestigio del acontecimiento pasado, focalizando su atención en las zonas del relato aparentemente menos relevantes pero que pueden revelar datos cruciales para la investigación. La narración de quien construye su experiencia por medio del lenguaje otorga una materialidad sobre la cual el investigador puede realizar “predicciones retrospectivas” (Ginzburg, 1989: 144) con el agregado de que todo sujeto que construye memoria, además, da cuenta de lo que considera significativo recordar en el presente, a la luz del devenir propio de los acontecimientos que separan un punto del otro en el tiempo.

Tucumán, 1973: *El Rehén*

Pensar en violencia política a partir de una obra como *El rehén* significa una puerta de entrada interesante para indagar en las representaciones imaginarias de aquellos que participaron del acontecimiento teatral. Las razones derivan de una doble vertiente: por un lado por el contenido de la obra de Brendan Behan, quien parece poner a discutir temas como: los modos de justificación de la violencia política, las dinámicas propias de funcionamiento de los ejércitos clandestinos, la heroicidad de los jóvenes

militantes, la relativización del valor de la vida cuando las distintas facciones se alinean bajo los grandes mandatos nacionalistas, entre otros tópicos, influenciado fuertemente por su propia militancia clandestina en el Ejército Republicano Irlandés: IRA (*Irish Republican Army*). Por el otro lado está el hecho de que la puesta en escena en Tucumán estuvo marcada por hechos de violencia: los equipos de audio e iluminación fueron dañados por autores desconocidos minutos antes de la función, lo que demoró una hora el inicio de la tercera función. Si ubicamos estos dos puntos en el contexto de un Tucumán en transición a la democracia, atravesado por procesos de radicalización política y de violencia en las calles en lo que se conoció como los *Tucumanazos* y el *Quintazo*, el análisis de esta obra cobra mayor dimensión aún.³

En este trabajo analizaré el texto dramático del autor en diálogo con los testimonios de algunos actores y actrices que participaron de la puesta: Cristina Hynnes O'Connor, Roberto Ibáñez, Norah Castaldo y Alicia López Vera, con vistas a develar algunos imaginarios que la obra permita re-construir.

La obra dramática que aquí se analiza,⁴ escrita en 1958, narra el secuestro de *Leslie*, un soldado inglés, por parte de una célula del IRA. El mismo es escondido en un prostíbulo, en carácter de rehén, como forma de exigir la libertad de un joven republicano irlandés, condenado a la horca tras haber asesinado a un policía inglés. El joven irlandés permanece detenido en Belfast, Irlanda del Norte, controlada por el imperio británico, mientras que *Leslie* es escondido en Dublín. La obra se sitúa en este último punto, en el interior del prostíbulo donde habitan *Meg* (la patrona), *Pat* (su compañero y viejo soldado del IRA), *Mulleady* (un inquilino), *Teresa* (una joven empleada), *Monseñor* (un ex comandante del IRA), *Srta. Gilchrist* (quien llega al lugar de la mano de *Mulleady*), cuatro prostitutas y dos homosexuales. El rehén es traído al lugar por el *Oficial* y custodiado de cerca por un *Voluntario*. En el desarrollo de la trama el rehén genera vínculos que lo acercan a cada uno de los personajes que habitan la casa, sobre todo con *Teresa*, de quien parece haberse enamorado y con quien planea un futuro juntos cuando consiga su libertad. Es precisamente *Teresa* quien, ante la decisión del *Oficial* de matar al rehén si el joven secuestrado por los ingleses fuera ejecutado, traiciona a sus compatriotas y sale a la calle en busca de quienes luego, en un intento de rescatar al soldado inglés, inician un tiroteo que termina con su vida.

La obra se propone como una sucesión de escenas intercaladas por cuadros musicales interpretados por una pianista en vivo, en donde

los actores asumen posiciones más directas de comunicación con el espectador, sobre todo haciendo explícitos los mensajes políticos e ideológicos que sostiene cada uno de los personajes.

A nivel del texto dramático, el tema de la violencia política se construye en torno de la discusión acerca de si los personajes son capaces de justificar el asesinato cometido por el joven irlandés contra el policía de la corona y a la vez, si es válido asesinar al joven *Leslie* como medio de venganza ante la inminente ejecución del joven republicano en Belfast. Los habitantes estables del prostíbulo adhieren en general a la lucha del *IRA*, aunque algunos, como *Pat*, critican ciertas prácticas actuales de la organización a la luz de la traición de los altos jefes del Ejército Republicano que tuvieron lugar décadas atrás durante la guerra por la independencia. *Pat* es un viejo militar que luchó contra los ingleses a principio de siglo y, aunque participa de las operaciones actuales del *IRA*, aportando su casa como cuartel y como prisión, cuestiona el hecho de derramar una gota más de sangre por una causa que algunos irlandeses ya no están dispuestos a sostener. Eso puede verse claramente en la siguiente secuencia:

Pat — [...] ¿me querés decir para qué puede servir un ejército republicano y secreto, en un país donde no hay ni república ni secretos para nadie? No, hoy la guerra por la independencia está más muerta que el foxtrot.

Meg — Pero la causa no está muerta! No morirá mientras que Irlanda no sea liberada de punta a punta. Viva la libertad! Viva el ejército clandestino! (Behan 3)

Este contrapunto muestra el posicionamiento de estos dos personajes que son centrales en la historia. *Pat*, que vivió la guerra (y hasta perdió un pie en ella) no cree que la violencia desde la clandestinidad pueda lograr algo que no se logró en la guerra por la independencia: “*Pat* — [...] cinco años de guerra sangrienta; millares de asesinatos, de torturados, todo eso para qué, para que cuando ya alcanzábamos la victoria, una manga de carneros fueran a firmar a Londres!” (Behan 10)

Este razonamiento es el que sostiene *Pat* a lo largo de la obra y que lo lleva incluso, hasta darle la posibilidad al rehén de que escape, intento que es frustrado por la intervención del *Voluntario*. Hacia el final de la obra, cuando en medio del tiroteo que se origina en un intento de los ingleses por rescatar a *Leslie* este último pierde su vida, mientras que

el *Oficial* y su *Voluntario*, los responsables jerárquicos de la operación, huyen hacia las habitaciones y se visten de mujer para camuflarse ante el enemigo, *Pat* corrobora una vez más lo absurdo de la muerte por una idea que pocos están dispuestos a defender.

La relación entre *Teresa* y *Leslie* pone de manifiesto la voz de los jóvenes en este contexto de enfrentamiento. Si bien *Teresa* cree que es justa la búsqueda de la libertad del país que impulsa el IRA, en la medida en que conoce a *Leslie*, el rehén inglés, comienza a advertir que comparten muchas cosas que los igualan, sobre todo la posibilidad de pensar una salida del conflicto sin llegar a la muerte. Ambos advierten que son el emergente de un razonamiento que no les es propio, las búsquedas de sus bandos les parecen legítimas pero la lógica de la guerra no es la única opción. A propósito podemos señalar los siguientes parlamentos:

Teresa — (el desfile) Era por el joven que van a colgar...

Leslie — Ah, sí! El (joven) de Belfast. Lo leí en el diario. En el cuartel todos estamos con él.

Teresa — Yo creo que lo perdonarán a último momento.

Leslie — Lo dudo... mató a un policía...

Teresa — Pero éste servía a su país, y ustedes ocupan el nuestro.

Leslie — Oh! Usted lo dice por los seis condados. Si por mí fuera, se los devolvería ahora mismo... (Behan 28). [Los paréntesis son míos]

La situación que la obra propone ante el espectador es la cara simétrica de lo que puede suponerse que sucede con el rehén irlandés en manos de los ingleses y con ese recurso, el autor expresa la contradicción que significa exigir benevolencia al otro sin ser capaz de ofrecerla, dando lugar a una escalada de violencia tan estéril como irracional. Esto puede deducirse de la siguiente expresión de *Leslie*, cuando lee en el periódico que el Ejército Irlandés ha decidido fusilarlo si los ingleses matan al soldado del IRA: “¿Que me van a matar? Pero, ¿por qué? (Todos bajan la cabeza avergonzados). ¿No hay uno entre ustedes que me saque de aquí? ¿Qué me defienda? Yo creía, ah! Canallas!” (Behan 37).

¿Cómo puede considerarse el impacto que estas ideas tuvieron en el Tucumán de 1973? ¿Cómo establecer conexiones entre los contenidos temáticos de la obra literaria y los modos en que fueron leídos y re-escritos escénicamente?

Si pensamos, como se dijo más arriba, que el eje del presente trabajo está puesto en las representaciones de la violencia política a partir

de la obra elegida, es menester mirar el texto dramático (y cualquier análisis discursivo que de éste pudiera hacerse) en tanto “resto”⁵, que puede (¿o debe?) contemplar el trabajo subjetivo de quienes formaron parte de la experiencia, de quienes ocupan el lugar de testigos del acontecimiento y mediante cuyas narraciones le posibilitan al investigador construir anticipaciones de sentido significativas⁶. Los testimonios deben ser incorporados al *corpus* en tanto narrativas sobre el acontecimiento a ser leídas también como “restos” sometidos al juego hermenéutico.

Un elemento muy importante que aparece en las entrevistas, en algunas publicaciones de la prensa de la época y en ciertos estudios referidos al teatro tucumano⁷ es el “boicot” del que fueron víctimas los integrantes de la Cooperativa Teatro Noche⁸. El estreno había sido un día viernes y el sábado siguiente estaban programadas dos funciones. Luego de la primera función de ese sábado, mientras los actores tomaban un refrigerio en camarines antes de comenzar la siguiente, se descubrió que alguien había cortado los cables de los equipos de sonido y parte del sistema de iluminación. Cristina Hynnes O’Connor⁹ relata:

[...] nos cortaron con tijera todos los cables del sonido y algunos de la luz. Pero el sonido estaba casi todo destruido. Y como la obra era musical, sin ser comedia musical, el sonido era importante. Se demoró mucho la tercera función, más o menos una hora, y después de la tercera función, no sé por qué, se armó una pelotera terrible entre ellos (los adultos del elenco), y la Norah (Castaldo) que siempre fue una mina muy temperamental, se mandó a mudar. [Entrevista. Los paréntesis son míos].

Pensar estos hechos como el marco desde donde hay que leer el texto de Behan es menester para este caso. La violencia ya no solo se tematiza en el texto verbal de la puesta sino que, además, atraviesa la experiencia teatral permitiendo pensar superposiciones con el campo político a la luz del contexto de 1973.

Si sostenemos que los imaginarios sobre la violencia política de una época pueden ser rastreados a partir del teatro es porque consideramos que éste último está atravesado por “lo político” o bien, que todo teatro, en definitiva, es político (Dubatti, 2006: 10,11). Si reducimos el teatro político a los términos de Piscator o de Brecht, entre otros, estaríamos limitando la condición altamente política del acontecimiento teatral.¹⁰

La realidad política es representada por los sujetos como un todo armónico, equilibrado, lo cual no es más que un “espejismo” construido

a modo de “fantasma social” o “fantasmas sociales” en pugna por una hegemonía (Stavrakakis, 2007: 114). En términos de teatralidad, como lo plantea Villegas (2007), podemos pensar en distintas estructuras de teatralidad coexistiendo en cada momento histórico en constante pugna por su legitimación. Cada una de ellas pretende mostrarse como un cuerpo sin fisuras, pero es en las grietas que el lenguaje no puede cerrar definitivamente, donde emerge lo político del teatro: “Todo acontecimiento dislocatorio lleva a la articulación antagónica de diferentes discursos que intentan simbolizar su naturaleza traumática, de suturar la falta que eso crea. En ese sentido, lo político está en la raíz de la política” (Stavrakakis, 2007: 115). Este punto es de significativa relevancia para nuestro caso. Pensar que la puesta en escena teatral puede funcionar como una fantasía, un fantasma que ordena significantes desde una determinada estructura de teatralidad “armoniosa” nos permite incluirla en aquellas fantasías de cierto orden socio-político, y a la vez, pensar cuáles son las formas de encuentro con el “real lacaniano” que éste podría posibilitar; en otras palabras, en qué momentos se da “lo político” en un acontecimiento político-teatral. Ese encuentro bien puede tener lugar en aquellas situaciones en que una puesta en escena, como la del caso que nos ocupa, es interrumpida-intervenida performáticamente generando procesos de re-simbolización del acontecimiento teatral y también del socio-político. Éstos se dan ante el “momento de contingencia e indecibilidad” y es aquí donde los testimonios cobran significativa importancia ya que posibilitan una puerta de acceso a las “suturas fantasmáticas” que los actores directos construyen a partir de los incidentes que marcaron cada una de las puestas. Al “mitificarse” en el recuerdo de quienes participaron, las puestas en escena intervenidas son vaciadas de significación particular “para poder articular un gran número de significantes heterogéneos” (Stavrakakis, 2007: 123), y con ello dar lugar a una disputa por la instalación social de unas voces sobre otras, de un orden social sobre otro.

Volviendo al caso de *El Rehén*, Alicia López Vera,¹¹ en relación a las implicancias políticas de hacer teatro en esos tiempos señala:

“Esta obra no fue censurada aunque era mucho más directa que *Marat-Sade*. Algo que hay que reconocerle al Teatro Estable es que siempre supo luchar para permanecer aún durante los gobiernos militares. Siempre supimos disfrazar la cosa para no dejar de decir lo que queríamos. Supimos decir cosas desde la oscuridad, armábamos cooperativas cuando era necesario.”

A partir de este testimonio es posible suponer que dicho atentado tuvo que ver con cierta impugnación a los contenidos de la obra, ya que para esta actriz la cooperativa representaba en sí misma una estrategia para sortear la censura oficial. De aquí también es posible inferir que dicha intervención provino del sector oficial.

Cuando le pregunté a los entrevistados acerca de las interpretaciones que ellos hacían de estos incidentes, sus respuestas fueron reveladoras de algunos datos interesantes. Roberto Ibáñez¹² sostiene que se trató de: “un ‘atentado’ absurdo dada la poca influencia social que una obra de teatro puede ejercer sobre un público distraído. Lo comento en referencia al clima sociopolítico de la época, que ya empezaba a enrarecerse”. Si bien este actor duda al pensar una vinculación directa entre los temas de la obra y cierto “enrarecimiento” del clima sociopolítico, Cristina Hynnes avanza unos pasos más y plantea una hipótesis más clara:

[...] yo creo que no fue la obra, fueron resabios de *Marat-Sade*, es lo que siempre sospechamos. Así como la gente que la fue a ver debe haber dicho: ‘mismos actores, mismo director’, bueno, los que cortaron los cables deben haber dicho lo mismo: ‘mismos actores, mismo director: son zurdos’. Esta obra sí es zurda, no así *Marat-Sade*. Habla bien del IRA, lo apoya, aunque le tome un poco el pelo, es una obra de un autor irlandés. Esta obra defiende la lucha armada y defiende la lucha del IRA y en nuestra puesta esto estaba claramente establecido. [Entrevista]

Marat-Sade fue la obra que este mismo grupo había puesto en escena el año anterior desde el Teatro Estable de la provincia y con el mismo director. Se trató de una obra emblemática tanto por el éxito de taquilla como por los incidentes que tuvieron lugar el día del estreno: unos jóvenes católicos nacionalistas irrumpieron en la sala teatral con bombas de estruendo, según algunos testimonios, o a balazos, según la propia Cristina Hynnes, logrando interrumpir la función durante media hora. Los incidentes configuraron una estructura de teatralidad emergente, que en mi tesina de grado he caracterizado como “teatralidad de la memoria” (Del Campo, 2004), y que me permitió pensar cómo el testimonio puede dar cuenta de los aspectos relevantes de un texto teatral a partir de lo que cada sujeto puede re-construir de la experiencia “convivial”, desde el presente.

Según Cristina Hynnes, el incidente en *El Rehén* se presenta como un “efecto residual” de la experiencia *Marat-Sade*, lo que implica dar

cuenta de cómo los “fantasmas” de las puestas en escena previas, del espacio teatral en común, de los mismos actores que son reconocidos por haber interpretado otros personajes anteriormente, del director, sus posiciones de izquierda y su condición de exiliado político de Uruguay, atravesaron la escena teatral. En este sentido coincide con lo propuesto por Carlson cuando afirma:

[...] toda obra es una obra de memoria. El teatro [...] es un depósito de la memoria cultural, pero, al igual que la memoria de cada individuo, está también sujeto a continuos ajustes y modificaciones, puesto que los recuerdos son despertados en nuevas circunstancias y contextos. La experiencia presente siempre está rondada por los fantasmas de experiencia y asociaciones pasadas [...]. (Carlson, 2009: 12)

En el testimonio de Norah Castaldo,¹³ realizado a propósito de su experiencia en *Marat-Sade*, la actriz confunde los incidentes ocurridos en esta obra y los de *El Rehén* como parte de un mismo fenómeno:

[...] mirá, le hemos dado hasta que hemos podido aguantar, porque las presiones que habían (por *Marat-Sade*) eran terribles [...]. Otro día llegamos al teatro [...] a la hora de la función y era una locura porque habían cortado todo el sistema de sonido y de luces, y nadie sabe por qué. De pronto llegamos al teatro y estaba todo roto, así que puede haber habido alguien de ahí que metía mano [...]. [Entrevista]

Luego, durante la misma entrevista, Castaldo se rectifica: “[...] hicimos *El Rehén*, que también tuvimos un problema de censuras; creo que en esa fue que nos cortaron los cables, porque también era una obra pesada *El Rehén*” [entrevista. Énfasis mío]. Como se observa, la vinculación entre ambas obras vuelve a aparecer en la construcción narrativa de otra de sus protagonistas.

Si la experiencia *Marat-Sade* es la “fuente de espectros” que “revisitaron” la puesta de *El Rehén*, la vinculación del acontecimiento teatral con el clima socio-político de la época se hace inevitable, sobre todo por el nivel de explicitación que dicho vínculo tuvo en los incidentes de 1972. Es este marco interpretativo desde donde hay que indagar en las representaciones de la violencia política a partir de la obra que analizamos. Si *Marat-Sade* proponía la confrontación de dos polos extremos desde donde pensar la revolución francesa y una contundente impugnación de

Sade a Marat por pretender lograr la revolución sobre una montaña de cadáveres,¹⁴ es ese el fantasma que vuelve a aparecer en la puesta de 1973 y puede pensarse que son las mismas preguntas las que se intentaron reinstalar: ¿Es posible la revolución no violenta? ¿Los fines, aunque legítimos, pueden justificar los medios violentos?

Si bien los testimonios hacen referencia a cierta heterogeneidad en los modos de asumir “los mensajes” de la obra por parte de la cooperativa, no obstante son señalados algunos de sus integrantes como artistas comprometidos con la realidad política de su época. De hecho, la misma Cristina Hynnes se considera una de las que tenía muy clara su defensa absoluta para con la causa del IRA:

[...] a mi el tema del IRA me toca de cerca, nosotros somos irlandeses y yo siempre he apoyado la lucha de IRA, creo que es lo único que le queda ya a Irlanda para recuperar Irlanda del Norte, pero en líneas generales, la gente de Teatro Noche no era muy politizada [...]. [Entrevista]

Cristina Hynnes se define como uno de los integrantes que comprendían la propuesta de Wolff, es más, en *El rehén*, fue ayudante del director antes de asumir el papel de *Teresa*, frente a la renuncia de Norah Castaldo. En una anécdota, aparentemente periférica en el testimonio, Hynnes aporta elementos que permiten reafirmar su propia posición política frente a la obra y a la vez suponer la del director:

[...] Hay una momento en la obra que se llama “levántate y anda Lázaro” que la cantábamos todos con fusil en la mano y decía: “levántate y anda Lázaro, echad abajo la prisión, Irlanda el momento ya llegó, para el verdugo no hay perdón” y todos levantando el fusil con la mano izquierda, en un clima medio oscurito y todos con el fusil. [...] Cuando estábamos ensayando, yo era ayudante de dirección, Federico me dijo “necesito fusiles para todos”. ¿De dónde saco fusiles yo? Entonces dije bueno, ahora no se me ocurriría ni en pedo pero son cosas que una hace a los dieciséis años, me voy a la calle Sarmiento, donde ahora funciona algo de la justicia, ahí era el regimiento 19 de ejército o algo así. Entonces dije me voy a pedir los fusiles ahí. Claro me habrán dejado pasar porque dijeron esta “pazguata” de 16 años, y encima yo pedí hablar con el jefe máximo, por supuesto (risas) y el tipo me dijo: ‘mirá, yo fusiles no te puedo dar; si querés te puedo dar bayonetas que ya no se usan, esa puede ser mi colaboración’, porque yo le dije que los íbamos a poner en el programa, que al

final no los pusieron nada, entonces le dije bueno, demé. [...] La bayoneta era una cosa larguísima y yo, como me creía la super estrella, me dije voy a convertir estas bayonetas en fusiles y me fui abajo del (teatro) San Martín donde estaba la carpintería, las corté y las mandé a pintar y así, vos los veías y eran fusiles; yo me sentía la heroína por haber conseguido los 20 fusiles y con eso cantábamos “levántate y anda Lázaro”. [Entrevista. Los paréntesis son míos]

Este relato muestra cómo el director pensó una de las escenas más emblemáticas que en la memoria de Cristina parece ser un recuerdo muy importante, a tal punto que repite los versos tal cual los expresa el texto dramático. La canción se compone de dos estrofas y dos estribillos y es interpretada por los personajes *Meg* y *Shirley* (una de las prostitutas), mientras que el coro es entonado por la totalidad de los personajes con fusiles en la mano izquierda, tal cual lo dice Hynnes. Una de las estrofas dice:

La mano contra el fusil
Los pechos contra su cañón
Mil gritos contra otros mil
Granadas del cruel invasor.
La lucha fue muy desigual
Ves batallón tras batallón
Con saña que fue infernal
A nuestros hombres aplastó.
Levántate y anda, Lázaro
Echad abajo la prisión
Irlanda, tu momento ya llegó:
Para Inglaterra no hay perdón!
(Behan 36)

El llamado es a tomar las armas, a enfrentar a quien se abusó de su gran poder para someter al pueblo de Irlanda. Cristina Hynnes, en su recuerdo asume un rol heroico al salir a buscar los veinte fusiles, lo cual claramente representaba una operación peligrosa si lo pensamos en el contexto de los enfrentamientos callejeros que habían tenido lugar en Tucumán el año anterior. Esa actitud irreverente que ella misma asocia a la temprana edad de dieciséis años ya no se limita a una posición intelectual en torno a las luchas de IRA sino que implica poner el cuerpo y darle espesor político al acontecimiento teatral. En su testimonio, la

puesta en escena de Wolff es re-construida en el recuerdo con una “escena extra-teatral” que la actriz “injerta” en la composición imaginaria de su memoria, permitiendo intuir nuevos sentidos políticos en torno al acontecimiento estudiado. Se trata de una re-construcción de la teatralidad que trasciende los límites del hecho artístico e incorpora imágenes de la vida social a través de la mirada de quien recuerda.

La articulación de textos genéricamente distintos, como lo son los relatos de vida, los testimonios, las reseñas críticas y el mismo texto dramático de la obra, adquieren su sentido en una *espacio/temporización* que tiene lugar en lo que Leonor Arfuch llama “espacio biográfico”, articulación que implica “lectura(s) comprensivas en el marco más amplio de un clima de época” (Arfuch, 2010: 49). El trabajo con las memorias de quienes recuerdan los acontecimientos son un aporte valioso a los estudios teatrales y culturales, sobre todo cuando se pretende indagar en los imaginarios de aquellos agentes activos que formaron (y/o forman) parte del campo teatral tucumano.

Dar dimensión pública a las voces de quienes participaron de la experiencia artística nos permite develar, en este caso, los imaginarios actuales sobre los modos en que la violencia política atravesó (y atraviesa) el acontecimiento teatral y, a la vez, permite legitimar al teatrista en tanto sujeto político.

Algunas conclusiones

Reconstruir los acontecimientos teatrales resulta sumamente importante para pensar en los modos en que se encuentran compitiendo las distintas estructuras de teatralidad en un período determinado. Poder distinguir los recursos gestuales, lingüísticos, musicales utilizados en las puestas, reconocer los estilos de actuación empleados, las concepciones del espacio escénico, los textos elegidos para llevarlos a escena son actividades ineludibles para el investigador teatral. Sin embargo, las fuentes de datos, por más precisas y “objetivas” que parezcan ser, deben ser interpretadas por quien las estudia desde el presente y eso implica la imposibilidad de llegar a una verdad absoluta.

La rigurosidad en el paradigma indiciario estará dada por la explicitación de la posición subjetiva desde donde ubica el investigador. Cuando se trabaja con testimonios, la tarea requiere introducir, además, el nivel subjetivo de quien narra el pasado desde su experiencia. En este

sentido, lo que quizás pueda parecer un elemento de debilidad en el estudio, es tal vez una herramienta hermenéutica muy importante para reconstruir las significaciones del pasado desde sus propios agentes. Es decir, no es lo mismo reconocer por medio de bocetos escenográficos, cuadernos del director y registros de la prensa elementos de la estética “brechtiana” en una puesta en escena determinada que den cuenta de cierto posicionamiento estético-político de sus hacedores, que acceder a detalles que quien vivió la experiencia puede aportar.

Al escapar, por lo menos en parte, de los discursos hegemónicos de su tiempo (que por lo general son los que perduran materialmente), los testimonios obtenidos por medio de los trabajos de memoria permiten generar hipótesis internas o anticipaciones de sentido que posibilitan que salgan a la luz los modos en que Brecht, siguiendo el ejemplo propuesto, pudo haber sido leído para el caso particular, escapando de las visiones estereotipadas sobre cierto teatro político que puede asociarse al artista alemán. Se trata de construir una “verdad conjetural” por medio de procedimientos abductivos, como lo enuncia Zavala, lo que “requiere del estudio de resultados frente a los cuales es necesario construir reglas específicas que permitan resolver cada nuevo caso”. Hablamos entonces de la formulación de “hipótesis que estarán siempre sometidas al ensayo de prueba y error” (Zavala, 1998: 15).

Por otra parte, los relatos obtenidos por medio de entrevistas desde el presente permiten que el sujeto de la experiencia establezca líneas de conexión con el pasado y el futuro por medio de su relato y de ese modo puede evidenciar rupturas y continuidades en el proceso histórico del teatro. Las modulaciones narrativas de los sujetos dan lugar a asociaciones de distintas experiencias aparentemente inconexas tanto dentro del mismo campo teatral como también entre experiencias teatrales y otras del campo político o social. ❖

Bibliografía

Testimonios

Cristina Hynnes O'Connor. Entrevista semiestructurada. Una hora de duración. Fecha: 19-7-11.

Alicia López Vera. Entrevista semiestructurada. Una hora de duración. Fecha: 2-2-09.

Roberto Ibáñez. Entrevista estructurada. Modalidad escrita vía e-mail. Fecha: 29-7-11.
Norah Castaldo. Entrevista semiestructurada. Una hora y media de duración. Fecha:
15-5-08.

Textos

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Badiou, Alain. *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Gerardo Yoel, comp. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Behan, Brendan. *El Rehén*. (Libreto inédito de la puesta en escena de 1973 en Tucumán).
- Carlson, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- Crenzel, Emilio. *El Tucumanazo*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- De Peretti, Cristina y Paco Vidarte. *Derriba*. Madrid: Del Orto, 1998.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2006.
- Gerbaudo, Analía. "Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción". *Revista Telar*. N° 7/8. Año 6 – 2009/2010: 31.
- Ginzburg, Carlo: "Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico" en Eco-Sebeok: *El signo de los tres*. Barcelona, Lumen, 1989, pp. 116-163.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Pavis, Patrice. *Análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Stavarakakis, Yannis. *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2007.
- Tríbulu, Juan. "Tucumán". *Historia del teatro en las provincias*. Vol. II. Osvaldo Pellettieri, compilador. Buenos Aires: Galerna – I.N.T., 2007. 543.
- Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: GESTOS, 2009.
- Zavala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. UAM, 1998.

Prensa

- "Incidente en el Teatro San Martín: Estallaron Bombas". *La Gaceta de Tucumán*. (12/08/72)
- "Teatro. 'Marat Sade': ¿las paralelas se tocan?". *Noticias*. (13/08/72)
- "Vigorosa Puesta de 'Marat Sade'". *El Pueblo*. (14/08/72)

Notas

- 1 “Nada es más difícil de *fixar* que la insuperable grandeza del teatro, tanto más cuanto que lo invariable del texto crea el espejismo de un apoyo sólido, en el que sin embargo no volvemos a encontrar más que la ocasión de aquello que, una noche, nos impresionó de un modo decisivo”. (Badiou, 2005: 143)
- 2 Es importante señalar que, si bien Villegas se refiere a las imágenes en tanto construcción visual, yo hago referencia en este trabajo a las imágenes tanto visuales como acústicas, ya que considero que ambas constituyen la materialidad de la experiencia teatral, sobre todo cuando éstas son construidas a partir del testimonio.
- 3 Se trata de un período de transición entre un gobierno dictatorial (con Lannuse como presidente de la Nación, en este último tramo) y uno elegido por el voto popular (el de Cámpora, en 1973). Dicha transición se vio determinada por los enfrentamientos callejeros conocidos como el *Cordobazo* (1969), el *Tucumanazo* (mayo de 1969 y noviembre de 1970) y el *Quintazo* (junio de 1972) en nuestra provincia. El *Tucumanazo* tuvo como protagonistas a grandes sectores del estudiantado universitario en unión con los principales gremios azucareros y sectores sindicales de otras industrias generadas a partir del “Operativo Tucumán”. Los reclamos ante la extrema precarización de las condiciones laborales de los obreros se sumaron a los pedidos del estudiantado universitario de mayor presupuesto para el comedor universitario, control administrativo del mismo en manos de los estudiantes, entre otros reclamos. El *Quintazo* dejó como saldo la muerte del estudiante Víctor Villalba, de 20 años, alumno de la Facultad de Ciencias Exactas, quien fue asesinado por la policía tras dispararle a “quemarropa” con granadas de gas. (Crenzel: 85–129)
- 4 Todos los datos referidos al texto dramático están tomados del libreto inédito con que se realizó la puesta en 1973, cedido por la actriz Cristina Hynnes.
- 5 El resto no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que desde el comienzo “viene a significar la propia finitud, la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas” (Vidarte y De Peretti, 1998:32) [...] Pensar a los textos como restos borrables sin posibilidad de dejar huellas en la construcción social de ese otro texto que llamamos contexto o época, es un llamado de atención que la teoría derrideana realiza [...]. (Gerbaudo, 2009/2010: 35)
- 6 En este caso trabajé con entrevistas semi-estructuradas a cuatro actores del elenco, que partieron de la pregunta: ¿cuál es tu recuerdo más importante sobre la obra? Este interrogante me permitió como entrevistador poner en relieve los elementos más significativos para cada uno de los entrevistados y establecer una lógica desde donde estructurar mi análisis.

- 7 Ver Tríbulos 2007.
- 8 La Cooperativa Teatro Noche se constituyó con algunos de los actores que el año anterior habían participado de la puesta en escena de *Marat-Sade* en Tucumán, bajo la dirección de Federico Wolff. Según los testimonios, esta cooperativa se formó con la idea de continuar trabajando con Wolff y ante la negativa del Teatro Estable de la provincia de solventar los costos de producción ese año. Esta agrupación puede considerarse, a partir de los testimonios, como una actividad que aunque en lo formal no haya pertenecido al Teatro Estable, en los hechos compartía gran parte de sus integrantes y de sus búsquedas artísticas. Teatro Noche estrenó *El Rehén* de Behan, en 1973 y en 1974 Wolff dirigió con el Teatro Estable *La Ronda de Schnitzler*. Durante 1973 el Teatro Estable no produjo formalmente ninguna obra teatral.
- 9 Actriz y directora de Teatro. En 1973 se encontraba contratada por el Estado provincial en calidad de integrante del Elenco estable de la provincia y además integraba la Cooperativa Teatro Noche. Actualmente desarrolla su actividad teatral desde el ámbito independiente. En *El Rehén* trabajó primero como ayudante de dirección y luego interpretó al personaje *Teresa*.
- 10 Es interesante aquí acercar la diferencia entre “lo político” y “la política” desde el psicoanálisis. Mientras ésta última hace referencia a la “realidad política [...] como un conjunto de prácticas e instituciones, como un sistema [...] constituíd(o) (primero) en el nivel simbólico, y segundo, soportad(o) por la fantasía” (Stavarakakis, 2007: 112), “lo político” está situado en la proximidad de “lo real”. “Si la realidad no puede agotar lo real, tampoco la política podrá agotar lo *político*”. (Stavarakakis, 2007: 112) [Paréntesis míos]
- 11 Actriz de Teatro. En 1973 se encontraba contratada por el Estado provincial en calidad de integrante del elenco Teatro Estable de la provincia y además formaba parte de la Cooperativa Teatro Noche. Actualmente integra la planta permanente del Teatro estable de Tucumán. En *El Rehén*, interpretó primero el personaje *Teresa* y luego a *Meg*.
- 12 Actor, autor, director y docente teatral argentino, acredita una larga carrera profesional en teatro y televisión en nuestro país. En 1973 daba sus primeros pasos como protagonista en teatro. Luego, en Buenos Aires, participó activamente del fenómeno político cultural conocido como “Teatro Abierto”. En *El Rehén*, interpretó a uno de los homosexuales del prostíbulo.
- 13 Actriz de teatro y diputada nacional (mandato cumplido). En 1973 formaba parte de la Cooperativa Teatro Noche. En *El Rehén*, interpretó, en una primera instancia, el personaje de *Meg*. Luego renunció al elenco.
- 14 Marat “incansable en su insobornable postulación libertaria” (Diario “El Pueblo”, 14/8/72), burdamente sanguinario [...] demagógico por sus métodos [...] y

separado por el abismo existente entre su excrementoso medio y sus fines” (Noticias, 13/8/72) y Sade, “exacto y desilusionado [...], loco por conocer demasiado al hombre” (Noticias, 13/8/72), individualista y revolucionario a su manera” (Diario “El Pueblo” 14/8/72).

BASES CONCEPTUALES DE LA “CREACIÓN COLECTIVA” LATINOAMERICANA: EL TRABAJO DEL ACTOR Y SUS CONCEPCIONES ARTÍSTICAS

*Patricia García
(Universidad Nacional de Tucumán)*

LA CREACIÓN COLECTIVA es, sin duda, uno de los mayores exponentes del teatro transnacional en América Latina, tanto por sus principios teatrales como por sus protagonistas, que tuvieron un enorme impacto en todos los países del Cono Sur e implicaron “la modelización de las prácticas teatrales de innumerables grupos dentro y fuera de Latinoamérica a la vez que estructuró parte de las prácticas educativas teatrales en muchas escuelas de formación del actor” (Apud Villegas, 2005: 199).

Esta tendencia motivó primero, la organización de numerosos grupos teatrales que, con frecuencia bajo la dirección de un “maestro”, desarrollaban obras creadas por el propio grupo, estableciendo modalidades temáticas y técnicas definitorias del mismo.¹

En su práctica, fueron introduciendo el concepto de un nuevo actor: no como mero reproductor, sino como creador de un nuevo teatro, comprometido con su realidad. Apareció una nueva organización grupal –que refleja una crisis del concepto de director– y se estableció una democratización de las relaciones entre los diferentes agentes dentro del grupo operativo.

La propuesta de este trabajo es determinar la noción de creación colectiva, su significación en los ámbitos estéticos, administrativos y políticos, en relación con su contexto histórico-social y su vigencia actual.

En este marco es de significativa importancia rastrear en la práctica del actor de creación colectiva, su elemento más característico: la improvisación, considerada como medio y fin en sí misma, entendiendo al actor como compositor e intérprete a la vez. Para esto es necesario indagar en la problemática de la improvisación como procedimiento esencial de la creación colectiva y como germen de las nuevas poéticas actorales, esto es, de la llamada dramaturgia de actor.

Finalmente, este trabajo se orienta a despejar algunas cuestiones teóricas y metodológicas en el campo teatral de la creación colectiva, y

de la improvisación en particular, y situar su importancia como técnica de enseñanza teatral.

La creación colectiva comenzó a surgir como un principio de trabajo que cristalizó el espíritu de una época, a comienzos de los años cincuenta. Patrice Pavis reconoce que “está vinculada a un clima sociológico que impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la tiranía de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas” (Pavis, 1998: 100–101).

Los múltiples acontecimientos y transformaciones socio–históricas obligaron al teatro, y específicamente a la formación actoral, a responder de una manera distinta a lo instituido. Así observamos cambios en lo referente a la estructuración de lo escénico: ciertos desplazamientos del énfasis desde la figura del divo a la figura del autor, del autor al director y del director al actor, para concluir actualmente en lo que Dubatti ha llamado teatrista.²

El trabajo de actor como generador de material escénico, en su práctica de improvisación, está unido firmemente a la noción de lo *creativo* –diferenciándose aquí de la noción de improvisación clásica, es decir, la improvisación de la *Commedia dell’arte*; y que se puede reconocer ya en los lejanos años 60 en el hacer de los grupos ligados a la creación colectiva–; hablamos de una técnica de improvisación que presentaba un doble carácter: el de medio y el de fin en sí misma.

La metodología de la creación colectiva se inició a fines de la década de los 50 y tuvo un rol decisivo a partir de la Revolución Cubana (1959).

El período determinante de gestación y desarrollo de la creación colectiva es el de los convulsionados años 60 en Latinoamérica.

Los Precursores

Tanto al Teatro Experimental de Cali (1955), como al Grupo La Candelaria (1966), pueden considerarse como los grupos que sentaron las bases del movimiento latinoamericano del Nuevo Teatro, con una abundante producción teórica y con una inigualable capacidad de reinventarse a sí mismos, demostrada con más de cuarenta años de producción escénica.

Advertimos que tanto el TEC (Teatro Experimental de Cali), como La Candelaria no son los únicos grupos dedicados a la creación colectiva, que trabajaron y trabajan aún hoy con esa metodología o forma de

trabajo, pero sí los que mayor prestigio han alcanzado, tanto por lo prolífico de sus propuestas espectaculares como por lo que lograron sistematizar en cuanto a procedimientos escénicos y, especialmente, porque reivindicaron la tarea creativa del actor, desacralizando totalmente la noción de obra maestra.

Añadiremos en este análisis al LTL (Libre Teatro Libre. 1970), ya que fue el grupo argentino más emblemático de los postulados latinoamericanos de la época. Perseguían el objetivo de “fusionar arte y vida”, hicieron suyos los axiomas del Nuevo Teatro y se embarcaron en giras locales hasta abarcar toda Latinoamérica, descriptas por su directora María Escudero como verdaderos “viajes iniciáticos”³.

En su breve pero brillante trayectoria ejercieron los principios de un teatro considerado latinoamericano, tanto en lo político como en lo estético y administrativo, rompiendo con los antiguos modos de actuar, creando nuevos lenguajes escénicos y tomando también como base a la improvisación.

Los propulsores de lo colectivo, especialmente los integrantes del TEC, de La Candelaria, del Libre Teatro Libre, con Enrique Buenaventura, Santiago García y María Escudero, respectivamente, hicieron un esfuerzo enorme por superar el nivel de recetario o de manual, para configurar una técnica, un proceso de trabajo, o una metodología, e incluso una teoría de la creación colectiva. La selección de los casos expuestos no pretende ser exhaustiva, sino representativa de lo que se entiende como una muestra certera y manifiesta de la apropiación y desarrollo de la creación colectiva como búsqueda teatral, tanto a nivel administrativo, como poético y político.

Los grupos arriba mencionados perseguían metas similares: políticamente, la promoción del grupo iba a la par de la reivindicación de un arte creado por y para las masas, con una democracia directa y un modo autogestionado de producción. Rescataron el trabajo de improvisación como sustrato de la dramaturgia del actor y como categoría poética moderna (Trastoy, 1988: 87-93).

Para todos ellos el “Teatro Latinoamericano, sería el teatro de Latinoamérica entendiendo el término como una ideología, como una imagen revolucionaria, popular y supranacional, dinámica y con carácter de proyecto” (Monleón, 1980: 23-29). El trabajo de estos grupos respondió a esa sensibilidad moderna que Marshall Berman definía como “la capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética” (Zayas de Lima, 2005).

En este contexto, un párrafo aparte merece el maestro Enrique Buenaventura, quien en 1969, visionariamente tantea una aproximación de esta nueva dimensión de la improvisación en su charla a los actores del TEC titulada “La elaboración de los sueños y la improvisación teatral”, donde plantea cuestiones interesantes sobre la aproximación al texto dramático en función de un montaje creativo (Buenaventura y Vidal, 1969: 55-65). Nos atrevemos a decir que, adelantándose a su tiempo, concibe una noción muy cercana a lo que hoy se conoce como “teatro de la intensidad”⁴, esto sin perjuicio de que existían otros lugares desde donde empezar a crear, por ejemplo, a partir de la selección de una temática determinada, modalidad que caracterizó a los grupos de los años 70, entre los que existía un claro discurso político e ideológico al que se quería arribar.

El teatro latinoamericano actual ha aprovechado mucho de la creación colectiva, y es posible, en vistas a este declive de la creación colectiva ‘clásica’, proceder a una investigación que evalúe su contribución real al teatro de la región y especialmente de la Argentina. Sin duda, muchos aspectos quedarán sin resolver debido a la vasta producción sobre el tema.

De esta manera, este artículo busca describir un complejo y particular proceso de trabajo que necesita de un grupo de personas estable, emplea mucho tiempo en la elaboración de sus espectáculos, elabora sus propios materiales dramáticos, reformula las jerarquías internas, para desarrollar un nuevo teatro –enmarcado dentro del concepto de teatro laboratorio⁵, amparados en las teorías brechtianas, apropiándose de los fundamentos estéticos del Teatro Épico del dramaturgo alemán, pero reformulándolos de acuerdo a las necesidades del teatro latinoamericano.

Otro factor coincidente de los grupos afiliados a la creación colectiva ya sea como una *metodología de trabajo* (Buenaventura, 1969: 285) o como *proceso de trabajo, que se renueva en cada experiencia* (García, 1994: 257) es el elemento formativo o pedagógico. Tanto el TEC, La Candelaria como el LTL, reconocen, ya sea paralelamente a su constitución como grupo, o bien en su desarrollo, la noción de formación actoral; de hecho, estuvieron ligados a espacios de enseñanza teatral, dando respuesta a la constitución de un *nuevo actor* para un Nuevo Teatro.

Por último, podemos agregar un elemento fundamental y concurrente en los tres grupos analizados: la noción de improvisación como descubrimiento, relacionada con la potencia o posibilidad de libertad artística, o como procedimiento de descubrimiento que tiene el actor. Tal práctica de la improvisación durante los años sesenta y setenta implicó

un rechazo del texto y la creencia en un poder liberador del cuerpo y la creatividad espontánea. Podemos decir, entonces, que la improvisación ha sido en la contemporaneidad una toma de posición con respecto a una tradición escénica y cultural hegemónica: la del texto, vinculado a su vez al lenguaje verbal concebido como medio transparente y objetivo de la comunicación humana. Se rechaza la cosmovisión hegemónica del “yo pienso”, se inicia un proceso de renacimiento y reubicación de la noción de cuerpo en el mapa de las epistemologías contemporáneas.

Hacia una conceptualización de la Creación Colectiva

En el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, el término creación puede entenderse en varios sentidos, concerniéndonos el que alude a “producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad” (1956: 367); es el que se da usualmente a la “producción humana de bienes culturales, y muy en particular a la producción o creación artística” (1956: 367).

El acto creador aparece como dotado de elementos donde se une una amplia gama de sentimientos y pensamientos, es un “estado”. Por ello, para lograr ese estado de “inspiración” o, como decía Nietzsche, de “embriaguez-dionisiaca” (Moccio, 1997: 5), hay que cumplimentar una serie de pasos, ya que todo producto creativo tiene detrás lo impredecible, una pequeña o gran aventura, en la que en muchos momentos no se sabe hacia dónde se va, dónde es necesario tolerar la ambigüedad del proceso y evitar cualquier tipo de evaluación en plena tarea, es un ‘salto en el aire’.

A esta altura podemos agregar las consideraciones de Winnicott (1990), que encuentra en el juego la matriz generadora de la creatividad. Esta actitud lúdica permite, por ejemplo, en el caso de los actores, transformar tanto la realidad circundante como su propia realidad, alcanzando dimensiones que desafían la lógica, el tiempo y el espacio.

Al respecto podemos añadir las palabras de René Magritte sobre la creatividad: “Es encontrar afinidades imprevistas que relacionan objetos no relacionados hasta entonces” (Moccio, 1997: 9); o lo que Gastón Bachelard expresa acerca de la creatividad: “es el conjunto de fuerzas que llevan al hombre a sobrepasar su propia condición” (Moccio, 1997: 9). Y es en ese trascender que podemos agregar que en todo proceso artístico

–y podríamos extenderlo al de creación científica– existen espacios previos donde el creador aprendió y se entrenó a mirar de otra manera lo concreto. Todos estos conceptos podrían aplicarse al saber-hacer del actor creador, en la tarea artística desarrollada por los colectivos de los años sesenta, o en la generación de los llamados Jóvenes del Nuevo Teatro (década de los 80), o en el presente, impregnando la poética del Grupo La Cochera (Córdoba, Argentina) bajo la conducción del teatrero Paco Giménez,⁶ concebido como espacio de productividad, o en numerosos colectivos ampliamente reconocidos, como por ejemplo el grupo Catalinas Sur de la Boca (CABA).

Prosigamos con el término *colectivo/va*. En el *Diccionario de la Lengua Española*: “adj. Perteneciente o relativo a cualquier agrupación de individuos / que tiene virtud de recoger o reunir [...] / cualquier grupo *unido* por lazos profesionales, laborales, etc.” (1992: 506). En Ferrater Mora, *colectivo* se llama al concepto que alude a un conjunto o clase de objetos.

[...] Se refiere a un todo constituido por una pluralidad de objetos homogéneos. Lo colectivo es, pues, una totalidad o un conjunto en el que *concurren la singularidad y la generalidad* [...] el término colectivo se emplea en psicología y sociología para designar a la conciencia de un conjunto de individuos unidos por caracteres comunes o, mejor dicho, dotados de *reacciones comunes*. (1956: 308)

Esta idea de lo singular y lo colectivo, indisolublemente unidos, es sin duda un elemento modular en lo teatral; ya en la improvisación cada actor deberá proporcionar su propio cosmos, valerse de su memoria emotiva, sus recuerdos y sus fantasías; estar dotado de la técnica y entrenamiento necesarios, todo lo cual estará presente en una práctica asumida como común por la totalidad del grupo operativo, dotada de una conciencia colectiva, reconociéndose en una problemática común, con una visión socio-histórica de la realidad compartida; esto se revelará finalmente en el *proceso creativo* –la improvisación– realizado en el momento del ensayo, de donde surgirá el material escénico, que luego del tamiz conjunto del grupo y la coordinación/dirección, será traducido en el montaje de la puesta final. Es en ese momento donde aparece el público, quien debe realizar una tarea activa y crítica.

Esta concepción de grupo⁷ es una noción fundamental, es el punto de partida en el que se basará la propuesta metodológica, es aceptar una nueva organización estético-administrativa.

Nociones de Creación Colectiva

El *Diccionario de Teatro* Patrice Pavis en la edición de los años 90 define a la creación colectiva mediante la caracterización de sus elementos metodológicos, dramaturgicos y técnicos; destaca la participación del actor como creador del material escénico, que va “construyendo su porción de fábula en función del *gestus* que habrá conseguido encontrar” (1990: 104). Señala que la tarea del director es remplazada por la de una coordinación –en algunos casos individual y, en otros, realizada en forma colectiva. Remarca el carácter de teatro laboratorio que tiene la creación colectiva: “Este procedimiento exige, para estar a la altura del objetivo, una alta cualificación y polivalencia en los participantes” (Pavis, 1990: 105). Señala asimismo las razones sociológicas de su aparición, vinculadas a elementos socio-históricos e ideológicos de la época –años sesenta y setenta.

Pavis explica que este movimiento está ligado a un redescubrimiento de la improvisación como procedimiento de creación, basado en una gestualidad liberada del lenguaje y por la búsqueda de medios de comunicación extra verbales. Es una reacción a la división del trabajo: a la noción de obreros especializados, sustentada por los empresarios teatrales, en lugar de artistas polivalentes. La promoción del grupo desacraliza totalmente la noción de obra maestra: “Acabemos con las obras maestras”, clamaba Artaud (1996: 88), el arte está en todas partes.

Una nota interesante es la modificación que el mismo Patrice Pavis introduce en la edición de 1998 al concepto de Creación Colectiva, agrega un nuevo apartado donde subraya la tarea del actor en cuanto a los procedimientos:

Apartado N° 3: “Métodos de creación: Durante las improvisaciones el actor es invitado a no llegar demasiado pronto a su personaje, a experimentar en función de su *gestus*, ello da lugar a una multiplicación de puntos de vista sobre los temas abordados sin que un director de escena decida arbitrariamente unificar o simplificar las distintas aportaciones [...]. A lo sumo al final del recorrido, el dramaturgista, el director, el asesor literario, pueden dar su opinión sobre el material aportado por los actores y acaso reordenar o proponer la estructuración de una futura escenificación decidida en conjunto”. (1998: 101)

Destacamos en la nueva acepción de Pavis que el concepto de creación

colectiva no es un concepto petrificado, sino dinámico, se transforma en consonancia con los procesos socio-culturales e históricos del grupo creador y en función de las necesidades estéticas de sus protagonistas. La creación colectiva es una práctica artística que nos permite abordar el teatro desde un lugar diferente del tradicional, porque ha revolucionado la forma de crear –y de concebir el acto artístico– recurriendo específicamente a la improvisación como un mecanismo necesario y constructivo para llegar a las entrañas complejas del autor teatral.

Así, por ejemplo, si para llegar al texto escénico en una creación tradicional partimos del texto, en la creación colectiva existen otras maneras de empezar a crear la escena, ya sea a partir de una consigna formal, arbitraria, de un tema convenido, o simplemente de los cuerpos en situación, del vacío mismo.

En ese tipo de propuestas el actor no se plantea antes ni el tema, ni los vínculos, ni la situación, sino que se activa la “máquina formal” desde donde hacer surgir los elementos territoriales y sus devenires⁸. Se trabaja sobre la suposición, cada vez más fuerte, de que el tema es secundario. Aparece la noción del “principio de incertidumbre como productividad”, formulada por Argüello Pitt sobre la poética de Paco Giménez (2004: 9). Igualmente, tomando el trabajo del actor como eje, que se rebela contra lo representativo, contra lo que reduzca el teatro a la historia en función de la narración, encontramos al citado “teatro de estados”, entendido como una concepción teatral en donde el personaje es desbordado por el cuerpo del actor, que lo atraviesa con sus ritmos propios, enfocándose al actor como principal productor de teatralidad, introduciéndose la noción de *performer*.⁹

Por último, Pavis en el cuarto apartado, expone lo más evidente en el arte escénico: el teatro es un arte colectivo en cuanto a su realización (1998: pág. 101).

En dos momentos de la definición, Pavis alude al término *gestus*. Este concepto es fundamental en la caracterización de la creación colectiva latinoamericana de los años sesenta. Así *gestus*, en el *Diccionario del Teatro*, se concibe en un doble sentido:

Gesto y gestus: Gestus es el término latino para gesto. *Gestus* tiene aquí el sentido de manera característica de usar el propio cuerpo, adquiere ya la connotación social de *actitud* respecto a los demás, concepto que Brecht adoptará en su teoría de *gestus*. (Pavis, 1990: 244)

Pavis agrega entonces, este segundo sentido y llama *gestus brechtiano* a las actitudes corporales, entonaciones, expresiones faciales que los personajes adoptan en su relación recíproca. Estas actitudes corporales están determinadas por un *gestus* social; y nos hablan de una relación fundamental “el *gestus* fundamental” o comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.).

Brecht y su emergencia en el teatro latinoamericano

Numerosos ensayos han corroborado la importancia de la poética de Bertolt Brecht en la evolución del teatro en el siglo XX (Pelletieri, 1996: 67). En América Latina, Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Santiago García ensayaron con éxito los elementos épicos en sus creaciones colectivas. Los colectivos recuperaron y adaptaron diferentes formas: drama histórico, revista musical, pantomima, *varieté*, teatro villero; pero es, sin duda, el teatro épico el que obtuvo un enorme auge, traducido en la aparición de una gran variedad de propuestas y de nuevas reflexiones teóricas.

Sin embargo, la complejidad de dichos escritos generó –y aún genera– múltiples dificultades para quien desee introducirse en el enriquecedor universo estético de este director alemán. Las construcciones teóricas brechtianas responden a una visión moderna y dialéctica del conocimiento, esto implica que en Brecht nada es lineal, todo forma parte del conflictivo y empedrado camino de las contradicciones.

La creación colectiva como método escénico les permitió a los hacedores del teatro latinoamericano apropiarse de los procedimientos brechtianos. Un concepto medular es el del “distanciamiento”, que se presenta, según Mauricio Tossi (2009: 81–98), como una táctica de mostrar el mundo para que pueda ser transformado. El espectador adopta ante el mundo representado en el escenario la misma posición que ha adoptado como hombre de este siglo frente a la naturaleza. Ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro, por su parte, ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo. El teatro le presenta ahora el mundo para que él intervenga. Santiago García, director de “La Candelaria”, grupo de creación colectiva de la ciudad de Bogotá de los sesenta, sigue esta postura y señala las expectativas del grupo que continúan hasta hoy: “el camino se lo da el país, la realidad, lo que tiene uno aquí enfrente” (Satizábal, 2006: 40–44).

Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali (TEC), se encarga de aclarar que “no hay recetas” (Tabares, 2009); mientras Santiago García nos dice que la creación colectiva “no es un método sino una actitud” (Perales, 2005). Muy claro lo tenían aquellos grupos pioneros en la materia y que aun subsisten con más de 40 años de tarea ininterrumpida; cada grupo, cada colectivo debe generar sus propios e irrepetibles procedimientos.

Con la experiencia caímos en cuenta que no podía ser un sistema. Y menos una metodología de trabajo. No se podía metodizar, no se podían poner unas pautas, unas normas, unas reglas. A cada intento era la obra la que se iba imponiendo, la que iba creando su propio sistema. Como si para cada obra hubiera un sistema, muy diferente que para otra. (Perales, 2005)

Actualmente existen innumerables exploraciones en cuanto a lo metodológico en la creación colectiva, herederas de la teoría y práctica del fervor colectivo de los años sesenta y setenta. Para Francisco Garzón Céspedes, “la creación colectiva no es un estilo sino un conjunto de métodos de trabajo” (1976: 16).

Agreguemos que en el caso de Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali, la base fundamental del concepto de teatro es su función social. La obra teatral debe servir como modo de confrontar al público para que se despierte de su indiferencia y tome parte en la lucha revolucionaria. Para llevar a cabo este propósito, Buenaventura adopta como base la ideología brechtiana, pero la cambia conforme a la realidad colombiana y a sus propios principios teóricos. Puntos principales de la estética de Buenaventura son: su preocupación por el problema de la dependencia cultural o colonialismo cultural, la obra teatral como montaje más que literatura y una completa radicalización de la relación actor-director-dramaturgo que culmina en sus escritos sobre la creación colectiva.

Por último, sumamos entre los grupos emergentes del teatro independiente de Argentina, al que mejor representó dentro del campo teatral el paradigma del cambio, que fue –sin lugar a dudas– el LTL. Su producción escénica fue concisa pero intensa. Para afrontar las tareas que la nueva práctica demandaba, adoptaron las formas épico-dramáticas que les aportaron procedimientos claves. La obra de Brecht en su conjunto incidió en ese emprendimiento dramático, ya que contribuyó a la creación de nuevos textos, a establecer nuevas relaciones con nuevos públicos. La

crítica de la época señaló en sus espectáculos elementos épicos, pero se hacía la salvedad en cuanto a la recepción, ya que el grupo declaraba que ‘apelaba a la vía sensible del impacto’, es decir, en el plano de la recepción se proponía una modalidad emotiva, lejos del distanciamiento que haría suponer un montaje de este tipo. Esto les valió el apelativo de ‘los brechtianos sin Brecht, de la escena cordobesa’ (Fobbio y Patrignoni, 2010).

Bosquejo de una definición propia u operativa:

Concebimos a la Creación Colectiva como un proceso artístico dentro del arte escénico, utilizado por determinados colectivos teatrales y que, de forma consciente e indelible, se asocia o familiariza con los procesos socio-culturales de su país.

La Creación Colectiva surge como un proceso de búsqueda de nuevas y propias dramaturgias para la escena. Para avanzar, a continuación, haremos una referencia casi redundante: *la Creación de la escena teatral es siempre colectiva, puesto que es el teatro un arte colectivo y por ende, se construye a partir de singularidades que, a través de un proceso dedicado, logran una pluralidad dentro de la diversidad de lenguajes de los individuos*. Por esto, la Creación Colectiva está presente en cualquier proceso de montaje o puesta en escena de una obra de teatro, sea a partir de un texto dramático o en la búsqueda del mismo.

Lo que diferencia lo anterior de lo que hoy llamamos Creación Colectiva es el hecho de que todos los componentes constitutivos de la obra de arte, en este caso obra de teatro, son inventados originalmente, basados en presupuestos que no cuentan con una dramaturgia preestablecida para la escena, con el agregado de que esos elementos constitutivos (dramaturgia, actuación, luces, escenografía, vestuario) son el resultado de una investigación teórico-práctica del proceso y, a la vez, objetivo primero y principal.

Delfina Guzmán y Nissim Sharif, miembros fundadores del Ictus¹⁰ en Chile afirman acerca de la creación colectiva:

[...] La característica más relevante de la creación colectiva teatral es la simultaneidad y sincronización con que se desarrolla el proceso de exploración y de producción artística. Esta simultaneidad se descubre cuando, a raíz de la necesidad de estructurar un espectáculo, el colectivo teatral interviene en su gestación a través de la improvisación: se improvisan,

situaciones, atributos de personajes, relaciones, etc. La improvisación es la herramienta fundamental de la creación colectiva; permite el acceso casi sin restricciones del colectivo en ambas fases esenciales del proceso de creación y pone en evidencia la necesidad de su funcionamiento simultáneo. (Apud Villegas, 2005: 199)

Este doble carácter de la improvisación (de medio y fin en sí misma) se amplía a la creación colectiva, y será antecedente directo de la presencia de un nuevo actor, imponiendo nuevas posibilidades de creación de lenguaje escénico.

Podemos así analizar los principios técnicos comunes o constantes en la improvisación del actor, no sólo en el llamado teatro de representación sino como creador de lenguajes en la escena moderna, y abordar un trabajo que permita comprender cuán complejo es en todo sistema artístico modificar todo aquello que Federico Irazábal denomina como “ideología de producción” (2009: 6), que no es otra cosa que los múltiples modos a través de los cuales los artistas se vinculan entre sí y con el público.

Hacia una definición de la creación colectiva en América Latina

Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea
Jacqueline Vidal

Lo fundamental en la definición proveniente de Latinoamérica es el énfasis que se le adjudica a la voluntad de revertir las relaciones entre espectador y actor, de modo que se cree conciencia de la necesidad de modificar, vía acción concreta, el paradigma socio-político imperante, cuya implementación y puesta en práctica presuponen la afirmación de un *statu quo* inamovible.

Se podría afirmar que la noción de creación colectiva utilizada en Latinoamérica, pese a las muchas variantes que ella adquiere en el transcurso de los años, surge asociada a la necesidad de modificar la creación como tal, de reorganizar el proceso de trabajo y, por extensión, de redefinir la sociedad en que dicha creación se inserta.

Estrechamente ligada al concepto de cambio se encuentra la presunción de que el público-destinatario de este tipo de trabajo está compuesto por capas de la población que no suelen tener acceso al fenómeno teatral, es un público al que hay que salir a buscar.

La creación como proceso colectivo es independiente del hecho de escribir una obra nueva o recurrir a textos ya existentes, re-creándolos mediante la puesta en escena. Asimismo, el colectivo desde un comienzo tiene la libertad y el derecho de recurrir a las técnicas, teorías y métodos ya existentes, sirviéndose de ellos para generar un nuevo tipo de imaginario escénico propiamente actoral.

Tradicionalmente, y reducida a su esencialidad, se define la creación colectiva latinoamericana como una posibilidad de disidencia (en oposición a la que el teatro de índole comercial por lo general prefiere no ejercer) y, en tanto posibilidad de disidencia, herramienta política destinada a modificar estructuralmente el fenómeno teatral mismo y el contexto en que este fenómeno se inserta.

La improvisación dentro de la creación colectiva es utilizada como herramienta fundamental para la búsqueda de las nuevas dramaturgias, el actor-creador genera un material indiscutiblemente propio, se cuestiona sobre qué decir y cómo decirlo, y la improvisación es el mecanismo natural para inaugurar una poética actoral, donde su práctica y discurso dramático se constituyen como un nuevo paradigma estético e ideológico.

Cerrando este apartado, y en consonancia con los difundidos postulados brechtianos, dados en la proposición transformadora de la realidad, desde la ruptura de las estructuras del comportamiento humano individual, rescatamos las diferentes manifestaciones de quienes, comprometidos con la modalidad del teatro político, produjeron espectáculos vinculados con este ideario.

La Creación Colectiva en Córdoba

El colectivo explota en uno de los centros teatrales más destacados de Argentina, con la presencia del Libre Teatro Libre (LTL). Los postulados del Nuevo Teatro que nacieron en el seno del “TEC”, no tardaron en ser reafirmados y desarrollados por otros grupos colombianos, como “La Candelaria”, y al sur del continente, en Argentina, se presentaron en el grupo “Libre Teatro Libre”, agrupación formada en los años 70 con la dirección de María Escudero, que, con sus creaciones colectivas en la época del Cordobazo,¹¹ fueron la expresión más viva de los postulados del autodenominado Nuevo Teatro. El grupo tuvo una historia breve, pero con una presencia categórica en lo estético e ideológico.

En Argentina, la dictadura de Onganía impuesta en el 66 tuvo

abierta oposición social y cultural, que se proyectó en el campo intelectual y artístico, abriéndose una enérgica crisis social en el año 1969 y que se reflejó en el Cordobazo, donde se puso de manifiesto que el discurso sostenido por ese Estado autoritario (de orientación tradicionalista y jerárquica) había perdido vigencia. Apareció un nuevo discurso político y social avalado por los sectores ‘comprometidos con el cambio’. La cultura auspiciada por este nuevo discurso fue el espacio común que compartieron los sectores que impulsaban ese cambio. Las consignas que proponían un cambio radical de estructuras, con los intelectuales y los artistas al frente, se plegaron a estas demandas; el objetivo compartido era la creación de una nueva práctica cultural cuyo punto de partida fuera la democratización del campo cultural. El eje cultura e ideología fue el pivote de la reevaluación que esa premisa demandaba. Para afrontar esos cometidos surgen los “utopianos” (Tahan, 1992: 192) de la escena de los años 70, que necesitaban afrontar nuevas formas de construcción escénica y un nuevo discurso crítico. En su propuesta de trabajo distinguiremos tres momentos.

Un primer momento tiene lugar con la formación del equipo, cuando sus integrantes estaban todavía dentro del ámbito universitario, indiscutiblemente académico. El público estaba formado por aquellas minorías que tenían acceso a la Universidad y a la cultura. La profundización de los cuestionamientos empujó al LTL a “romper” con la Universidad Nacional de Córdoba, en donde tomaron conciencia de la realidad circundante, decidieron dejar la Escuela de Artes y abandonar el claustro universitario en el año 1969.

Entonces empezó a funcionar como grupo independiente. Al respecto, Pepe Robledo, relataba en una entrevista: “Cuando el grupo estudiaba con María Escudero todavía no era un grupo, aunque ya era una experiencia de creación colectiva. Era un equipo de trabajo, de creación, un taller. Ya estaban presentes los signos del trabajo revulsivo del LTL en todos sus planos: la creación, la dramaturgia, la concepción revolucionaria de lo que es un actor, un montaje, de lo que es el teatro” (2005: 76-78).

Un segundo momento tuvo lugar cuando el grupo encaró la búsqueda de una metodología de “creación colectiva” y se abocó a la experimentación e investigación destinada a generar una nueva práctica escénica –entendida como trabajo transformativo– para la que el método de creación colectiva aparecía como el más apto. El sesgo ideológico del LTL –en tanto parte de los sectores que impulsaban los cambios sociales–, los

condujo a una crítica en contra de la enseñanza tradicional del teatro y de las instituciones, que pretendía generar desde ese lugar, un entendimiento social más amplio. Las producciones de esa etapa se caracterizaron por ser producto de una escritura escénica –en un circuito no convencional– en la que la investigación de lo popular se centró en la búsqueda del público en los barrios pobres y en las áreas rurales. Fue una época de expansión y de creación de un nuevo público.

El tercer período lo constituyó la etapa de organización gremial; los trabajadores del teatro se vincularon con los otros sindicatos –como el gremio docente. El trabajo fue planificado y su esfera de acción se extendió al marco internacional. Se desarrolló cuando LTL, luego de giras locales, y nacionales, incorporó un importante circuito: el latinoamericano, ese otro gran escenario en el que se “libraba un arduo combate político e ideológico en contra del imperialismo”, al decir de Graciela Ferrari (Villegas, 2004). Las giras del grupo atestiguan esa voluntad de ‘ganar’ ese otro público y de cotejar sus experiencias con otros grupos tales como el Escambray de Cuba, La Candelaria y El TEC de Colombia, con quienes compartía puntos de vista, sobre todo en lo que hacía a la creación de una dramaturgia ‘revolucionaria’.

Para terminar, podemos decir que el LTL, si bien no logró desarrollar una base teórica, en su práctica ejerció los postulados del Nuevo Teatro con igual o mayor profundidad que los grupos considerados emblemáticos dentro del movimiento.

Encontraron en la creación colectiva la mejor forma para desarrollar su tarea artística, sus integrantes acordaron objetivos comunes, integraron un colectivo unido por ideas, incluían en sus discusiones la lectura y análisis de textos políticos (del marxismo), teatrales y psicoanalíticos. Coincidían también en su necesidad de acercarse al público y establecieron una nueva relación con nuevos públicos, su dramaturgia no se dio como presupuesto sino como resultado de la práctica escénica.

Vigencia de la creación colectiva: la dramaturgia de actor

El texto gestual o dramaturgia del actor es uno de los mayores aportes que han hecho los actores en el proceso de trabajo colectivo; pues producen soluciones de montaje espontáneas y aportan particularidades de su estrato social, político y cultural. Es así como el actor enriquece, con sus vivencias, el producto estético.

El actor que participa en la creación colectiva puede colaborar en la producción del texto narrativo verbal o en la producción del texto teatral (o texto espectacular). Son dos textos distintos y corresponden a dos momentos diferentes; en la Creación Colectiva se pueden elaborar los dos textos al mismo tiempo, o sólo el del espectáculo, al trabajar con una obra de autor, cuento u otro material escrito (Buenaventura, 1985: 42-46). Si bien esa nueva escritura escénica está en manos del actor, no podemos dejar de valorar por igual el trabajo de todos los elementos creativos del grupo involucrados en el hecho escénico.

Dentro de la creación colectiva, los actores son intérpretes de situaciones, de acciones, de personajes; investigan la verdad histórica para afirmar su identidad y poder obtener el distanciamiento del personaje que representan; la verosimilitud del personaje depende de la verdad subjetiva del actor y de su afirmación personal. La actuación es el discurso elaborado por el actor 'sobre el estado del mundo'. Discurso que es dirigido al espectador, y de allí nace su compromiso como intérprete del espectador y de sus intereses. Es decir, se establece una relación entre el público y el actor, quien expresa la problemática del momento y 'estado de las cosas', a través de un lenguaje teatral adecuado a la situación. Este discurso debe conmover al espectador no por lo novedoso de la técnica sino por la forma de expresarlo (Buenaventura, 1988: 27). Para ello, acuden a los postulados del teatro épico que exigen al actor que aparezca bajo una doble apariencia. El actor debe emerger en escena como actor y como personaje al mismo tiempo, y esta contradicción tiene que estar presente en su conciencia; en realidad, es esa contradicción la que otorga verdadera vida a la figura representada. Estos elementos, propios de la técnica del actor épico, son adoptados con diferentes particularidades en los colectivos de los sesenta. El actor se presenta lisa y llanamente ante su público y exhibe algo ante sus ojos, abiertamente, sin disimular siquiera que está mostrando algo.

El reconocimiento de las posibilidades creativas del actor lo sitúa en el momento actual, en un lugar destacado. Iniciados a fines del siglo XIX y continuados en el siglo XX, se promueven los estudios y teorías sobre la problemática del actor y los aportes de Constantin Stanislavski y Antonin Artaud,¹² de Vsevolod Meyerhold,¹³ de Gordon Craig¹⁴ y de Jerzy Grotowski,¹⁵ son una prueba del interés que el trabajo del actor ha despertado a lo largo de la historia dentro de los hacedores teatrales.

Es, sin duda, en el territorio de la escritura escénica donde la creación grupal ha ofrecido más aportes a la renovación de los anquilosados

criterios del teatro burgués, dominante en el mundo occidental durante un gran período de tiempo.

Aparece la noción de dramaturgia de actor como desencadenante de una nueva propuesta de estructura escénica. Vale aclarar que la creación colectiva no tiene por objeto reivindicar lo colectivo en contra de lo individual, en nombre de cualquier ideología política o concepción filosófica o sociológica. Si algo reivindica la creación colectiva es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo.

Estas consideraciones en cuanto a los procedimientos del actor creador¹⁶ se presentan actualmente en una infinidad de matices –tanto en relación al material facturado por los actores, como en cuanto a los procedimientos mismos– y sin duda son las que continúan vigentes.

La improvisación ha atravesado las distintas poéticas actorales a lo largo de la historia, y su práctica por el colectivo no es sencilla, es necesario atravesar por un camino desconocido, paradójico, por momentos desconcertante, incierto, que sólo puede afrontarse con mucho tiempo de exploración por un grupo de actores suficientemente cohesionado, entrenados en la técnica, tanto como para olvidarla, dispuestos permanentemente a arriesgarse hasta el punto de hacer “un salto al vacío”, suficientemente planeado y equipados con lo necesario para no perecer en el intento.

Consideramos así a la improvisación de la creación colectiva como el sustrato de la dramaturgia de actor, como una categoría poética moderna. Se nos presenta un nuevo actor creador, este nuevo actor irrumpe abandonando el dispositivo interpretativo, afirmando un incipiente imaginario escénico propiamente actoral.

El actor como dramaturgo se encuentra en el centro de la escena como generador de sentido y creador de mundos autónomos sustentados por su producción singular. El cuerpo, en su dimensión narrativa y performática, explora sus posibilidades dramáticas e indaga en los problemas contemporáneos del sentido y la poética.

Con estas sucintas consideraciones sobre la técnica de la improvisación hemos intentado sustentar nuestra indagación en torno a la noción de la improvisación como paradigma estético-ideológico del actor moderno, cuyo recorrido nos habla a las claras de la continuidad de esta “técnica-herramienta-saber hacer” actoral, y llegamos a caracterizarla como una categoría genética y funcional del actor.

Existe una estrecha e íntima relación entre los procesos de creación

colectiva y el grupo de teatro, una unidad casi indelible. Las creaciones colectivas dependen y se crean a partir de un grupo de teatro, pero no todos los grupos de teatro producen creaciones colectivas. Al mismo tiempo, la creación colectiva es generosa, no significa un chaleco de fuerza para el grupo de teatro, que puede hacer o no creaciones colectivas, no lo determina para nada, puede existir con ellas o sin ellas. Advertimos que en la creación colectiva el actor es un elemento dinamizador, deja de ser ejecutante para ser el creador, es el que realiza la construcción, si se quiere, del todo: da lugar a la noción de ‘teatrista’.

Hubo un replanteo de la función social del arte sobre la relación entre estética y sociedad; el teatro no puede estar ajeno a esta realidad. Hacer teatro de creación colectiva es sentar una posición política, es el resultado de un modo de trabajo con el actor como eje medular.

A su vez, el trabajo del actor contemporáneo se ha visto enriquecido por la experimentación en torno a la recuperación del cuerpo y su potencia escénica y las diversas técnicas de improvisación en un trabajo de composición a partir de materiales diversos, de dramaturgia propia, autónoma, frente a la clásica dependencia del texto dramático.

El cuerpo del actor suele ser concebido como “herramienta” o “instrumento”, pero, desde otra perspectiva, el cuerpo es autoreferencial, por lo que el actor es instrumento e instrumentista al mismo tiempo.

Actuar dependerá, entonces, de una invención. Esta invención (improvisación) aparece cuando ese cuerpo afirma lo que tiene, puede y “le sale” como propio y suficiente, lográndose algo inédito en la historia de nuestro teatro: la producción de un lenguaje o poética teatral a partir de la autonomía que otorga un “gesto” que produce sentido desde la inmanencia de la situación de creación escénica y se construye como posibilidad de lenguaje.

Sabemos que el arte es una experiencia práctica y hablar desde esta práctica es hablar de nuestro arte teatral. La reflexión sobre la práctica escénica hecha desde la práctica misma no abunda y en lo que atañe a la actuación es casi un vacío.

Pensar así el teatro es pensar la actuación en relación a este nuevo actor. Con su cuerpo habla, gesticula, se emociona, se mueve; estos *posibles corporales* son ahora los materiales y herramientas con los que este actor cuenta para hacer un relato escénico que irá segregando el acontecer de su cuerpo. Con estos posibles corporales este actor será capaz de inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico. *Esta dinámica singular es una “poética actoral”, nada más*

ni nada menos que la invención de una actuación intranferible de ese cuerpo. La actuación deja de ser un modelo que los cuerpos deben aprender para pasar a ser un gesto que cada cuerpo puede inventar, cada obra reinventa la actuación.

[...] La escuela del “grupo”, orientada hacia lo colectivo y que estaría centrada en un trabajo de exploración constante en el conjunto de la sociedad. Iría en pos de las leyes de la actuación buscando volver sin cesar a los fundamentos del teatro, reinventar la representación más que darle una habilidad al actor. Este conocimiento estaría ligado a una cierta visión de lo que debe ser el teatro y la representación teatral. La adquisición del saber no se haría de manera lineal, sino circular. (Féral, 2004: 210)

Hemos asistido a la formación y desarrollo de excepcionales grupos que, comprometidos con la metodología de creación colectiva, lograron, restituyéndole su lugar y función al actor-creador, lo que ya existía en la naturaleza misma de la fusión de todos los elementos del hecho escénico, y donde encontraremos la emoción pura, fulminante del teatro, ya que invariablemente “toda obra de teatro es una creación colectiva”. ❖

Bibliografía

- Arcila Ramírez, Gonzalo (1992). *La imagen teatral en la Candelaria. Lógica génesis de su proceso de trabajo*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Argüello Pitt, Cipriano (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- (2004). Prólogo “Piedras sobre el arroyo”, en Valenzuela, José Luis (2004). *Las Piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: INT. Pág.9.
- Artaud, Antonin (1996). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. Trad: Enrique Alonso.
- Audivert, Pompeyo (2001). “La Fuerza ausente” Publicado en *Funámbulos*, a.4, n.15 Junio/Julio, pp.18–19.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El Arte Secreto del Actor*. México: Escenología.
- Bartis, Ricardo (2003). *Cancha con niebla: teatro perdido*. Buenos Aires: Atuel.
- Boal, Augusto (1978). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una relación copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor.
- Buenaventura, Enrique (1985). “Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República de Colombia*. Pp.42–46.

- Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm>> Fecha de consulta: 15 de mayo de 2009.
- (1988). “La dramaturgia del actor”, en *Revista Asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: A.A.A.
- Carballo Basadre, Carmen (1995). *Teatro y dramatización. Didáctica de la creación colectiva*. Málaga: Aljibe.
- De Marinis, Marcos (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando (1987). *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diccionario de la Lengua Española* (1992). Tomo I y II. Madrid: Real Academia Española.
- Dubatti, Jorge. (Coord.) (2008). *Historia del Actor. De la escena Clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue.
- (Coord.) (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (Coord.) (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura. (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (1999) *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre teatro Argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Eines, Jorge y Montovani, A. (2003). *Didáctica de la Dramática Creativa. Manual para maestros*. Madrid: Gedisa.
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- (2004). *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Ferrater Mora, J. (1956). *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina (2010). “Entrevista” realizada en 2009 en el marco de la investigación “Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social”; Córdoba: Ed. Reco-vecos, en prensa.
- García, Santiago (1994). *Teoría y Práctica del Teatro Volumen I*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- (2002). *Teoría y Práctica del Teatro volumen II*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Garzón Céspedes, Francisco. (Ed.) (1976). *El teatro latinoamericano de creación colectiva- Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de Creación colectiva- Serie Valoración Múltiple*. La Habana: Casa de las Américas.
- Geirola, Gustavo (2007). *Arte y Oficio del Director Teatral en América Latina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Grotowsky, Jerzy (1992). *¿Qué significa la palabra teatro?* Buenos Aires: Almagesto.
- (1974). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

- Jaramillo, M. Mercedes (1992). *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Johnstone, Keith (1990). *IMPRO. Improvisación y el teatro*. Sgo. de Chile: Cuatro Vientos.
- Koss, Natacha (2008): "El actor en el debate Modernidad-Posmodernidad", en Dubatti, Jorge (coord.) (2008): *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue.
- Luzuriaga, Gerardo (Ed.) (1978). *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Los Angeles: UCLA Latin American Center publications. University of California.
- Moccio, Fidel (1997). *Creatividad. Teorías. Metodologías. Experiencias*. Bs. As.: Aucán.
- Monleón, J. (1980). "Utopía y realidad en el teatro Latinoamericano", en *Latin American Theatre Review* 13/2. Universidad de Kansas, pp. 23-29.
- Nachmanovitch, Stephen (2005). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Ortiz, Leticia (1994). *La producción colectiva de lo dramático. Taller de teatro para la enseñanza media*. Buenos Aires: Club de Estudio.
- Pavis, Patrice (2000) *Análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- (1990). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri Osvaldo y Rovner Eduardo: *La Puesta en Escena en Latinoamérica: Teoría y Práctica Teatral*. Buenos Aires. Galerna. 1995.
- Pellettieri, Osvaldo (Ed.) (1996). *El teatro y sus claves*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (2008). *Perspectivas Teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- (Ed.) (1992). *Teatro y Teatristas*. Buenos Aires: Galerna.
- Perales, Liz: (2005). "Entrevista a Santiago García y Aristides Vargas". *La experiencia de crear en colectivo, según los directores de La Candelaria y Malayerba*. <http://www.remiendoteatro.com/Notas/Entrevista%20a%20Santiago%20Garcia.htm>. Fecha de consulta: 25 de junio 2010
- Pereta Salvía, R.; Coda, Fausto Camilo y Boluda Martín, Ricardo (1988). *Creatividad Teatral*. Madrid: Biblioteca de Recursos Didácticos Alhambra.
- Pianca Marina (1990). *El teatro de nuestra América: Un Proyecto Continental (1959-1989)*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of ideologías and literatura.
- Picazo, Gloria: (Coord.) (1993). *Estudios sobre Performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Piñeiro, Carlos (1980). *Dirección Escénica*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Proaño Gómez, Lola (2002). *Latin American Theatre Review*. Kansas: Center of Latin American Studies. University.
- (2002). *Poética y Ruptura. Argentina (1966/73). Teatro e identidad*. Buenos Aires: ATUEL.

- Rigliani, Federica (2005). "Entrevista a Pepe Robledo". Revista El tonto del Pueblo. N° 5. La Paz. Teatro de los Andes, pp. 76– 78.
- Rizk, Beatriz J. (1991). *Buenaventura, La Dramaturgia de la Creación Colectiva*. México: Gaceta.
- (2008) *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.
- Romero, Luis Alberto (2004). Breve Historia Contemporánea de la Argentina (1916– 1999). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Montes, María José (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Satizábal, Carlos Eduardo (2006). "Para el arte las peores épocas son las mas interesantes", *Revista Picadero* N° 18, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, pp. 40–44.
- Spolin, Viola (1999). *Improvisation for the Theater*, Evanston, Illions: Northwestern University Press.
- Tahan, Halina (1992). "Teatro y Utopía: la presencia de Bertolt Brecht en Córdoba. (Periodo 1969/76)" en Pelletieri, Osvaldo. (Ed.) (1992) *Teatro y Teatristas*. Buenos Aires: Galerna.
- Tabares, Vivian Martínez (Directora de teatro de la Casa de las Américas): "Adiós a Buenaventura". Publicado en *La Ventana*. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1686s>. Fecha de consulta: 5 de junio 2009.
- Trastoy, Beatriz (1988). "Sociedad y Creación Colectiva: el teatro de Enrique Buenaventura", en *Revista Espacio*. N° 4. Buenos Aires, pp.87–93.
- Tossi, Mauricio (Comp.) (2009). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 1*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.
- Ubersfeld, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Valenzuela, José Luis (2004). *Las Piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (2011). *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO– Universidad Nacional del Comahue.
- Villegas, Juan. (Ed.) (2001). *Discursos Teatrales en los Albores del Siglo XXI. "Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana"*. Proaño–Gomez, Lola. California: Pasadena City Collage. Gestos.
- (2000). *Para la interpretación del Teatro como construcción Visual*. California: Gestos.
- (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Villegas Silvia (2004). Entrevista inédita realizada a Graciela Ferrari (integrante del LTL). Proporcionada por la Coordinadora Teatral de Córdoba. 2004. s/e.

Winnicott, W. D. (1990). *Realidad y Juego*. Madrid: Gedisa.

Zayas de Lima, Perla (2005). “La improvisación como técnica de enseñanza y estilo de representación en la Argentina”, en *Revista Telón de Fondo*. Nº 1. Buenos Aires, <http://www.telondefondo.org>

Notas

- 1 Un ejemplo lo constituye el Nuevo Teatro. Esta denominación reconoce las siguientes características: la lucha contra el naturalismo; el acercamiento a las formas populares teatrales, junto a la literatura, la música, la danza, los bailes y el canto popular; la nacionalización de los clásicos y su aplicación al desenmascaramiento de problemas de actualidad; la asimilación de Brecht como puente para el desarrollo de formas propias; la construcción de sistemas de producción y organización de colectivos con postulados revolucionarios. Por último en esta metodología colectiva adquirió importancia el actor que pasó a ser un contribuyente determinante en cuanto su experiencia personal y corporal, potencializadas en los ensayos, se actualizó en los personajes, la trama y el espacio escénico. Para ello fue necesario un nuevo tipo de entrenamiento actoral y un nuevo tipo de dirección teatral.
- 2 “Teatrista: creador teatral que no se limita a un rol restrictivo, (dramaturgia, dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos, casi todos o varios de los oficios del arte del espectáculo”. (Dubatti, 2003: 412)
- 3 La expresión fue utilizada por Silvia Villegas en una entrevista a María Escudero; citada por Perla Zayas de Lima, en “La improvisación como técnica de enseñanza y estilo de representación en la Argentina”, *Revista Telón de Fondo*, Nº 1, Año 1, Agosto 2005. <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/8/la-improvisacion-como-tecnica-de-ensenanza-y-estilo-de-representacion-en-la-argentina.html>. Fecha de consulta: 22 de febrero 2012.
- 4 “Teatro de intensidades, también llamado teatro de estados, ponen el foco de atención en el trabajo del actor, Pavlovsky, define al teatro de estados como una metodología de trabajo: [...] Partíamos de improvisaciones sin saber hacia dónde nos dirigíamos pero respetando ‘los estados’ por los que atravesaba el personaje [...]”. (Koss, 2008: 342-343)
- 5 Teatro laboratorio: Teatro experimental donde los actores efectúan investigaciones sobre la actuación y la puesta en escena, sin preocuparse de la rentabilidad económica e incluso sin considerar indispensable la presentación a público. (Pavis, 1998: 488)

- 6 Francisco Daniel Giménez, nació en Córdoba, fue director de uno de los grupos emblemáticos de creación colectiva de la década de los 70, “La chispa”. A su regreso a la Argentina democrática fundó el teatro “La Cochera” en el año 1984. Data de esa época el equipo “Los Delincuentes comunes”, grupo fundador del colectivo teatral con el que hoy continúa trabajando.
- 7 Los grupos hacedores de Creación Colectiva de los años 60 y 70 fueron antecedentes directos del ‘teatro de grupo’ que resurgió en Argentina al regreso de la democracia en los años 80. Se promovió así una nueva organización grupal interna más democrática y significó una primera ruptura con el teatro realista, referente del teatro independiente argentino.
- 8 Los conceptos de “máquina formal” y “territoriales” fueron acuñados por Pompeyo Audivert, director teatral argentino del Teatro Estudio El Cuervo desde 1990. (Audivert, 2001: 18-19)
- 9 *Performer* es aquél que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro. (Pavis, 2000: 75-78)
- 10 El Grupo Ictus se fundó en Chile en el año 1956 y es el Teatro de Arte más antiguo del país. Formado por actores independientes se consolida como un grupo teatral generador de un estilo de producción artística propia y singular denominado Creación Colectiva.
- 11 En la Argentina de los setenta como consecuencia de la dictadura de la época se dan situaciones de abierta insurrección, las luchas obreras contactan con el estudiantado, resultando movimientos populares como el Cordobazo. (Romero: 2004, 176)
- 12 Directores y teóricos teatrales. Considerados ambos cabezas de las poéticas acterales occidentales, tanto a nivel técnico como a nivel ético. Stanislavski, Konstantín (1863-1938): Paralelamente a su trabajo como director y actor, Stanislavski llevó a cabo una importantísima labor como pedagogo, creando el llamado “método de las acciones físicas”. Sus textos teóricos más conocidos son “Mi vida en el arte”, “El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación”, “El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia”. Artaud, Antonin (1896-1948) es autor de una vasta obra que explora la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y “total”. Fue poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. “El teatro y su doble”, “Manifiesto del teatro de la crueldad”.
- 13 Director teatral de Unión Soviética. Su trabajo sobre la biomecánica deseaba posibilitar la obediencia corporal y una expresión desarrollada del gesto y la pantomima.

- 14 Famoso director inglés de principios de siglo XIX. Sitúa al actor en un escenario desnudo donde las luces destacan aún más su presencia.
- 15 Director e investigador teatral de origen polaco. Aporta sus consideraciones sobre teatro sagrado y actor santo. Así como sus investigaciones en el teatro laboratorio, lo que influyó en los colectivos de trabajo, ya que este se constituyó en el espacio propicio para la indagación de nuevos lenguajes escénicos.
- 16 Es en época de Stanislavski donde se pone el acento en el actor como constructor, se desplaza la idea de actor como instrumento hacia el concepto de actor como creador, de producto a proceso.

LUISA CALCUMIL, UNA RENOVADORA DE LA ESCENA NACIONAL

Perla Zayas de Lima
(CONICET)

EL INVESTIGADOR PERUANO ANTONIO CORNEJO-POLAR, hace más de una década, realizó tres advertencias no siempre tenidas en cuenta por los investigadores de las artes del espectáculo: 1) “ninguna categoría crítica devela la totalidad de la materia que estudia”, 2) dicha categoría corresponde “a un orden de distinta índole con relación a esa materia”, y 3) las categorías del ejercicio crítico no resuelven la totalidad de la problemática que suscitan “y todas ellas se instalan en el espacio epistemológico que –inevitablemente– es distante y distinto” (1997, 342). Estas afirmaciones, referidas a lo que sucedía en el campo de los estudios culturales y de la literatura latinoamericana, adquieren especial importancia cuando de lo que se trata es describir, analizar y/o evaluar los espectáculos generados y protagonizados por Luisa Calcumil. Su teatro ofrece un especial interés, no sólo por la estructura escénica generada a partir de la utilización del bilingüismo y la incorporación de rituales, sino por el espacio de reflexión que propone al instalar el tema del género, el tema del indigenismo, la posibilidad de un teatro indígena, el interculturalismo y la transculturación, el mestizaje y la hibridez¹. A pesar de los riesgos que supone abordar en pocas páginas estos problemas tan amplios y complejos creemos que podemos enfocar algunos ángulos esclarecedores partiendo, precisamente, de la producción de esta dramaturga patagónica.

Indigenismo y teatro indígena

Este concepto originalmente referido a la narrativa en Latinoamérica se aplica al sentimiento de solidaridad por el que surge el noble anhelo de ayudar al indio a conseguir su emancipación política, su rehabilitación como elemento creador dentro de todas las actividades de la vida contemporánea: asimismo, redimir a las razas nativas y elevarlas mediante un proceso de efectiva democratización. En suma, lograr su incorporación integral a la vida y al desarrollo del resto de la sociedad sin dar lugar

ni al desarraigo ni a la aculturación. El indigenismo debe enfrentarse así a una serie de problemas: resolver los extrañamientos y su confrontación con la integración social, negociar con los conflictos culturales, étnicos y de género, abordar un universo mágico mitológico difícil de descifrar, y conciliar arte y política, entre otros.

Si nos preguntamos cuál es el escenario en el que se debate hoy el indigenismo en la Argentina, podemos afirmar que no existe dicho escenario dentro del mundo de la crítica teatral. Así como la aparición de Luisa Calcumil, en los años 90, se dio dentro del marco de un ciclo “Voces con la misma sangre”, hoy su producción se presenta uno o dos días dentro de otro ciclo oficial dedicado a los teatros del interior en el Teatro Nacional Cervantes. Es decir, Luisa Calcumil sigue sin ser incorporada dentro del ámbito capitalino a ningún circuito, ni comercial, ni de experimentación, ni del *off*.

Los argentinos han cultivado desde su constitución como nación una nociva práctica de alterización que los llevó a ejecutar –desde la política de Estado pero con el acuerdo explícito o tácito de un sector significativo de la ciudadanía– la desaparición física y cultural de algunas minorías, entre ellas, las comunidades indígenas. El concepto “indígena” –aceptado pasivamente, por la mayoría de los pueblos originarios– involucra, desde entonces, imágenes múltiples generadas por estereotipos producidos y consolidados desde el campo del blanco/europeo portavoz de una cultura oficializada. En nombre de una “integración nacional”, desde el poder económico se los echó de sus tierras, cometiendo un doble crimen, pues el indígena tiene una relación con la tierra que va más allá de su uso; desde el poder político se ejerció un falso y nocivo paternalismo; desde los centros del saber hegemónico se difundieron, durante décadas, falsos conceptos sobre el mundo indígena llegándolo a considerar “precultural” e incapaz de constituirse miembro integrante de la vida nacional, destruyendo su patrimonio cultural; desde distintos sectores sociales se practicó el racismo –entendido como forma ideológica que sustenta la dominación de un sector de la población sobre otro– y la negación de lo mestizo como componente de la “argentinidad”. De esta práctica de exclusión, ya sea por negación o marginación, que conduce a una aculturación irreversible, da cuenta el teatro de Luisa Calcumil². Su producción escénica puede asociarse a la corriente indigenista que reconoce a las comunidades originarias de América una prioridad cronológica y una jerarquía equiparable a otras: esa voz propia de América es la que habría que recuperar como raíz.³

Cuando decide expresarse como mujer-indígena-actriz, Luisa Calcumil no encuentra obra alguna que la represente (inexistencia de textos indígenas) o con los que pudiera sentirse identificada (en los escritos por los blancos siempre se desliza la mirada desde lo ajeno). Cuentos, leyendas, cantos elegíacos, religiosos y de tema amoroso enriquecen la cultura mapuche, pero no teatro. La actriz indígena Aimé Painé, muere en Paraguay en 1987, apenas comenzada su labor pero ofrece un modelo a seguir y Calcumil se convierte en la iniciadora de un teatro indígena. Su producción marcará claramente la diferencia entre *hablar sobre* y *hablar desde*; y asimismo defenderá el derecho que los pueblos indígenas tienen a ser consultados “sobre la validez de las categorías que los describen e interpretan” (Richard, 1997: 351).

El bilingüismo

En coincidencia con estos proyectos de revitalización de las identidades autóctonas y a la percepción y valoración de las diferencias étnicas y socioculturales del país, surge Luisa Calcumil, mujer mapuche que se proyecta en una triple dimensión: autora, actriz y directora teatral. Como mujer mapuche continúa con la tradición de ser la encargada de transmitir cultura; como mujer de teatro, asume el desafío de mostrar en la escena una visión de su comunidad y los sueños de una cultura oprimida y marginada a un público heterogéneo: indígenas –quienes no siempre recuerdan su propia lengua–, campesinos, obreros e intelectuales, latinoamericanos y europeos. Su labor escénica está planteada sobre una serie de desafíos. Representa a un pueblo que soporta las disyuntivas del mestizaje, la aculturación y la amenaza de la extinción física, y necesita cambiar la actitud del espectador no indígena respecto de los estereotipos heredados por generaciones.

En 1985, en el marco del Festival de teatro de Córdoba, ofreció en su calidad de actriz *Más que sola*, un unipersonal de Jorge Pellegrini, que relata la historia de una mujer argentina que perdió a sus dos hijos, uno en 1978 y el otro en 1982. A través del dolor de esa madre intentaba hablar de lo que nos había pasado a todos los argentinos, pero no abordaba el tema aborígen, ni hablaba en mapuche: no era su “texto”.

Este va a aparecer en 1987 en dos espectáculos. Uno, ofrecido en el marco del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico: *Monólogo de raíz Mapuche*, el cual se iniciaba con palabras y canto en lenguaje

mapuche. La protagonista, una india sola con su hijo a las espaldas en el medio de la pampa, lucha contra el olvido de su lengua y de su historia, contra la mimetización con el blanco (simbolizado en la obra con una máscara, botas y fusiles). Su testimonio no es el de un informante, sino el de un sujeto que, con emoción, pone en evidencia su participación en la historia y el modo en que fue afectado por la historia. La incorporación de la lengua mapuche ofrece varios puntos de análisis. No se trata de una reconstrucción folklórica o del llamado “color local”, sino una concepción del lenguaje no sólo como instrumento de comunicación, sino por sobre todo como estructurador de una manera propia e intransferible de *comprender* y *pronunciar* al mundo. De allí el bilingüismo, que también reaparecerá ese mismo año en *Es bueno mirarse en la propia sombra*.⁴

El destinatario también es aquí múltiple: los propios mapuches, para que conserven su identidad y no traicionen la historia; los blancos, para que practiquen una convivencia basada en el reconocimiento y el respeto del Otro; para el europeo, para que redefinan sus conceptos sobre quiénes conforman la identidad “americana”. Calcumil exhibe un contra-discurso en el que, más allá del bilingüismo, se propone el rescate y (re)descubrimiento de la memoria y la utopía de la transformación.

“Las lenguas son visiones del mundo, modos de vivir y convivir con nosotros mismos y con los otros” –decía Octavio Paz– y agregaba: “hablar una lengua es participar de una cultura: vivir dentro, con o contra, pero siempre en ella”. El empleo del propio idioma es el punto de partida de toda elaboración sobre la pertenencia. En consecuencia, la incorporación del idioma mapuche realizada por Luisa Calcumil en sus obras funciona como punto de partida de toda elaboración sobre la pertenencia, es decir, para la construcción de su identidad individual y la identidad colectiva de su pueblo. Ella afirma: “Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente”⁵, por lo que también ve en el lenguaje el factor que estructura y permite materializar la memoria. Y así funciona en sus obras.

Es bueno mirarse en la propia sombra, espectáculo inspirado en el mundo femenino y relatado en primera persona por una mujer, el bilingüismo hace cohabitar secuencia tras secuencia, dos tradiciones y dos espacios: el de los dominadores y el de los dominados⁶. Es la voz de la víctima que se presenta como víctima. Desde un narrar autobiográfico, la incorporación de relatos, poemas y canciones escuchados en su comunidad hasta textos de su autoría, le permite trabajar sobre la alternancia memoria/olvido, aceptación/rebeldía, reconocimiento/transformación.

La utilización de la lengua mapuche no apunta a una reconstrucción folklórica sino que responde a una concepción del lenguaje como elemento estructurador de una manera propia e intransferible de comprender y pronunciar al mundo. Tampoco busca que el bilingüismo sea un instrumento para que el blanco entienda lo que dice el indígena (o a la inversa) sino para mostrar los efectos del paso de una cultura a otra, sus diferencias, el acto de traducir. Este bilingüismo refuerza la construcción de un contra-discurso que permite el rescate y de una tradición, el (re)descubrimiento del poder de y la necesidad de la memoria, la utopía de la transformación (“La idea es revalorizar nuestra cultura e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar”). Asimismo este bilingüismo le permite generar un espacio ritual que no sólo estructura el espectáculo (emplea el mapuche en el comienzo de la obra y la cierra con el español), sino que pone en escena aquellos personajes (la curandera, la abuela, la adivina) que se conectan con la palabra-poder y generan una narración/conjuro. Desde un locus de enunciación femenino se rebela contra una memoria social hegemónica en el que indígena está ausente y su discurso escénico subvierte ideologemas que están en la red del resto de los discursos sociales que durante décadas han circulado (y aún circulan), tanto entre los mapuches como entre los blancos. El mito aparece asociado a una praxis: hacer que el indígena entre en la historia para que haya un lugar para él en el futuro. Calcumil trabaja sobre la identidad individual vinculada al origen (mujer-mapuche), que se va modificando a lo largo de un proceso social (marginación, pobreza, exclusión) y se afirma en la identidad de un grupo étnico portador de cultura y se moldea con los aportes del teatro que le da herramientas para la expresión el auto conocimiento y la rebeldía (“Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad”).

Su teatro constituye un ser y un definirse mediante la escritura y la representación, una indagación a través de su propio discurso, un yo propio, individual y comunitario, una confrontación con una escritura de la historia concebida por un sujeto masculino y blanco que opacó en la penumbra a los Otros. Calcumil asume así –tal como se sostiene desde la sociología– que toda correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística, y por tanto, el problema de la lengua es central en una actividad dramática que presupone la representación ante una comunidad.

Memoria e identidad

En el año 1990, en ocasión de presentar en Tucumán la obra *Es buenos mirarse en la propia sombra*, Luisa Calcumil declaraba:

Este trabajo que hoy represento es de mi autoría, mi actuación y mi puesta. Esto no es soberbia. Lo he escrito para dar mi visión de nosotros, los mapuches, sobre nuestro pasado, nuestro presente y lo que soñamos para nuestro futuro. Es insólito que una descendiente de mapuches presente a su propio pueblo, porque una cultura tapó la otra. Lo más importante es que mi gente lo ve bien. Prefieren que sea “una nuestra”, la que nos represente.⁷

La obra fue armada a partir de los relatos, poemas y canciones escuchados a sus paisanos y a su familia directa, y dramatizaciones de su autoría:

Se trata de un proverbio mapuche con el que he titulado esta expresión que está armada en cuadros sobre un eje por el que transita toda nuestra vida mapuche. En primer lugar, muestra lo que fue la vida antes de la llegada del blanco, lo que significó para nosotros el genocidio y el atropello cultural. Luego muestra cómo todavía estamos, cómo todavía tenemos abuelas como la abuela Arminda con un tremendo bagaje cultural y un testimonio dramático de su vida, pero también un planteo de esperanza. Y por último muestra cómo andamos también nuestra generación actual que no sólo se refiere especialmente al grupo nuestro mapuche, sino a todos los argentinos transculturados, alejados de la cultura, consumidos por este sistema de vacuidad y desidia que nos llega a través de la televisión. (Calcumil, 1992, 125)

Se sirve de la técnica tradicional de transmisión oral empleada por los narradores populares y de técnicas modernas de actuación para la composición de los personajes. Para poderla presentar en los más diversos espacios, trabaja sin grandes necesidades técnicas, pocos elementos de utilería y el vestuario necesario para el desenvolvimiento de la historia. Historia del desarraigo de una joven indígena, los cambios que sufre en la ciudad, la lucha de su abuela por encontrarla, rescatarla y devolverla al campo donde deberá iniciar la búsqueda de su propia sombra.

Si bien la producción ha sido ya analizada en otros trabajos (Zayas

de Lima, 1998; Ormeño, 1998), me interesa enfocarla ahora desde el punto de vista de la enunciación y la lengua.

Para la realización del ritual emplea máscaras, objetos biográficos y banderines guerreros, que operan como vehículo entre los designios divinos y el ser humano para el espectador indígena; y para el blanco, como vasos comunicantes entre su propio mundo interno y el del mapuche. La obra también se cierra con otro ritual: la entrega a cada espectador por parte de la protagonista de un trozo de pan, al tiempo que lo compromete a la educación de las nuevas generaciones de su comunidad. Este empleo de formas rituales no es arbitrario, ya que el rito cubre la necesidad básica de comunicar con claridad y en un nivel simbólico, la información colectiva de una sociedad, transmite patrones culturales y establece lazos entre los individuos. El ritual presente al comienzo de la obra funciona como impugnación simbólica de la cultura hegemónica, como contracultura. En el final, como medio de integración, como una liturgia que convierta al público en partícipe necesario (en oposición al personaje de la Señora, que en la obra representada, no toma su pan ni contesta sus preguntas).

Las cuatro fases del proceso ritual que fueran señaladas por Turner (1969): separación, crisis, acción restauradora y reintegración, se encuentran presentes en la obra de Calcumil, y como en el rito, la acción restauradora se constituye en parte medular. A partir de ella se establece un nuevo orden dentro de la conciencia individual y grupal que permite regresar a lo cotidiano en las condiciones adecuadas. Como lo proponen los ritos de continuidad se garantiza el restablecimiento del orden social.

Pone en escena aquellos actores que se conectan con la palabra-poder (la curandera, la abuela, la adivina) y que representan lo femenino. La palabra como narración y como conjuro. Todo su esfuerzo está concentrado en darle sentido al pasado, un sentido a su vida, de allí la conexión con un contexto histórico, y su necesidad de construir un marco ambientan, social y familiar “en el que el dato biográfico se inserte y respecto al cual reaccione” (Ferrarotti, 1990: 31).

Se trata de una vuelta a las fuentes, entendiendo el mito, no como folklore ni como fantasía, sino como práctica. Como ya señalamos, desde un *locus* de enunciación femenina se rebela contra una *memoria social hegemónica* en la que el indígena está ausente y su discurso teatral subvierte ideologemas que están en la red de los discursos sociales que durante décadas han circulado tanto entre los mapuches como entre los blancos: así como el indígena no ha entrado en la Historia, tampoco hay lugar

para él en el futuro. Su obra es, a un tiempo, memoria (para el mapuche) y descubrimiento (para el blanco) porque “el espectáculo tiene que ver con una realidad argentina” (Calcumil, 1992, 128). Memoria de la lengua, de los ritos, de su relación con la naturaleza; descubrimiento de otra posibilidad de medir el tiempo y habitar el espacio, de hacer del mundo “una casa para todos”.

Desde una triple marginación, ser mujer, ser indígena, y ser pobre, y desde su opción por el género unipersonal que contribuye a reforzar la imagen de soledad y aislamiento, de ausencia y de fragmentación, Luisa Calcumil con su teatro refuerza el sentido de identidad y de pertenencia a una visión del pasado, el presente y el futuro de la comunidad mapuche, y los sueños de una cultura oprimida y marginada que no quiere seguir siendo ni negada ni extinguida. La protagonista no es sólo una voz y un cuerpo que relatan una historia, es parte de la realidad, “el sujeto testimonial se halla comprometido con su enunciado [...] la historia es una escritura de rastros, de huellas quemantes de una realidad que el testigo (de)codifica en cuanto actor e intérprete, mientras la imagina, la revive y actualiza” (Jara-Vidal, 1986: 2).

Se verifica, entonces, un cruce etnocultural, en el que el doble registro no funciona como una concesión a la cultura dominante, sino de una práctica de apropiación cultural apta para mostrar el “ser mapuche” y el “ser blanco” y, al mismo tiempo, pertinente para escenificar los choques e intersecciones de ambas culturas.

La voz del cantor y compromiso político

En el Artebar de Chubut, Luisa Calcumil propone, a mediados de 1996, un espectáculo que se aparta del resto de su repertorio (al menos del que conocemos en Buenos Aires) y que aparece asociado al “género humorístico”. El protagonista, un cantor que se presenta como natural del Chubut y por lo tanto “cien por ciento argentino”, desgrana en un monólogo que incorpora, en distintos momentos, canciones acompañadas de guitarra y el zapateo, una aguda crítica al poder político. El humor y la aparente ingenuidad de este personaje, “nacido para ser campero”, no hace sino acentuar los efectos negativos que los diferentes representantes del poder han generado (y continúan generando) en la sociedad argentina.

El lenguaje coloquial vehiculiza de modo inmediato el mensaje: los votantes son comprados con “asao”, el puntero de barrio es un

“traicionero barato”, los diferentes candidatos coinciden en un pujar para el mismo lado “donde está la coima”, los asesores se enriquecen mientras la justicia es “lenta” y la cultura continúa “sin presupuesto”. Cada uno de estos personajes aparece representado a través de animalitos de peluche y distintos objetos que lo identifican. Pero son sacados de la escena en el momento que se ofrece el canto (no se puede cantar “con la mugre presente”, y el protagonista se encarga de hacerlo: sale con el bulto de los bichos, llevando un cartel que dice “a la basura”).

Se provoca la risa, pero también ese “rebote humorístico” del que hablaba Escarpit (1972: 88) que remite a la fase crítica intelectual denominada ironía. Precisamente a causa del “rebote”, el humor empieza a funcionar como “un arma de combate en la medida en que, al exorcizar la angustia, infunde confianza al combatiente y en que, al desinflar la amenaza, priva al adversario de su arma psicológica” (121). Los políticos y sus cómplices (presentados como “bichos” u objetos) pueden ser colocados por un simple cantor campero en una bolsa y arrojados fuera de la escena, lo que puede ser leído como fuera del espacio político. Basta con que ese cantor decida hacer uso de la palabra ante quienes pueden escucharlo.

Los versos finales dedicados a su caballo Pocas Pilchas pueden ser asociados a las llamadas “canciones de protesta”, ya que en ellos denuncia el despojo de la tierra y el alambrado de los ríos, problemas reales que afectan a la Patagonia. Los conflictos sentimentales (amores no correspondidos) pasan a ocupar un lugar secundario, expuestos entre un principio y un final de profunda crítica social a pesar del tono humorístico que reina en las primeras secuencias y el tono celebratorio del final: zapateo con banderín.

El valor simbólico del protagonista (cantor criollo que dice verdades en un lenguaje directo) es definitorio a la hora de generar un sentido unívoco: es posible que quienes tradicionalmente fueron marginalizados y silenciados se puedan representar en sus propios términos y para ellos no ha finalizado la historia ni han muerto las utopías.

La apelación al público y una actuación que construye vías de comunicación directa, contribuyen a generar una modalidad de “teatro político”, en el que el espectador es invitado a abandonar la posición de observador y asuma la actitud del participante.

La voz femenina como constructora del diálogo intercultural

Hebras (dramaturgia, actuación y puesta en escena de Luisa Calcumil y Valeria Fidel) fue estrenada en Neuquén en abril del 2005. A partir de ese momento se presentó en distintos escenarios. En Buenos Aires se ofreció en el 2010. La importancia de este espectáculo radica en varios factores: Calcumil incorpora artistas locales de su comunidad como Verónica Quiñelaf (asistente de escena), Ana Nahuelñir (realización de objetos, en colaboración con Omar García) y al Grupo Maimán (responsables de la música, junto con Matías García y Valeria Fidel). Sus creadoras describen para la información a la prensa el sentido de la obra:

Hebras presenta la historia de dos mujeres unidas o separadas por el dolor, la angustia, la impotencia y la opresión. Situaciones hiladas por los finos hilos de la memoria, que tejen la historia, atan cabos y recuerdan el pasado. *Hebras* es el tejido que une a estas dos mujeres que con lenguajes y razas diferentes encuentran que las palabras “amor” y “dolor” son la misma. En *Hebras* la esperanza está presente para seguir hilando.

Estas dos mujeres, Inacal y Laila, encarnan generaciones diferentes: la primera tiene para contar una larga historia de sometimiento y abuso: nacida en el campo, entregada a un hombre viejo al que le “servía como mujer”, al tiempo que él la mandaba “como hija” (Libreto). Los castigos y trabajos sufridos culminan con la muerte de su niño al cual no puede proteger⁸. Ni siquiera puede recordar su nombre. Lo único que posee es la lana y su telar (“estos hilos son mis venas, esta hebra mi memoria, siempre ato los hijos cerca del cielo”) y la posibilidad del canto (“Con lo poquito que tengo/con la nadita que soy/ mientras me dure la vida/cantando sé a dónde voy”, *leit motiv* que ella repite en cuatro oportunidades). Memoria, voz y un interlocutor (el personaje de la joven Laila, pero también los espectadores) es lo que necesita para poder relatar una historia que, por su búsqueda de un espacio propio, trasciende lo subjetivo. Pero no se trata sólo de un conflicto de clase (relato de las vejaciones que sufren los pobres por parte de La Fronteriza, “la policía de los ricos”) sino de definiciones de roles: lo femenino, lo masculino.

La joven Laila, con sus brazos anudados, semidesnuda, mutilada por su suegra por querer tocar el violín, se refugia en la espera del regreso de su marido pescador y niega su muerte. Como en el caso de Inacal sufre castigos e insultos; la diferencia el amor de su esposo, su juventud,

la posibilidad de un futuro si continúa el canto de aquella. Después de una danza violenta “con movimientos fuertes como si le estuviera pegando a alguien o como si se castigara ella”, Inacal muere. Laila la cubre con la lana y comienza un ritual: lleva una por una las hebras del telar al público y a cada espectador al que le entrega un hilo le canta al oído la estrofa que originalmente entonara la vieja indígena. Cuando abandona la escena se la oye tocar el violín. Se trata de un ritual colectivo que llama a una reflexión colectiva: recuperar la memoria a partir de la palabra y el canto, sacar a la luz las historias de esas mujeres de diferentes generaciones que han permanecido ocultas, sometidas a la explotación de la fuerza del trabajo o como fuente de satisfacción sexual. Frente a un teatro escrito por hombres, en el cual se suele proyectar en los personajes femeninos, sus sueños y deseos individuales o las imágenes desvalorizantes propias de una sociedad patriarcal, Luisa Calcumil propone una obra en la que la poesía, la música, la palabra y la acción ofrecen vías posibles hacia un indeclinable proceso en el que esos cuerpos femeninos lacerados, mutilados y explotados pueden surgir como generadores de espacios de lucha.

Consciente de la responsabilidad del artista con su medio y del papel del teatro en la construcción de la identidad, y que al mismo tiempo le permite hacer una lectura crítica de su propia realidad, ha configurado a partir de sus declaraciones a lo largo de dos décadas lo que nosotros nos permitimos organizar como un nuevo decálogo (Zayas de Lima, 1998, 190-191):

- I. “El teatro fundamentalmente es el público y que haya alguien que tenga algo que decir, que haya alguien que quiera comunicar sentimientos y realidades.”
- II. “La idea es revalorizar nuestra cultura con la idea e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar.”
- III. “Sería verdaderamente una locura plantear volver atrás.”
- IV. “Todos los pueblos tenemos valores positivos y negativos, yo trabajo para recuperar lo bueno.”
- V. “Los actores tenemos que compenetrarnos con nuestros códigos, con nuestra historia y tener el coraje de armar nuestra propia obra.”
- VI. “Las obras deben reflejar un compromiso con la realidad.”
- VII. “Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que

tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad.”

VIII. “Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente.”

IX. “Lo que hago es una síntesis de lo adquirido en mi perfeccionamiento y entrenamiento como actriz, con mi sentimiento referido a mi pueblo.”

X. “Toda la tierra es una sola alma, somos parte de ella.”

Estas páginas quisieron mostrar la labor artística de una mujer que asume el compromiso de representar lo individual y lo colectivo y tiene la lucidez y la tenacidad para “obligar” a diferentes públicos a mirar lo otro. Nelly Richard señalaba: “no basta con que las teorías postcoloniales incorporen la figura de la *Otredad* a su nuevo discurso anti-hegemónico para que el *otro real* (el sujeto concreto formado por tramas históricas y sociales de censura y exclusión) llegue a participar con voz propia en el debate metropolitano” (1997: 348). Por su parte, Eduardo Mendieta instala un interrogante de cuya respuesta dependería el destino de la mayoría de los países latinoamericanos: “¿Quién tiene el poder y la autoridad para permitir que ciertas voces hablen o sean silenciadas?” (1997: 533). Luisa Calcumil ha elegido el teatro (no la teoría) para que la voz propia de los mapuches adquiera una resignificación cultural, generando un nuevo escenario en el que *el otro* no siga siendo ajeno. ❖

Bibliografía

- Calcumil, L. (1992). “Mesa Redonda”, *III Encuentro Regional del Teatro: Latinoamérica y el Caribe en el contexto mundial: Las nuevas tendencias del teatro de Latinoamérica y el Caribe en el contexto mundial*, Bs. As., IIT.
- Cornejo-Polar, A. (1972). “Mestizaje e hibridez. Los riegos de las metáforas. Apuntes”. *Revista iberoamericana*, Vol. LXIII, n° 189, julio setiembre, 1997, 341-344.
- Escarpit, R., *El humor*, Bs. As, Eudeba.
- Ferrarotti, F. (1990). *La Historia y lo cotidiano*, Bs. As. CEAL.
- Jara, R. -Vidal, H. (1986). *Testimonio y Literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Mendieta, E. (1997). “La alterización del otro...”, *Revista iberoamericana*, Vol. LXIII, n° 189, julio-setiembre, Madrid.

- Ormeño, C. (1998). "La dramaturgia de Luisa Calcumil" en: Tahan, H. (dir). *Drama de mujeres*. Biblioteca Nacional/ Ciudad Argentina, Buenos Aires.
- Paz, O. (1987). "¿Otra literatura hispanoamericana?", *La Nación, Cultura*, 21 de junio de 1987, Buenos Aires.
- Richard, N. (1997). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo", en *Revista Iberoamericana*, núm. 180, Julio-Setiembre, pp.345-362.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process*, Chicago, Aldine.
- Zayas de Lima, P. (1998). "El teatro como forma de conocimiento", en *Encuentros en Catay*, n° 12, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Fujen, Taipei, pp.182-210.

Notas

- 1 Tanto Fernández Retamar como Antonio Cornejo-Polar advirtieron los peligros de utilizar en los campos cultural y literario, categorías provenientes de disciplinas ajenas. El segundo de los nombrados señala los riesgos inevitables de esos "préstamos semánticos": el concepto de mestizaje ofrece "imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante": la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje"; ninguna de las categorías tomadas en préstamo "resuelve la totalidad de la problemática que suscita y todas ellas se instalan en el espacio epistemológico que -inevitablemente- es distante y distinto (Cornejo Polar, 1997, 341-342).
- 2 Entendemos por aculturación todo proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas y que se caracteriza por el desarrollo continuado de fuerzas entre formas de vida de sentido opuesto. Cuando quienes confrontan son el mundo del blanco y el del indígena, el proceso desemboca generalmente en la destrucción de este último, y se llega así a una etapa final de pérdida total de la especificidad cultural: la deculturación.
- 3 Para este tema resulta insoslayable la lectura de los artículos de Alfredo A. Roggiano/ Univ. of Pittsburgh. "Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica (Algunas posibles interpretaciones)" y de Raúl Dorra (Univ. de Puebla): "Identidad y Literatura", incluidos en Yurkievich Saúl, coord., *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1986.
- 4 Posteriormente se presentó en Buenos Aires en 1992 dentro del ciclo "Voces con la misma sangre", actividad oficial programada en ocasión del Quinto Centenario.
- 5 Zayas de Lima, 1998; a este artículo corresponden también las otras dos citas que aparecen más abajo.

- 6 La efectividad del bilingüismo ya la había experimentado en el antes citado *Monólogo de raíz Mapuche*.
- 7 Entrevista realizada por María Rosa Petruccelli el 16 de diciembre de 1992 (“Teatro aborigen: ¿Un nuevo subsistema en el sistema teatral argentino?”, ponencia inédita. Otras declaraciones han sido recogidas por Carmelina Ormeño en “La dramaturgia de Luisa Calcumil” en Halima Tahan directora, *Drama de Mujeres*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Ediciones Ciudad Argentina, 1998, pp.181-200.
- 8 Para poder relatarla acude al cuerdo del culchrun, se lo pone en la cabeza y lo golpea; al ritmo de su sonido recorre el espacio en círculo, vuelve al telar y retoma el relato. La música ritual es lo que le permite que su memoria se concrete en palabra reveladora.

LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS DEL TEATRO PARA NIÑOS EN CHUBUT

Natalia Salvador
(Instituto Superior de Artes, 806, Chubut)

Introducción

LA INQUIETUD DEL PRESENTE TRABAJO surgió ante la falta de investigaciones y material respecto del teatro para niños en Chubut. Como hacedora teatral me interesaba indagar sobre cómo se había iniciado, cuáles habían sido las primeras experiencias en nuestra provincia y su relación con una concepción sobre la infancia, para llegar a comprender mejor la situación actual. Este proyecto fue apoyado por el Instituto Nacional del Teatro, a través de una beca de investigación.

Al comenzar la investigación y al pensar en los orígenes del teatro, una de las primeras preguntas fue, precisamente, desde dónde y cuándo partir. En la bibliografía consultada sobre el teatro en la provincia del Chubut, se sitúan los orígenes con posterioridad a la conformación de la Nación Argentina. Como investigadora que vivo en esta provincia, convivo, trabajo y comparto otras actividades con personas de origen mapuche-tehuelche. Quienes pertenecen a comunidades y familias que poblaron este mismo territorio antes de que se conforme la Nación Argentina. A lo largo de la historia hemos podido observar cómo instrumentos como el ejército, la escuela y los medios de comunicación vehiculizan la idea de la nación, a la vez que la modelan como comunidad imaginaria y política. Esta imagen deja muchas veces en los márgenes o invisibiliza a las comunidades nativas, sus culturas, sus discursos y los modos en que se narran e imaginan a ellas mismas. Las narraciones centradas en una identidad nacional hegemónica y homogeneizada suelen excluir los relatos y las configuraciones narrativas de otras identidades como la mapuche.¹

Beatriz Seibel, en su libro *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, plantea que en todas las culturas el teatro ha nacido de los rituales y ceremonias de las comunidades nativas. Y en el mismo, analiza el ritual del *hain*, celebrado por última vez en 1923 por la comunidad

ona en Tierra del Fuego. “En todas las culturas, la escena nace con los rituales originarios; de ellos deriva todo lo que hoy denominamos “espectáculo” o “teatralidades” [...]” (Seibel, 2002:16).

El camaruco o *nguillatún* es un ritual colectivo, una rogativa de las más importantes realizadas anualmente por las comunidades mapuche desde antaño y que continúa en la actualidad. En las mismas participan tanto ancianos, como adultos y niños.

Aunque inicialmente me propuse desarrollarlo, excedió las posibilidades de este proyecto de investigación. De todas maneras, me parece importante mencionarlo y saber que es parte de nuestra historia aún por descubrir, investigar y revalorizar.

Una vez decidido comenzar desde que se conformó la Nación Argentina y las provincias patagónicas, los primeros pasos estuvieron orientados a una búsqueda bibliográfica a fin de contar con un panorama que nos acerque al teatro en la provincia a lo largo de la historia.

A partir de la investigación realizada por Perea y Pelletieri sobre la historia del teatro en Chubut, se encuentra una cronología de estrenos realizados en la región del valle y en Comodoro Rivadavia. Partiendo de esa cronología se revisó y registró los que fueran para niños, buscando en los diarios de la época y hallando presentaciones que no estaban registradas anteriormente. Se consultaron archivos de los diarios en las distintas regiones, a saber: en Trelew diarios *Jornada* y *El Chubut*; en Comodoro Rivadavia, los diarios *El Rivadavia*, *Crónica*, y *El Patagónico*; y en Esquel: *El Libre del Sur* y *Esquel*. Y se realizaron entrevistas a historiadoras, actrices, titiriteros y directores. La actividad carece de regularidad, como está expuesto en las cronologías de puestas registradas en la investigación citada anteriormente. Hemos tenido que manejar también información fragmentaria y dispersa, tanto con relación a la actividad teatral como a los textos dramáticos, inhallables en nuestro caso. Aspectos, a los cuales, debemos sumar la subestimación de las creaciones de teatro para niños, y una fuerte vinculación con la escuela –receptora e impulsora de muchas de las propuestas– en los inicios, como para poder –acercarnos quizás a– entender el hecho de que no se encuentre más información.

Con ese material inicial, se elaboró un esquema organizativo teniendo en cuenta la singularidad de cada una de las regiones de la provincia: el valle (Trelew, Rawson, Madryn, Gaiman), la cordillera (Esquel y comarca andina), y zona sur (Comodoro Rivadavia); registrando a partir de fuentes y documentos los primeros elencos: grupos filodramáticos y

vocacionales; recepción e impacto; los grupos trashumantes: titiriteros, compañías itinerantes; hasta llegar a los grupos independientes.

La última etapa, consistió en ordenar, analizar y redactar, por último, las conclusiones. Se ha logrado conformar un recorrido, integrado por las experiencias más significativas del teatro para niños en Chubut. El que podría ser profundizado a partir de diferentes variables y de acuerdo a las características distintivas de cada lugar.

Teatro para niñas/os e infancia

La idea de un teatro para niñas/os, surge en el mundo hacia finales del siglo XIX (Artiles, 1989:161), acompañando los avances de otras disciplinas como la pedagogía, la psicología, etc. En el caso de la literatura, fue a partir del siglo XVIII (en occidente) cuando se empieza a pensar la infancia y por ende, se comienza a pensar también en el lector niño, que antes de este período tomaba y se apropiaba de obras pensadas para adultos. Empezó a consolidarse el concepto de *cultura infantil*. En este marco es cuando aparece un teatro pensado para el niño como espectador. La *cultura infantil*, entendida como toda actividad, conocimiento, creencia, etc. de un pueblo referido a la infancia. En este sentido, es valioso recuperar las palabras de Graciela Montes en las que cuenta qué sucedía en aquella época. Cuando los adultos “descubren” la infancia:

Era la época de los juguetes didácticos y también de una literatura que a mí me gusta llamar “de corral”: dentro de la infancia (la “dorada infancia” solía llamarse al corral), todo; fuera de la infancia, nada. Al niño, sometido y protegido a la vez, se lo llamaba “cristal puro” y “rosa inmaculada”, y se consideraba que el deber del adulto era a la vez protegerlo para que no se quebrase, y regarlo para que floreciese. Fue una época de gran control sobre la infancia, en donde el fin último era educar y para ello, había que cuidar ese corral de todo lo denso, pesado, oscuro. La fantasía era mal vista, y lo que se proponía era un “pseudo realismo” en el cual se usaba a la realidad y se la despojaba de todo lo contradictorio, dramático, doloroso, de todo lo que podría llegar a plantear interrogantes y dudas. (Montes, 2001:20)

En el siglo XX, con Freud y Piaget cambia el panorama para la psicopedagogía, y cambia la mirada sobre la infancia. Gracias al psicoanálisis

se reivindica el lugar de la fantasía, acercándola a la realidad y como parte de ella. Con los aportes de Piaget el mundo de la educación revaloriza el rol del juego como constructor de lo real.

A partir de entonces, es que “el horizonte ya no es tanto ese “niño ideal”, el niño emblemático que nuestra cultura ha ido dibujando y oficializando con el correr del tiempo, sino más bien la memoria del propio niño interior, el niño histórico y personal que fuimos –que somos–, mucho más cercano a los niños reales –posibles lectores– que esa imagen impostada y arquetípica” (Montes, 2001:26).

Hacia una definición de qué es el teatro para niñas/os

En su libro *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Nora Lía Sormani, plantea:

El teatro infantil no es solamente un conjunto de poéticas y de espectáculos destinados a los niños. Se trata de una disciplina artística más compleja. Es un sector de la totalidad del campo teatral que se relaciona con el resto, es decir, con el llamado “teatro para adultos”, según dos categorías fundamentales: comunidad y diferencia. Comparte con el teatro para adultos muchos elementos y, a la vez, tiene ciertas reglas de funcionamiento propias. (Sormani, 2004:19)

Acuerdo con lo expuesto, aunque prefiero llamarlo teatro para niños, en vez de darle el calificativo “infantil”, ya que este adjetivo etiqueta de un modo que puede resultar reduccionista, acotando sus posibilidades y cualidades como para ser analizado como teatro a secas. María Teresa Andruetto, escritora y especialista en literatura infantil y juvenil alerta acerca de que “la literatura para adultos se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia y la literatura infantil/juvenil se asimila con demasiada frecuencia a lo funcional y utilitario, convirtiendo a lo infantil/juvenil y lo funcional en dos aspectos de un mismo fenómeno.” (Andruetto, 2009:36). Aunque su mirada está enfocada en la literatura, considero pertinente tenerla presente a fin de estar atentos a propuestas que tienen que ver más con la funcionalidad (transmitir valores, enseñar, divertir) que con la posibilidad de compartir un hecho artístico de calidad, un riesgo siempre presente.

Siguiendo lo planteado por Sormani, cuando retoma a Bourdieu

al hablar de una teoría del campo intelectual, y reelaborarlo para el campo teatral, podemos mencionar cinco franjas a tener en cuenta:

- Los agentes creadores.
- Los agentes/organismos de gestión.
- Las creaciones, las obras: textos dramáticos y textos espectaculares.
- Los agentes/instituciones legitimantes.
- El público y/o lectores.

Retomando lo enunciado por Sormani acerca de a qué llamamos teatro para niños, podemos decir que es aquél que: “[...] Involucra al espectador infantil desde un régimen de experiencia cultural que le es específico, desde su particular forma de estar en el mundo, ya sea por interiorización de los creadores o por apropiación del público-espectador o lector-infantil.” (Sormani, 2004:24).

Decir que involucra al niño/a como espectador, es asumir que tiene en cuenta sus necesidades e intereses y que hace que él mismo lo prefiera. Ahora, es preciso saber que esta preferencia puede resultar en una apropiación por parte del espectador infantil de obras que no estaban pensadas a priori para ellos; o, en el caso de que sea por interiorización de los creadores, en donde hay una clara intencionalidad de llegar a esos espectadores.

Atendiendo a las características propias del teatro para niños, podemos vislumbrar tres ejes fundamentales que lo diferencian del teatro para adultos, vinculadas a su especificidad estética, histórica y a sus propias reglas de legitimación. Estas problemáticas serán de gran ayuda para realizar un análisis en relación a nuestra provincia del Chubut en particular. Uno de estos ejes, es su relativa asincronicidad respecto del teatro para adultos. Sormani menciona este aspecto en general y dice que el teatro para niños no sólo surge en momentos históricos diferentes al teatro para adultos, sino que su desarrollo en el tiempo muestra grandes diferencias.

También puntualiza sobre la subestimación de las creaciones del teatro para niños, como correlato de la subestimación del niño como receptor. Aspecto relacionado con otros productos artísticos creados para los niños y vinculado también con el cambio en la mirada sobre la infancia a lo largo de la historia.

Otro eje distintivo es la tensión existente entre una posición pedagógica vs. una más autónoma del teatro para niños en tanto expresión artística. Relacionado con la intencionalidad de educar al niño, muchas

veces las producciones artísticas han perdido libertad y calidad. Tensión que existe desde que se empieza a pensar en la infancia y pese a (como se desarrolla en el punto sobre teatro e infancia), haberse superado con los aportes de distintas disciplinas la intención de controlar, de “mantener en el corral” para usar términos de Graciela Montes, aún se convive con resabios de épocas pasadas, renovadas en sus planteos y formatos.

Comodoro Rivadavia. Primeras experiencias de teatro para niños: Comité Billiken “Ministro Le Bretón”

Ubicada sobre el Golfo San Jorge y al sur de la provincia del Chubut se encuentra la ciudad de Comodoro Rivadavia. Creada como puerto de salida a los productos y las personas del interior, tuvo su real crecimiento al encontrarse petróleo en la localidad a comienzos del siglo XX. La sociedad se formó a partir de las comunidades nativas, muy castigadas y sometidas, y de la gran afluencia de inmigrantes venidos de muchos países: españoles, italianos, rusos, portugueses, búlgaros, sudafricanos, alemanes, polacos, chilenos, etc; así como de otras provincias argentinas. Según historiadoras locales (Apud, Perea, 2005:108):

Comodoro Rivadavia era a principios de los veinte un pequeño poblado que había comenzado una repentina transformación. La circulación de periódicos, el aumento del asociacionismo y las primeras protestas obreras deban cuenta de una esfera pública en formación. Por otra parte, desde el descubrimiento del petróleo en 1907, la incorporación de las nuevas tecnologías modificaba abruptamente el paisaje de la región. Poco es lo que sabemos sobre la forma en que las transformaciones técnicas y la cultura cambiaron en un período en que la modernización avanzaba en Buenos Aires y, paralelamente, también afectaba a zonas apartadas de las metrópolis. (Crespo, s/f:11)

En ese contexto, el asociacionismo era una de las formas en que las mujeres encontraban espacio para su participación en la vida social y política de la época. Una de esas primeras experiencias se llamó Comité Billiken “Ministro Le Bretón”. Este comité a pesar de haber tenido una breve existencia (1924–1929), es una de las primeras asociaciones que realizaban “veladas teatrales” y que desde sus principios fue pensada para el mundo de los niños/as.

Comité Billiken: un centro donde la infancia hallase expansivo acogimiento, era un vacío que existía en nuestra localidad y que merced a la iniciativa loable de distinguidas señoritas acaba de ser llenado, tal como lo comprueba el siguiente comunicado que recibimos de manos de la gentil Srta. Secretaria de la Asociación: El Comité Billiken “Ministro Le Bretón” avisa a todos los padres de familia en general de la localidad y de la explotación que desde la fecha queda fundada esta institución infantil con fines de Beneficencia y Cultura [...]. (Fuentes, 2007:s/p)

Es notoria la relación entre la caridad, la infancia y la política. Aunque también es evidente la vinculación con lo que sucedía en Buenos Aires, en esa misma época si nos remitimos a los orígenes de la revista Billiken en los años 20, dirigida por Constancio Vigil de la editorial Atlántida. Mirta Varela (investigadora de la historia de esta revista) menciona que, en la primera etapa de la revista Billiken, tuvo una estrategia de captación del mercado infantil como parte de un proyecto de la editorial de Constancio Vigil, destinado a diferenciar públicos (masculino, femenino, infantil). Su adaptación a un formato infantil, contrastaba con los libros de lectura, en relatos de cultura general compendiada a modo de adaptaciones para lectura rápida, con los límites de la moral, buenas costumbres y buen gusto de la época, y organizó festivales infantiles para carnavales. En 1921 fomentó la creación de los Comités Billiken, extendidos al interior del país, y hacia Montevideo y Asunción, por lo que en la revista publicaron fotografías y actuaciones de sus integrantes. Clara Brafman destacó:

[...] Para el período 1919–1930, el poder y consenso en la educación argentina ejercido por esta revista, al organizar a sus lectores en los llamados “Comités Billiken”, con tres temáticas monopolizadoras: trabajo, ahorro y caridad, pasando del terreno del discurso a la concreción de organizaciones caritativas infantiles que llegaron a reclutar la cifra de 40.000 niños, un batallón de filántropos en pequeño. (Brafman, 1992:s/p)

Siguiendo la investigación realizada por la historiadora Edda Crespo, se pone de manifiesto que gracias a los apellidos distinguidos de quienes conformaron este Comité Billiken en Comodoro Rivadavia y sus vínculos con el poder político, el Municipio les encomendara la realización y organización de las veladas de gala de las fiestas patrióticas de Mayo y Julio. “Siendo tales eventos trascendentes al ideario de reafirmación de

la identidad nacional, por lo que resultaban realzados por la jerarquía de quienes formaban parte de las comisiones organizadoras.” (Crespo, 2010).

La misma autora menciona la asociación “[...] patria/pobreza/infancia presente en las ceremonias que se realizaban en esos momentos, así como también la promoción del patriotismo por medio de las representaciones teatrales” (Crespo, 2010).

En 1924, se anunciaba una función para el día 16 de noviembre en el salón de la Asociación Española, y según diarios de la época la convocatoria contó: “Con una sala rebosante de selecta concurrencia entre los que se hallaban las más distinguidas familias de la localidad, realizase el domingo ppdo, en el salón de la Asociación Española, una velada teatral, patrocinado por el Comité Billiken [...]” (El Chubut, 1924,s/p).

Y en 1926: “[...] Cuando la presidencia de Elena Álvarez de Gómez, se llevó a escena “Molinos de Viento”. Fue trabajo de paciencia franciscana. Don Adelino Grotti dirigió la obra, su esposa doña Pilar Cámara los ballets, Elenita Álvarez Gómez acompañó al piano y la ropería corrió a cargo de Doña Dolores Gómez Álvarez [...]” (El Rivadavia, 1951:s/p).

De acuerdo al análisis realizado por las investigadoras en relación al asociacionismo femenino en Comodoro Rivadavia, y en particular al Comité Billiken “Ministro Le Bretón”, se evidencia que, tanto su breve existencia como su disolución se debió en gran medida a la desaparición física de algunas de sus más activas integrantes, y además a la muerte del padre de dos de ellas, concejal y vecino destacado. Dicha vinculación con el concejal se considera fundamental para la gran participación que lograra el comité en el espacio público, en la organización de eventos patrios y sociales durante esos años. Circunstancia relevante ya que se trataba de un Comité conformado por mujeres jóvenes, hecho que no volvió a repetirse nuevamente en los años sucesivos, en los que las fiestas patrias eran encargadas a encumbradas personalidades masculinas del ámbito político y económico de la sociedad comodorense.

En estas primeras “veladas teatrales” se puede vislumbrar una mirada sobre la infancia (en consonancia con lo que sucedía en la escuela argentina fuertemente influenciada por esta revista) a la que hay que transmitirle los valores de nación, una infancia a la que hay que enseñarle por sobre todas las cosas.

Los primeros grupos vocacionales

Como se dijo antes, las “veladas teatrales” se realizaron con el objetivo de estar presentes en las fiestas patrias para transmitir una idea de nación que unifique. Pero posterior a la experiencia del Comité Billiken, ya no tuvieron al público infantil dentro de las intenciones de las propuestas.

La investigación llevada a cabo por el equipo de Pelletieri en Chubut, da cuenta de los comienzos de los grupos de aficionados, agrupados de acuerdo a sus colectividades y que realizaban presentaciones en sus campamentos. En este marco, se arma el Elenco Vocacional dirigido por Gabriel Barceló que trabajan desde 1937 hasta 1954, nacido en vinculación con la conmemoración de las fiestas patrias. El material encontrado da cuenta de que en las conmemoraciones participaba toda la familia, pero no estaba la intención de los creadores de llegar al público infantil. Tampoco sabemos la recepción que tuvo en ellos como para inferir una apropiación de las obras que representaban, por parte del público infantil.

Según Perea (2005: 118), a partir de la muerte del director del Elenco Vocacional, Gabriel Barceló, comenzó una nueva etapa en el teatro local. Esta nueva etapa empezó con la figura de Alfredo Sahdi, que realizaba representaciones de comedias costumbristas recuperando elementos del circo criollo. Además realizó una labor muy importante en radioteatro, lo que le permitió ser conocido en el interior de la provincia, lugares que después visitaba llevando el humor, el grotesco y el entretenimiento por sobre todas las cosas. De esta etapa posterior, que llegaba a un público familiar, tampoco podemos decir que tenía en cuenta las necesidades e intereses particulares de los niños y que, por eso hacía que el público infantil lo prefiriera. Es decir, sabemos que las obras no estaban pensadas a priori para ellos, y no sabemos si hubo una apropiación de sus obras por parte del público infantil.

A partir del 1964, Gustavo Bove Bonnet comienza a dirigir el grupo Tisa. En 1970, se realiza la Primera Muestra Teatral Patagónica, convocada por Gustavo Bove Bonnet, que por ese entonces, coordinaba el Seminario de Arte Dramático en Comodoro Rivadavia.

Zona cordillera: Esquel. El contexto

Durante los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, Esquel

representaba la posibilidad de disponer de tierras fértiles y aptas para el pastoreo. Así comenzó a la instalación de pobladores en la región, marcando una neta orientación hacia la producción agropecuaria. También hubo por aquellos años algunos emprendimientos forestales, sobre todo en áreas próximas al lago Futalaufquen. Además Esquel comenzó a desarrollarse entonces como centro administrativo y de servicios para las comunidades agrícola-ganaderas en proceso de desarrollo ubicadas en su entorno.

El Estado intervino, además, directa o indirectamente, en la redefinición del desarrollo económico regional y en la selección de quienes eran aquellos sujetos “dignos” de ocupar tierras y ser baluartes de la identidad nacional y del progreso en desmedro de otros componentes de la sociedad a los que no se consideraba “deseables”.

Primeros registros. La presencia del Instituto de Arte y el Teatro de Títeres para niñas/os

Recién en 1965 el periódico Esquel difunde la realización de un curso de arte dramático, dictado por Juan Vehil. La propuesta se realiza desde la Subsecretaría de Cultura de la Nación en coordinación con la Dirección de Cultura de la provincia y corresponde a un plan de “asesoramiento y para dejar constituidos grupos locales que se dediquen al quehacer teatral” (diario Esquel, 1965).

El impacto del curso de Vehil puede leerse en diarios de la época, en la que además se hacía referencia a un grupo de radioteatro dedicado al público infantil: “Hay que apoyar al conjunto de “El Hongo”, que transmite teatro infantil por la radio. Sus intérpretes también escriben sus libretos” (diario Esquel, 1965). En la nota se habla de que hubo 52 participantes en el taller, lo cual indica una gran motivación por el arte teatral, además menciona la necesidad de un espacio físico y de apoyo para los grupos. Como resultado del mismo graban un radioteatro, del texto “Los chicos crecen” de Darthés y Damel.

También en ese año, se encuentra otra nota que menciona la apertura de un Taller de Títeres, en el Instituto de Arte, dictado por la Sra. Coca Castro de Scheiner. De acuerdo a la misma, después de una etapa de cambios y reajustes presupuestarios el Instituto de Arte (IADE), creado en 1962, ofrecerá talleres y capacitaciones, y dice: “Desbrozado el camino, el pueblo de Esquel puede y tiene el derecho de esperar un Instituto

de Arte capacitado y con una misión útil en la sociedad. Mucho más: con una acción argentinista cabal y oportuna” (diario Esquel, 1965).

A partir de una entrevista realizada por el titiritero Osky Huberty² a Sara Felicevich de Corallini,³ en su proyecto de investigación, puede ponderarse la impronta que tuvo el Instituto en la ciudad de Esquel. Sara fue una de las inscriptas en aquel primer taller, y gracias a lo investigado por Huberty ella cuenta:

La coordinadora era Coca Scheiner y había alumnos adultos y menores, siendo la tarea de esta –según Sara– extraordinaria, ya que trabajó con todas la edades, despertó entusiasmo en todos y porque trabajó con el Patronato de la Infancia Hogar Menéndez Betty de Esquel (que asistía a la infancia desvalida). Coca, daba clases de manera gratuita en ese Hogar y lograba sacar a los chicos internados de allí e incorporarlos a la carrera que se dictaba en el Instituto de Arte, y mezclarlos con los chicos y adultos que allí cursaban [...].

La Escuela de Títeres era completa, hacíamos títeres de guante, de donde surgían los personajes, en función de esto se escribía la obra y luego se la representaba, yo, como titiritera tuve en las escuelas dos funciones: una, como docente en la escuela formal donde tuve la posibilidad de crear y dirigir elencos con los niños alumnos; y otra, formando parte del elenco del Instituto de Arte que dirigía Coca Scheiner. Es decir que pertenecíamos al Elenco Estable de Titiriteros del Instituto de Arte de Esquel y yo, empecé a aplicar lo que veía en el Instituto con mis alumnos de 6º y 7º grado y hacíamos obras en las festividades y actos escolares y participamos de un certamen que organizó la Dirección de Cultura y ganamos el 1º Premio a la Obra y también el mejor títere.

Poco sabemos acerca de las creaciones, es decir de los textos dramáticos que representaban así como de las puestas en escena. Lo que sabemos es que en este ámbito prosperó el teatro de títeres orientado a los niños, y también a los adultos. A partir de la presencia de los titiriteros mencionados (Di Mauro, Villafañe, Espina) es de suponer que las puestas serían trabajadas con títeres de guante, y probablemente con textos dramáticos de esos mismos titiriteros. Tanto Javier Villafañe, como los hermanos Di Mauro y Roberto Espina han dejado huellas en muchas provincias del interior (también en Buenos Aires), ya que representaban a los titiriteros trashumantes y realmente recorrían, intercambiaban y se vinculaban con las personas de los sitios que visitaban.

Es muy valorable, de acuerdo al testimonio de Sara, el apoyo de algunas personas que gestionaron la apertura de este Instituto de Arte, como la visita permanente de talleristas y titiriteros para capacitar y desarrollar este arte en la zona.

Estos verdaderos agentes de gestión que posibilitaban la apertura hacia otras estéticas y se preocupaban por llegar a ese público infantil. También como agente legitimador, desde la Dirección de Cultura instalar un concurso y premios para obras de títeres, da cuenta de una intención de jerarquizar la actividad y de propiciar un desarrollo artístico a esta actividad.

También a partir de la entrevista, se manifiesta que la escuela es una de las receptoras de las obras de títeres y del trabajo de quienes se formaron en el Instituto de Arte. La escuela como entidad receptora, presenta algunos aspectos que caracterizan el trabajo del teatro para niños en esa, a veces, difícil relación entre lo artístico y lo pedagógico. Las puestas con títeres, con las características del títere de guante y los titiriteros trashumantes, han sobrevivido a los tiempos y a las diferentes circunstancias históricas del hombre. El títere puede decir cosas que no le están permitidas a un hombre, a un actor. Basta revisar la historia de este arte a lo largo de los siglos y de los continentes para comprobarlo. Esta puede ser una de las variables, como para reflexionar acerca de que durante la década del 70, no se encontraron registros de grupos ni de puestas en Esquel (en diarios), pero pudo haber continuado la actividad de los titiriteros fuertemente ligada a las escuelas, en un vínculo iniciado desde antes.

Los aportes de los titiriteros para la formación de grupos independientes

En función del desarrollo socio económico de Esquel y de las comunidades aledañas, la comarca fue un lugar de paso para las comunicaciones en la región y con otras regiones de Patagonia. En Esquel, ha sido notoria la comunicación hacia el norte de la cordillera (pasando por Bolsón, Bariloche, Neuquén) y también hacia el sur (Cholila, Trevelin, etc). Posibilitando el encuentro e intercambio con directores y creadores del teatro de títeres que a nivel nacional, marcaron el desarrollo artístico, la conformación de grupos independientes nuevos, la apertura en las escuelas, y la realización de festivales.

Más allá de que se reconoce el impulso dado a este arte, por parte de grandes directores y titiriteros, no es el objetivo del presente proyecto determinar influencias. De acuerdo a lo planteado, se intenta considerar no sólo a los creadores, sino también los otros elementos o franjas que involucran el campus del teatro para niños, además del contexto teatral e histórico que ayudan a comprender (o al menos, acercarse a comprender) las continuidades y rupturas de este arte. Se cree primordial atender también los agentes/organismos de gestión, que son los que conectan e insertan las obras en un marco institucional de producción y circulación. Que muchas veces son los mismos creadores, otras veces son profesionales que realizan la gestión teatral, o, como en este caso personas allegadas al Instituto de Arte preocupadas por el desarrollo cultural de su localidad; las creaciones, es decir los objetos estéticos, las obras: textos dramáticos y textos espectaculares (aunque a veces cueste mucho hallarlos); los agentes/instituciones legitimantes, son aquellos intermediarios entre los creadores, los organismos de gestión y el público. Es decir, la prensa, la crítica, los premios, los festivales y ferias, los centros de estudio, etc. Las acciones que estas instituciones realizan determinan una jerarquía de los artistas y sus creaciones, dentro del campo teatral, en una escala de prestigio en las que definen las valorizaciones negativas y/o positivas del teatro. Vinculadas en este caso a las figuras que visitaron la región y su jerarquía a nivel nacional y cómo de este modo jerarquizaron con su presencia la labor de los creadores locales, el trabajo de formación que brindó el Instituto de Arte, los premios que incentivó la Dirección de Cultura, las capacitaciones impulsadas desde la Subsecretaría de Cultura de la Nación, etc.

Por último, el público y/o lectores, que representan a los espectadores y/o lectores destinatarios de los objetos estéticos y que, las entrevistas y observaciones que recogió Huberty, dan cuenta de que muchas veces resultaron futuros titiriteros y/o artistas (en otras áreas).

El movimiento teatral en Trelew

Inicio y contexto

Como sucedía en las otras regiones de la provincia (Esquel y Comodoro), así como en otras ciudades del interior del país, la actividad teatral en Trelew no se diferenciaba mucho de aquellas. Se construyeron los primeros teatros, gracias a las asociaciones de las colectividades como la

española e italiana, la sala del Teatro Español y el Teatro Verdi respectivamente. Principalmente, por estas salas pasaban compañías de operetas y zarzuelas venidas desde Buenos Aires y España.

Por otra parte, y de forma similar a lo que sucedía en las otras zonas, aunque no en sincronía temporal, se conformaron elencos vocacionales que participaban activamente en las fiestas patrias.

Según la investigación realizada por Perea, como parte del equipo de Pelletieri, menciona que “Entre los elencos locales que lograron continuidad cabe destacar, en la década del veinte, al grupo Talía dirigido por Alberto Giraldez [...]. En la década del cincuenta, el conjunto Alberto Vacarezza dirigido por Miguel Antón. En 1959, se hizo referencia al grupo de aficionados de la UCET. En ese mismo año se menciona al grupo Melipal.” Es interesante destacar que varios de los nombres que en estos comienzos integran los grupos vocacionales, posteriormente son quienes también iniciarán los grupos independientes que marcaron la historia teatral de Trelew en las décadas posteriores. Escena teatral enriquecida y con una amplia continuidad tanto para adultos como para niños.

A diferencia de lo que sucedía en otras zonas de la provincia, Trelew y todo el valle se vio fuertemente enriquecido con los aportes de la cultura galesa, tanto en el quehacer cultural en general, como en el teatral, en particular. Promoviendo las representaciones en ocasión de los festejos patrios y tradicionales de esa cultura, así como de la llegada a tierras patagónicas de dicha comunidad.

De los elencos vocacionales a los grupos independientes

La amplia presencia de elencos vocacionales en décadas anteriores, así como otros factores que iremos presentando oportunamente hicieron posible la creación de grupos teatrales independientes. Es en Trelew donde, a partir de la década del sesenta se puede hablar de un movimiento teatral, a partir de la presencia de varios grupos dedicados al teatro en forma independiente. Según lo expresado por Perea:

Grupos legendarios como El Grillo o el TET (Teatro Estudio Trelew) –a los que se suman otros como Terke, La Rayuela, Nuevo Grupo, Ngempin– fueron el resultado de un movimiento mayor: el de los teatros independientes.

Varios factores confluyeron para que se consolidara en Trelew este

movimiento: el surgimiento de directores locales de la talla de Myrtha García Moreno (El Grillo) o un polémico Rudi Miele (TET); las asistencias técnicas impulsadas desde la Secretaría de Cultura de la Nación o desde los propios grupos independientes de Buenos Aires que hicieron posible la llegada de directores tan disímiles entre sí como Eugenio Filippi, Camilo Da Passano, Héctor Tealdi, David Cureses, Roberto Espina, Huber Copello, Raúl Calza, Conrado Ramonet; y la permanencia en la zona de directores como Jesús Panero de Miguel (El Grillo y TET). (Perea, 2007:115)

La directora del grupo El Grillo, Mirtha García Moreno, referente en el teatro de la ciudad de Trelew, expresa la visión sobre la comunidad y la pertenencia cuando en 1967 decía:

[...] Creo en el teatro como una forma de expresión colectiva. Porque creo en la necesidad de decir algo a través de una forma dramática que se concreta inevitablemente, en todas las comunidades, mediante elencos experimentales, vocacionales e independientes. Hago teatro... creo que coincidimos en eso todos los integrantes de El Grillo, (hacemos teatro) porque tenemos conciencia de ser la resultante de una evolución cultural de nuestro pueblo y sentimos la responsabilidad de contribuir a una mayor comprensión del ser humano. (Jornada 9/2/1967)

Al respecto una de las integrantes del grupo Rayuela, Coca Rodríguez, agrega más información acerca de la importancia que a su vez tenía esta actividad teatral en la comunidad, demostrada en el apoyo permanente en la producción, la difusión y la crítica: “No había actividades teatrales. Lo que había era una gran inquietud comunitaria por la cultura en general... Había mucha efervescencia, había coros, había universidad, teatro para niños (que éramos nosotras), teatro para adultos con “El Grillo”... Y la comunidad toda estaba comprometida y participaba en esto (Tela de Rayón 22/2/2010).

La relación entre el grupo El Grillo y La Rayuela

Es destacable el interés por mantener un vínculo y una comunicación con la comunidad en la que trabajaban; la buena relación con los medios periodísticos de la época que realizaban críticas (algo inédito hasta ese momento en la provincia) y que posibilitaban la inserción del tema

como parte de la vida de la ciudad; el vínculo entre los grupos de teatro independiente; el espíritu solidario; y la apertura hacia las necesidades, tanto de sus integrantes como de la sociedad. En este sentido, Coca Rodríguez, integrante del grupo El Grillo y que posteriormente fundara e integrara La Rayuela, recuerda “Ambos grupos colaboraban con el otro, no había competencias... ¡ni se nos ocurría competir! En las funciones de La Rayuela estaban ellos para ver que podíamos necesitar, y nosotros igual para con ellos” (Tela de Rayón 22/2/2010).

La Rayuela fue uno de los primeros grupos de teatro independiente que nació con la idea inicial de llegar al público infantil, con un trabajo que tuviera en cuenta sus necesidades y que no los subestimara como público. Según la misma entrevistada:

[...] Nos juntamos cinco amigas: Marta Galván, Marta Binder, Diva Callejas, “Bicho” Barone y yo. Y empezamos a buscar qué hacer para los chicos. Coincidíamos en que no queríamos ese lenguaje tan ridículo de “tú” para nuestros niños. No había escritores nuestros; comenzaba a tener presencia María Elena Walsh, pero no había más... no como ahora que hay una serie de escritores maravillosos.

Y empezamos a escribir. Iniciamos con una narradora vestida de duende, con camisola blanca con rombos negros, calzas negras y un gorro largo... que aparecía y le contaba a los chiquitos un cuento. Llegamos a juntar 200 pibes en la biblioteca que iban ¡sin un solo adulto que los cuidara! Cobrábamos caramelos o artículos no perecederos que luego distribuíamos en las escuelas, guarderías u hospital.

Apareció luego otro personaje, y otro... y así hicimos un cuento cada sábado durante seis años, con una canción compuesta por nosotras, que yo tocaba con la guitarra y se las enseñábamos a los chicos. Creábamos nosotras, escribíamos, hacíamos la ropa, los personajes y la montábamos los sábados. (Tela de Rayón 22/2/2010)

Acerca de la recepción que tuvo este grupo y su desarrollo artístico, es interesante valorizar las acciones que llevaron adelante, según lo expresa también en la entrevista:

Cuando escuchamos hablar del Festival de Necochea coincidimos que participar sería, para nosotras, un espacio de aprendizaje maravilloso... no veíamos otros grupos, que no teníamos referente. Y entonces, de la hora del cuento en la biblioteca, pasamos al Teatro Español a hacer –con luces,

vestuario y maquillaje– “El Rey Cachipum”, escrita por Myrtha García Moreno. Después “El capricho de caprichosa” que había escrito yo, y más tarde “Cuentos de Chiribichácola” que también hice yo y con la que ganamos el Premio Nacional de Teatro para Niños, en Necochea.

Fuimos primero en el año 1964 y ganamos un premio a la actuación. Vinimos felices porque aprendimos un montón. Al año siguiente nos acompañó la directora de Cultura, Encarnación de Mulhall, y llevamos precisamente “Cuentos de Chiribichácola”. Con él ganamos el “Elefante de oro”. (Tela de Rayón 22/2/2010)

Para ejemplificar la adhesión de una comunidad que tenía a las actividades culturales como centrales, para el desarrollo de la misma y de sus habitantes, citaremos una nota del diario Jornada que registra, sobre la actividad de la Biblioteca Agustín Álvarez y su plan de extensión cultural:

La institución no se limita a imponer una moderna dinámica a su actividad específica de atraer al hogar y la escuela a su sede, sino que un inteligente y moderno plan de extensión vinculado, a veces por propia iniciativa a actividades estéticas de diversos géneros. Así nació en su seno la agrupación “La Rayuela”, teatro infantil auténtico, compuesto por Nidia García Moreno, Rita Calógero, Angélica Mirta Galván, Silvia García, Diva Callejas y María Luisa Barone, cuyos libretos son elaborados por sus mismos componentes. (Jornada 11/9/1965)

Es preciso destacar, además del trabajo comprometido y reflexivo de los creadores de teatro para niños en esta etapa; del apoyo de agentes de gestión e instituciones que albergaban y posibilitaban la circulación de sus obras; apoyándolos en iniciativas como las de participar en festivales nacionales, en las que resultaran premiados en dos oportunidades, por su actuación primero, y por la puesta en escena después; el lugar esencial que representó la crítica. Fundamentalmente el diario Jornada, permitía, no sólo difundir sus actividades sino dejar registro del proceso del grupo, de sus integrantes, de las instituciones que aportaban al quehacer cultural, acompañar su crecimiento y también aportar con críticas y reflexiones acerca del arte teatral en general, y del teatro para niños en particular.

En el año 1965, se encuentran publicadas reflexiones acerca de las diferencias y similitudes entre el teatro para adultos y el teatro para

niños, sobre la necesidad de profundizar en la crítica y pensar en el teatro para niños con su especificidad. La nota se realiza a partir de una “mesa redonda” que se organizara en ocasión de la visita de integrantes de la Comedia Bonaerense a Trelew. Es interesante que en la nota ya se plantea como diferencia, el desarrollo, la “evolución” del teatro para niños en tiempos distintos a los del teatro para adultos. Asimismo se manifiesta la tensión entre lo divertido y lo aburrido, vinculado al entretenimiento, la fantasía y la realidad, lenguaje académico versus lunfardo, etc. Temáticas discutidas por mucho tiempo en el campo del teatro para niñas/os, pero que en el año 1965 era innovador y no deja dudas, sobre la madurez artística de sus integrantes y el compromiso y respeto por el público al que pretendían llegar.

Grupo Walt Disney de Rawson y su relación con el teatro de Trelew

Acerca de otros grupos independientes que se dedicaran al público infantil, se puede destacar sobre todo, el trabajo del grupo Walt Disney de Rawson, integrado por Alba y Sergio Hernando que, en 1968 fueron seleccionados para participar en el Festival de Necochea con la obra “Un viaje al país del viento soplón”. Este mismo grupo contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la provincia y la colaboración de la Casa del Chubut en Buenos Aires, para presentar otra de sus producciones en el Teatro General San Martín, según menciona el diario Jornada de junio de 1971. La obra que representaran fue “Dando vueltas al mundo en tres periquetes”, de Alba y Sergio Hernando. “La misma obra fue presentada con notable éxito en el Teatro San Martín de la Capital Federal el pasado mes de junio, mereciendo los más significativos comentarios de la prensa especializada.” (Jornada 24/7/1971).

Acerca de la puesta en escena de dicha obra, y debido a que no contamos con el texto dramático, sabemos de ella gracias a la crítica que, en una nota titulada “Un balance de la actividad artístico-cultural en 1970”, se expresaba:

Buen trabajo de concepción didáctica y recreativa, “Dando vueltas al mundo en tres periquetes” afianzó al teatro para niños Walt Disney en sus desvelos creadores. Aunque las exigencias del argumento otorgó al rol principal oportunidad de lucimiento, la labor grupal denotó solo escasas fisuras, especialmente en la plasticidad de movimientos. Hubo

ritmo, color, clima, alegría, todo sin confundir: sólo el final pareció estructurarse en forma apresurada como si tras largo batallar el tiempo determinara el epílogo del trabajo. (Jornada 22/01/1971)

El interés por mejorar y capacitarse, así como intercambiar y reflexionar sobre el crear teatro para niños, se denota también en este grupo a partir de la participación en distintos eventos. En el verano de 1971, se organiza en Trelew una muestra teatral llevada adelante por el grupo TET que dirigía Rudi Miele. Fue una oportunidad para la muestra y el debate, con discusiones y propuestas que trascendieron a nivel nacional e internacional, por medio de la revista *Teatro 70*. Una muestra y debate que tuvo gran impacto en la comunidad cultural del valle, con visitas como las de Roberto Espina y en las que también se debatía sobre el teatro para niños. Se rescata a continuación lo manifestado por Roberto Espina en su conferencia sobre “Tendencias actuales del teatro”:

Al enfocarse el tema del teatro para niños (Espina tuvo fructífero diálogo con dos asistentes, Elba y Sergio Hernando de nuestro teatro Walt Disney), a veces se llegó, dijo, a un amanerado añiñamiento o infantilismo, totalmente postizo, o se cayó en la simple lectura de textos de la tradición literaria supuestamente infantil sin apelar a los múltiples resortes –lirismo, juegos mímicos, música, ritmo, danza, color, clima lúdico– que pueden constituir claros llamados a la fecunda imaginación y fantasía de los auditorios infantiles. Otras veces, se forzaba una “participación” en base a preguntas–anzuelo, carentes de toda penetración o sentido de las mejores apetencias del niño y dejando de lado a pedagogos actualizados cuyo asesoramiento podría ser invalorable. Si bien los “grandes bonetes” de situaciones convivenciales dadas entienden que “no deben” dejar a un lado su dureza y acartonamiento exterior, el teatro como hecho cultural integral debe tener en cuenta que los humanos son, en el mejor de los sentidos, niños de ochenta, noventa o cien años [...]. (Jornada 18/01/71)

Los planteos de Espina, en gran medida tratan sobre el lenguaje propio del teatro para niños, su especificidad, y sobre todo en el teatro de títeres para niños. También pone en cuestión una práctica habitual, ya en aquel momento como es el tema de la “participación”.

Como se ha mencionado antes, la experiencia del movimiento teatral de Trelew se vio favorecida por una multiplicidad de factores, entre los que se cree fundamental el contexto socio–histórico–cultural y

económico. Entre otras, que aún no hemos mencionado, se deben contar el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes, promoviendo asistencias técnicas, capacitaciones y perfeccionamientos; y la colaboración de la Secretaría de Cultura de la Provincia apoyando giras nacionales y provinciales.

Lamentablemente todo ese ambiente se vio opacado por los hechos sucedidos en aquel agosto de 1972. En palabras de Coca Rodríguez: “[...] Creo que la dictadura militar fue como un trapo con nafta que causó como una cosa de angostamiento, de aridez, de tierra seca. De pronto por el miedo, la situación económica... un montón de cosas que se fueron complotando para que desapareciera ese Trelew que teníamos, para que el teatro desaparezca.” (Tela de Rayón 22/2/2010).

Conclusiones

De acuerdo a lo desarrollado en las tres regiones, se evidencian grandes diferencias en las propuestas de teatro para niños que se han encontrado y su respectiva mirada sobre la infancia. No cabe duda, que las particularidades del desarrollo socio-económico de cada una de ellas han sido muy importantes en el rumbo del campo cultural y teatral, como así también las influencias migratorias, y en cierta medida la ubicación geográfica de sus ciudades han favorecido o desfavorecido la comunicación y el intercambio.

Ha sido un trabajo complejo en muchas oportunidades, dada la escasez de investigaciones previas relativas al teatro, falta de registros y lo fragmentario de los materiales que se encontraron. En Comodoro Rivadavia, se hallaban diarios de algunas décadas y otras estaban ausentes (como la de 1970), debido a la pérdida de archivos por cuestiones climáticas y/o edilicias. A diferencia de la ciudad de Trelew, en donde la biblioteca Agustín Álvarez, ha sido una institución que además de contar con archivos, desde sus comienzos albergó distintas propuestas culturales, como en este caso de teatro para niñas/os. Cediendo sus instalaciones para que un grupo local pudiera hacer su trabajo allí. Además, era gestora y receptora de artistas.

En el valle, se dio un diálogo –que enriqueció el trabajo del grupo Rayuela, así como de Walt Disney– entre el teatro para adultos y el teatro para niños. Y que además demuestra la apertura, la capacidad y la madurez artística de sus integrantes. Partiendo de la colaboración mutua, así como del apoyo y asistencia a los eventos en los que se debatía y se

reflexionaba sobre el hecho teatral. Un diálogo fructífero que se puede apreciar en los objetivos que estos grupos perseguían, el impacto que tenían en su comunidad y la participación destacada en eventos nacionales. La posibilidad de realizar dentro del lenguaje teatral, esta vinculación permanente entre el centro y las márgenes, redundó en el desarrollo de estos grupos y de sus propuestas estéticas.

Es necesario destacar la presencia de la crítica en el diario *Jornada de Trelew*. Una crítica que mostraba el proceso y desarrollo de los grupos, los interrogaba, les brindaba la oportunidad de expresarse en su medio y dar a conocer sus pensamientos y proyectos. Por otra parte, posibilitaba el intercambio entre el movimiento cultural y la comunidad, como un diálogo fundamental para que exista el hecho teatral, y se desarrolle.

Para finalizar este primer acercamiento, basta decir que se espera continuar, a fin de ampliar la mirada a partir del intercambio que este trabajo suscite, así como del análisis de textos dramáticos que se pretenden hallar. ❖

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa. *Hacia una literatura sin adjetivos*. Editorial Comunicarte, Buenos Aires, 2009.
- Artiles, Freddy. *La maravillosa historia del teatro universal*. Editorial Gente Nueva, La Habana, 1989.
- Brafman, Clara. “Billiken. Poder y consenso en la educación Argentina (1919–30)”, en *Revista Todo es Historia* 298, 1992.
- Crespo, E. y Gonzalez, M. “Caridad, género y política en Comodoro Rivadavia. El Comité Billiken Ministro Le Bretón 1924–1929”, en *Mujeres en palabras de mujeres* editado por la Secretaría de Cultura de Chubut, 2009.
- Crespo, Edda. “Medio siglo de maternalismo. Liderazgos étnicos femeninos, repertorios organizacionales y patriotismo en la zona litoral del Golfo San Jorge”, en *Relaciones de género en la Patagonia*, Actas de las 1as Jornadas Patagónicas de estudios de las mujeres y género. Editorial Vela al Viento, 2010.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad* (1975). Tusquets, Barcelona, 1993.
- Minayo Souza de, María Cecilia. *La artesanía de la investigación cualitativa*. Editorial Lugar, Buenos Aires, 2009.

- Montes, Graciela. *El corral de la infancia*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Perea, Cecilia. “Chubut-Comodoro Rivadavia (1920-1953)”, en: Pellettieri, Osvaldo (Director). *Historia del teatro argentino en las provincias. Tomo I*. Galerna, Buenos Aires, 2005.
- Perea, Cecilia. “Chubut, Trelew y Rawson (1960-1972)”, en: Pellettieri, Osvaldo (Director). *Historia del teatro argentino en las provincias. Tomo II*. Galerna, Buenos Aires, 2007.
- Rodríguez, Coca. Entrevista en Revista *Tela de Rayón*, Trelew, 2010.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002.
- Sormani, Nora. *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Ediciones Homo Sapiens, Rosario, 2004.
- Troiano, Marcelo. *Y nació Esquel*. Ed. del Autor. Esquel, 1993.
- Libro *El cincuentenario 1901-1951. Comodoro Rivadavia*. El Rivadavia.

Notas

- 1 Conclusiones del 1er. informe del Proyecto de Investigación Narración y Memoria, integrado por Luciana Mellado, Mónica Baeza, Alejandra Ferreira y Natalia Salvador. Apoyado por el Fondo Nacional de las Artes 2009.
- 2 Osky Huberty es titiritero integrante del grupo El Guante de Esquel. Cuando se lo entrevistó, generosamente compartió lo investigado por él años anteriores. Su proyecto se llamaba “Títeres y titiriteros por los caminos de Chubut” y data de 2008.
- 3 Sara Felicevich de Corallini es docente jubilada, recibida en 1950, y radicada en Esquel en junio de 1958. Comenzó su actividad docente en Esquel a fines del año 1959 en la Escuela N° 38, actualmente la Escuela N° 112 Abel Conesa.

ESCENA Y EXILIO: UNA APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA PATAGÓNICA DE LA POSTDICTADURA

Mauricio Tossi
(Universidad Nacional de Río Negro – CONICET)

Introducción

DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS, las producciones dramáticas argentinas han participado activa y sistemáticamente en los debates sobre la memoria histórica de la última dictadura militar (1976-1983). En consecuencia, surge de forma orgánica la necesidad de reflexionar sobre los tópicos tratados en dichas obras y sus correlativos procedimientos artísticos, con el fin de analizar sus alcances estéticos y sus posicionamientos ideológicos en el marco de una nueva concepción de teatro.

Por consiguiente, en el presente capítulo, nos proponemos estudiar las representaciones del exilio según dos casos de estudio estratégicos, puntualmente: *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés y la obra *Dibaxu*, montaje escénico con dramaturgia de Hugo Aristimuño. Ambas producciones corresponden a la escena contemporánea de la Patagonia Argentina¹.

Para cumplir con nuestro objetivo, el análisis estará focalizado en los ejes dramatológicos² de las obras citadas (organización textual, tiempo-espacio y personajes) y, a su vez, abordaremos el tópico exilio desde sus figuraciones metafóricas.

Delimitaciones teóricas

En este ensayo, la metáfora es un recurso operativo, y la entendemos como una figura retórica que, por efectos de semejanza, realiza desplazamientos, sustituciones e innovaciones de sentido. Seguimos a Paul Ricoeur cuando señala que las metáforas crean fenómenos potenciales de conocimiento, esto es, construyen un mundo paralelo a través de sus fluctuaciones semánticas. Así, la concepción de la obra de arte como metáfora epistemológica, presentada por Umberto Eco, es decir, “el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo”, resulta

compatible con esta visión del concepto³. La capacidad de transformación semántica de la metáfora es, sin dudas, su aspecto más radical para el estudio del teatro y su posible vinculación con los avatares socio-culturales.

Teniendo en cuenta los diversos lineamientos teóricos sobre la metáfora, seguimos los aportes de Elena Oliveras para elaborar un instrumento analítico que se circunscriba a nuestros objetivos. Esta autora expone dos posiciones, por un lado, comprender la metáfora –mediada por la acepción aristotélica– desde un cariz general, es decir, como un concepto tan amplio que en él pueden incluirse figuras diferenciadas (sinécdoque, hipérbole, ironía); por el otro lado, con mayor eficacia técnica, propone optar por una visión particular, al entender a dicha noción como un tropo específico fundado en la semejanza entre los términos, pero destacando su capacidad heurística. Dice: “La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente, por el contrario, lo crea” (Oliveras, 2007: 25).

Según la citada autora, el desplazamiento de significados y la aptitud de “desanudar” conexiones lexicales previas para concebir nuevos sentidos le permiten a la metáfora construir o instaurar una lógica propia frente al mundo circundante. De este modo, afirma:

(...) la metáfora permite ver en la imaginación un acto de innovación semántica que produce un ‘cambio de frente’. En efecto, la imaginación ya no es vista como un apéndice o como una sombra de la percepción. Lo central no es lo visto sino lo dicho o, mejor, lo *poéticamente dicho*, es decir, el momento de emergencia de un nuevo significado partiendo de la suspensión de la predicación literal y de la consecuente reestructuración de los campos semánticos (...) Nada mejor que la metáfora para contrastar con el orden del mundo percibido. Ella desordena y reordena creando semejanzas (Oliveras, 2007: 32).

Desde esta perspectiva analítica, las metáforas sobre el exilio se transforman en bienes simbólicos que se producen, circulan y consumen en los complejos procesos históricos contemporáneos de la Patagonia argentina. Esta producción, circulación y consumo de bienes simbólicos conforma –como ya dijimos– una “economía ficcional”, esto implica reconocer la productividad de los artefactos estéticos que irrigan o nutren a todo fenómeno socio-político. En este sentido, Alan Mons caracteriza a las economías ficcionales diciendo:

Los dispositivos sociales son disparadores de metáforas de visibilidad (constitución de formas imaginicas, concretas y abstractas), de combinatorias comparativas y analógicas, conscientes o inconscientes. Ahora bien, las metáforas propias de la vida social siguen siendo comunes y difusas, menores e impalpables. Remiten al fenómeno intensivo de la espectacularización pública (...) se trata, entonces, de que describamos una tendencia de la simbolización, de que planteemos una especie de fenomenología de un proceso de expresividad social en el que la ficción y la realidad se confunden inextricablemente (Mons, 1994: 11-12).

Por lo tanto, rastrear las metáforas del exilio en la escena actual es una estrategia alternativa para estudiar las representaciones sociales que dan cuenta de un cambio político-social. Para ello, tomaremos –como ya señalamos– dos casos testigos, puntualmente, textos escritos y estrenados durante los años de la imposición jurídica del olvido (1986-2003), vale decir, el olvido legislativo evidenciado en las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos que obturaron todo intento de enjuiciamiento a los genocidas (Jelin, 2005).

En el período bisagra de ese momento de impunidad se escribieron y representaron las obras aquí estudiadas, en una zona geocultural descentralizada y periférica como lo es la Patagonia, vale decir, distante de los núcleos de producción intelectuales centrales y, en suma, en un contexto histórico en el que los únicos polos regionales de resistencia al olvido fueron los debates sobre la memoria que provenían de diversas artes, o de los grupos militantes de las organizaciones de derechos humanos o de los intelectuales comprometidos.

La oscuridad de Juan Carlos Moisés

Juan Carlos Moisés nace en el año 1954, en la ciudad de Sarmiento, Provincia de Chubut, donde reside actualmente y ejerce la docencia en las áreas literatura y teatro. Es, además, dramaturgo, poeta, narrador, dibujante e historietista. Durante la década del '90 despliega múltiples trabajos teatrales, tanto en la escritura como en la dirección del grupo "Los Comedidosmedianes". De este modo, se estrenan obras de su autoría, tales como *La vieja casa* (1991); *Pintura viva* (1992); *Muñecos, un cuento de locos* (1994); *El tragaluz* (1994), entre otras. Con estas producciones escénicas recorre gran parte de la Patagonia y representa a su

provincia en Festivales Regionales y Nacional de Teatro. Su obra *El tragaluz* es premiada en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Tucumán en 1994 y participa en las muestras finales en el Teatro Nacional Cervantes. Asimismo, su cariz de poeta le permite obtener distinciones y reconocimientos editoriales; por ejemplo, con tan sólo 25 años de edad algunos de sus poemas son publicados en *Antología de la poesía argentina*, editado por Raúl Gustavo Aguirre en 1979. Posteriormente, sus creaciones líricas aparecen en *Poemas encontrados en un huevo* (1977), *Ese otro buen poema* (1983), *Querido Mundo* (1988) y *Animal teórico* (2004).

La Oscuridad fue estrenada en el año 2002, por el grupo La Contrapartida de la ciudad de Comodoro Rivadavia, con dirección de María Cecilia Perea.

Estructura ficcional⁴ y personajes

La obra está organizada en cuatro escenas y su desarrollo –asociado a la tradición de los textos absurdistas– se basa en la potencialidad de una situación inicial, sostenida en un “conflicto estático” por mostrar la detención de sus fuerzas actanciales. En efecto, la situación inicial planteada y que marca el ritmo narrativo de la obra es el irracional encuentro entre un joven marinero –de nombre Pejcek– que ha quedado solo en su barco y anhela recorrer las visibles pero distantes montañas, un anciano ciego (Ceferino) que ha perdido el rumbo camino a una cena familiar y, por último, una mujer que arrastra sus valijas, extraviada, triste, sin horizontes, pero con un objetivo claro: hallar a su hijo. Cada uno de estos personajes muestra distintas fisonomías del desasosiego que les genera el olvido y el destierro, ya sea, a través del cariz ominoso que les despierta la presencia del mar, o por la cerrazón de la ceguera.

De este modo, y mediante una parodia del procedimiento realista del “encuentro personal”, estos sujetos allí reunidos, hablan, miran y esperan sin soportes lógico-rationales, pero sostenidos en esta pantomima sin sentido exponen el fundamento de su condición, la que puede comprenderse como el vacío frente a una oscuridad compartida. Así, la obra desarrolla una “tesis absurdista”, esta es: la supervivencia de los que viven en ningún lugar. Por ejemplo, la nada –un tópico invariable en la obra de Moisés⁵– se refleja en un vacío físico y subjetivo, geográfico y corporal, dicen:

Ceferino: (...) ¿Cómo es navegar en el mar?
 Pejcek: No sé que decirle.
 Ceferino: ¿Qué es lo que no sabés? Decí algo.
 Pejcek: No digo nada.
 Ceferino: ¿Nada?
 Pejcek: Nada. ¿Sabe lo que es la nada?
 Ceferino: Sí, mis ojos. (Moisés, 2011: 11-12)

Por lo tanto, la exposición escénica de esta tesis absurdista nos permite, por un lado, inferir contenidos históricos, políticos o sociales próximos a su mundo, puntualmente y desde nuestro eje de lectura, su vinculación con el tópico exilio; por otro lado, confirmar que estas construcciones estético-absurdas de la Patagonia –al igual que las latinoamericanas en general– se alejan del modelo nihilista europeo de las décadas 1950-60 por su capacidad de referencialidad y por su cariz satírico, en otros términos, es lo que Jorge Dubatti llama un “absurdo situado” por sus anclajes culturales.

Como ya dijimos, la obra se construye desde la potencialidad de una situación inicial sin desarrollo, a pesar de ello, en el final de la obra, y sin llegar a ser un desenlace del conflicto estático preestablecido, se rompe con la detención de las fuerzas actanciales originales y se muestra a los sujetos activos, motivados hacia un posible cambio, puntualmente: Ceferino, el viejo ciego, regresa a su camino ayudado por aparición de su hermana y recupera la “música escondida detrás de sus ojos” (ibídem, 26); el joven marinero abandona el barco–ausencia e inicia su trayecto por tierra hacia el anhelado horizonte y, por último, la mujer logra zarpas hacia un mar que, de manera alegórica o con connotaciones sinietras, esconde el cuerpo de su hijo desaparecido.

Una mujer, una Madre y unas bolitas negras

En la organización ficcional del relato, el personaje Mujer propone importantes quiebres narrativos. En primer lugar, la obra inicia con su aparición en penumbras, arrastrando sus grandes bolsos, confundida y desorientada, dice: “¿Dónde estamos? No veo el camino. No veo nada. Parece de noche. ¿Será de noche? Otra vez se me nubló la vista” (ibídem, 4). Así, sombras, lejanía y extravío son las primeras imágenes que tenemos de ella y, a su vez, son las figuraciones estéticas iniciales del tópico central del texto, condensadas –incluso– en el título de la obra.

La Mujer, al igual que Pejcek y Ceferino, funciona como un ente vaciado, en tanto “extranjero” de una tierra sin nombre. Sin embargo, ella –a diferencia de los anteriores– no es un ser errante, pues, aunque perdida, tiene un objetivo o meta con sólidos fundamentos, el cual es –como ya dijimos– encontrar a su hijo. De este modo, la Mujer opera como bisagra entre la absurdidad planteada a lo largo de la obra y determinados procedimientos alegórico-pedagógicos que le permiten al lector/espectador concretizar y actualizar variables histórico-políticas, dice:

Mujer: ¿Sabe que no puedo pensar en hacer otra cosa? ¿Usted ha buscado algo en su vida?

Pejcek: ¿Quién no? Eso que busco, no sé que es. ¿Cree que estaría acá si no buscara nada? A veces no sé quien soy. ¿Sabe usted quién es?

Mujer: Lo sé demasiado bien. Para bien o para mal. ¿Le molesta que le hable de mi hijo? (...)

Pejcek: No sé si le sirve de consuelo, pero he visto a otras madres en la misma situación que usted (ibídem, 33).

En consecuencia, la Mujer, hasta entonces indistinta por su fuerza actancial se configura desde este momento narrativo como una Madre, es decir, una metáfora de las Madres de Plaza de Mayo, a quien los recuerdos por la tortura y el secuestro de su hijo la embisten de forma violenta.

Así, la memoria de su hijo robado se desplaza en dos orientaciones semánticas, las que operan como bienes simbólicos de una economía ficcional que intenta dar respuesta a los interrogantes históricos propios de la región cultural que estudiamos.

En primer término, y siguiendo los respectivos estudios freudianos, hallamos un componente “sinistro”, evidenciado en el muñeco-bebé con el cual la Mujer interactúa. Recordemos que lo siniestro como categoría estética surge ante la experiencia de lo familiar o íntimo que ha devenido extraño o inhóspito; una experiencia motivada en la configuración de los dobles y sus asociados –por ejemplo, el espejo–, en la mutilación de partes del cuerpo que deberían permanecer ocultas, en el retorno de lo mismo o la compulsión a la repetición, o también, como en este particular caso, en la ruptura de los límites entre lo orgánico/inorgánico, o lo humano/inanimado de aquel muñeco-hijo.

En segundo término, las formaciones sobre la memoria del horror se exponen a través de este personaje como una sinécdoque, la cual,

nuevamente, hace de la “oscuridad” un predicado extraño. La Mujer dice: “Lo vi una sola vez y no lo vi más. Lo quise tocar pero lo alejaron de mi vista. Después fue como si una mano me tapara los ojos. Una mano grande, grande. (...) Un varoncito. Por las bolitas negras que le vi, sabe” (ibídem, 37-38).

A partir de esta instancia, una estrategia de resistencia operará en ella, también metaforizada en la geografía patagónica, pues, anuncia que el “mar es paciencia”, y hacia allá se dirigirá ella, para recuperar fuerzas en sus movedizas olas, para alcanzar en ese mar sublime algo de su hijo.

El espacio: una predicación extraña

Estos personajes vaciados y autorreferenciales, a quienes “la inmovilidad los confunde” (ibídem, 15), están perdidos en un lugar-nada, pues la acción se desarrolla en un “límite” o “borde”, en una zona fronteriza representada por una rampa de madera que divide la tierra del mar; así, entre lo uno y lo otro sólo hallamos un barco que el propio autor define con el adjetivo de “ausencia”.

Con esto, Moisés elabora una serie de “predicados extraños” respecto del espacio. Paul Ricoeur, en sus estudios sobre la metáfora y el imaginario social, señala que

(...) en el momento en que surge un nuevo significado de las ruinas de la interpretación literal, es cuando la imaginación ofrece su mediación específica. (...) La semejanza depende del empleo de predicados extraños. Consiste en la aproximación que súbitamente suprime la distancia lógica entre campos semánticos hasta ese momento alejados, para engendrar el conflicto semántico que, a su vez, suscita el destello de sentido de la metáfora (2006: 202).

Desde esta perspectiva analítica, en la obra que estudiamos el exilio es “oscuridad”, vale decir, un predicado extraño que se funda en la “bolitas negras” del hijo expropiado y en las sombrías rememoraciones de la tortura, como así también en la angustia causada por la ceguera, o en la lobreguez de una utopía mutilada; en suma, dichos predicativos conviven con otros “modificadores”⁶, asociados al semema “Patagonia”. Por ejemplo:

Ceferino: (...) Decime: ¿qué ves ahora?

Pejcek: Las últimas casas. El camino que hay después de las casas. El camino que se pierde en los primeros cerros. ¿Hay algún árbol después de esos cerros? No hay mucha vegetación que digamos. ¿Qué hay más allá de esos cerros?

Ceferino: Nada. O sea: todo.

Pejcek: Desde el primer día estoy tratando de imaginarlo.

Ceferino: Yo a veces lo recuerdo y a veces lo imagino. Hasta sé hacer las dos cosas juntas.

Pejcek: Quiero saber a dónde lleva ese camino. Desde que me quedé solo en el barco no dejo de pensar en ese camino. (...) No puedoirme así nomás, no creo que deba hacerlo. No sé si mi casa es el mar o es la tierra. ¿Qué se puede hacer?

Ceferino: Esta tierra es también como el mar. Uno anda y anda y la tierra sigue. No hay olas que suban y bajen, pero hay cerros. Están pulidos por el viento. Suaves como el cuerpo de una mujer (Moisés, 2011: 14-17).

Por consiguiente, el tópico exilio puede –mediante el procedimiento de “resonancia” descrito por Ricoeur (2006: 201)– asociarse a otros predicados extraños, como ecos que repercuten en la tradición patagónica y en nuestras historias, nos referimos a la imagen de habitar en una tierra que es un mar por su infinita extensión y misterios; una tierra inmóvil pero que erotiza y que se proyecta hasta la nada; o también, una tierra tan real como imaginaria que permite un andar errante y sin fin.

En efecto, Moisés elabora en su texto un cronotopo específico para el desarrollo de la acción, esto es, una figura metafórica tan concreta como indeterminada, tan distante como reconocible. Desierto, lejanías, cerros, frío y mar entre otras cualidades nos remiten –tangencialmente– al universo patagónico, aunque en ningún momento es explicitado como tal. En ese espacio tan desolador y marginal, se presenta a “la nada” como una invariable o constante referencial, esto último funciona además como otra interdiscursividad con la estética absurda y existencial. En suma, Moisés en su ensayo *El arte en las márgenes: centro y periferia*, declara: “Suele pensarse que en la periferia no pasa nada, pero eso que pasa, la nada, también es materialidad expresiva” (Moisés, 2007: 12) y, por ende, materialidad discursiva y promotora de identidades. En este sentido, y reconociendo en él la influencia beckettiana, el citado teatrista agrega: “Ya no hay búsqueda sino en el lenguaje, con el lenguaje. Somos lengua que busca significado. Estamos parados sobre las palabras.

Las palabras son nuestro territorio, nuestro centro y nuestra periferia, dos caras de la misma moneda” (ibídem).

En síntesis, el espacio planteado por Moisés en *La oscuridad* es una construcción metafórica que hace de “la nada” o del “sin lugar” un predicado extraño para definir el exilio, para develar el desasosiego que viven los personajes ante el vacío indeterminado, esto último, elaborado a través de una dialéctica tensión entre lo periférico –simbolizado en las imágenes geográficas de la Patagonia– y aquello reconocido como centro.

Dibaxu, creación dramática de Hugo Aristimuño

Hugo Aristimuño (1952, Entre Ríos) es actor, músico, docente y director teatral, radicado desde hace más de treinta años en la Patagonia, siendo la ciudad de Viedma su actual lugar de residencia. Desde su rol de coordinador/director ha elaborado múltiples obras dramáticas que responden al concepto “dramaturgia de director”. Por estos motivos, sus producciones dramáticas no han sido publicadas ni difundidas como tales, generándose –en términos historiográficos– un evidente vacío respecto de uno de los grupos escénico más importantes de la región, nos referimos a “Teatro del viento”, dirigido por Aristimuño desde mediados de los años 80’. Por su calidad artística y el reconocimiento de agentes especializados del país, las creaciones del mencionado director han realizado numerosas giras nacionales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mar del Plata) e internacionales (México, Egipto, Francia, España, Perú y Venezuela), con obras tales como: *Hay cosas que no se dicen*; *Marí Marí Huinca*; *Aqueronte*; *Alma de maíz*; *Amares*; *Siempre sombra*; *Un ángel de nariz roja*; *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoleto?*; *Conspiración celestial*; *Un ángel extraviado*; *Ananké*; *Un ángel de voz dura... una historia del Che*; entre otras. Al mismo tiempo, estas producciones han sido objeto de numerosos auspicios, menciones y premios regionales, nacionales e internacionales, por ejemplo: Premio del Festival de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto; Premio del Festival de Teatro de Guadalajara, México; Mención del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Argentina y de la Organización de la Naciones Unidas; Distinción del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y de la Legislatura y el Poder Ejecutivo de la Provincia de Río Negro, entre otros.

Las actividades artísticas de Hugo Aristimuño se complementan con ensayos teóricos y entrevistas periodísticas en las que se proyectan

conceptos sobre la puesta en escena y sus alternativas poéticas, o el proceso creativo del actor en la construcción del relato escénico, como así también el compromiso y la responsabilidad socio-estética del teatro en sus particulares condiciones de producción.

De este modo, las prácticas intelectuales de Aristimuño forman un rico e interesante tejido de ideas y nociones sobre el teatro patagónico. Por ello, con el propósito de aproximarnos a esta vasta producción artística y conocer sus visiones estéticas sobre el tópico “exilio”, delimitamos como objeto de estudio para este ensayo su obra *Dibaxu*, estrenada en el año 1998, en la ciudad de Luis Beltrán (Río Negro), con las actuaciones de Egner Puerto, Gabriela Ottogalli y Mauricio Jorquera; y, reestrenada en 2009, en la ciudad de Viedma, con los intérpretes Edith “Coty” Irusta, Carlos Irazusta y Guillermo Riegelhaupt.

Estructura ficcional y textual⁷

Mediante diversos recursos de fragmentación y sin unidad de acción convencional, la obra recrea la relación del poeta Juan Gelman con sus miedos, fantasmas y deseos de muerte en una específica situación de enunciación: el dolor frente al exilio y, fundamentalmente, la desaparición de su hijo y de su nuera, como así también el secuestro y tortura de su hija Nora por parte de los genocidas de la última dictadura militar argentina. Para ello, se tomará como punto de enlace diversos textos del citado escritor, pero haciendo foco en su poemario *Dibaxu*⁸ de 1983, el que incluso se inscribe como título del espectáculo.

Por lo tanto, para la construcción de este calidoscopio de imágenes escénicas, Aristimuño y los intérpretes mencionados indagan en las múltiples líneas estéticas de Gelman, entendiendo a su poesía como “... una lección vital de la expresión poética y un visceral grito de alerta sobre la imprescindible presencia de la creación como una manera de vencer a la muerte” (Programa de mano de la obra, 2011).

En efecto, a partir de este “fundamento de valor” (Dubatti, 2002: 65) que sostiene ideológica y artísticamente el discurso de la obra, su estructura textual y ficcional se expresa –desde nuestra propia visión hermenéutica– en doce secuencias de acción, interrelacionadas entre sí, pero con relativa autonomía. Entendemos por secuencias de acción a determinadas “constelaciones de fuerzas dramáticas” (García Barrientos, 2003: 73) que definen, organizan y combinan los ejes actanciales del relato.

De manera sucinta y con el fin de proponer una “descripción operativa” o “sintáctica” que aporte a la comprensión de nuestro análisis, detallamos a continuación las siguientes secuencias de acción:

1º) Por una escalera que divide lo de arriba con lo de abajo, Juan ingresa a un espacio indefinido y subterráneo, en el cual sobresalen visualmente dos cuerpos jóvenes, uno masculino y otro femenino. Ellos están semidesnudos y atravesados por imágenes difusas que los condicionan. Luego, un grito de desesperación desencadena la acción de los cuerpos arrinconados.

2º) El triángulo de cuerpos inicia una danza abstracta, con aperturas, giros y desplazamientos parciales que proyectan un sentido de desolación. Asume su fuerza actancial un objeto/signo que será central en la estructuración del relato: la valija. El Joven carga sobre sus espaldas el cuerpo de Juan, quien a su vez intenta resguardarse en la valija. Una luz cenital marca el impulso simbólico de la escalera como espacio latente.

3º) Juan se muestra prácticamente desnudo frente a un vacío. El Joven trae ropas blancas y lo viste. Le duele vestirse, las prendas le resultan extrañas, impropias. Inicia una “partitura física” de manos/golpes/cabeza/rodilla que connota incompreensión, angustia y establece nuevos vínculos entre ellos. El Joven aparece crucificado en la escalera, con vendas negras en los ojos. La joven se coloca un pañuelo blanco en la cabeza y retira el cuerpo de la escalera/cruz para comenzar una lenta proce-sión. Esta primera configuración semántica del cristo/hijo/desaparecido y una María/Madre de Plaza de Mayo establece una intertextualidad explícita con la iconografía de “La Piedad” de Miguel Ángel. Al mismo tiempo, en un cuadro paralelo, Juan danza con signos de impotencia.

4º) La palabra poética irrumpe en la escena. Juan, con su máquina de escribir, enlaza recuerdos, fantasías y angustias, dice: “... Todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre... mis versos, rostros oscuros los escriben”. En esta instancia del relato, la obra aborda también los poemas 15 y 29 del libro *Dibaxu* de Gelman, en los que un beso olvidado y muerto pervive “debajo” del pasado, convirtiendo a la noche en polvo de aquel exilio (Gelman, 2012a: 41).

5º) En directa alusión al tango como una retórica de lo popular e impugnación de ciertos valores nacionales⁹, Juan y la Joven recrean un encuentro fugaz, cargado de cierto humorismo grotesco, dicen: “... este amor es más difícil que cagar en un frasquito/te amo con todas mis fuerzas sin comprender la verdad/voy de la furia a la dulzura de la dulzura a la pena/con cataratas en el ojo del alma...” (Gelman, 2012b: 132).

6ª) Con el tango *Volver* de fondo musical y con su valija en la mano, Juan intenta escapar de ese ámbito subterráneo y hosco. El cuerpo amarrado de la Joven/hija lo detiene. Dice: “Un hombre dividido por dos no da dos hombres. Quién carajo se atreve, en estas circunstancias, a multiplicar mi alma por uno.” (Gelman, 2012b: 19). Se establece un conflicto físico-emocional por su intento de salida.

7ª) Por la tensión de fuerzas antes indicada, Juan es colocado en el centro de la escena parcializada por los fragmentos de luz. A partir de allí, en un juego de diálogos tripartitos, los intérpretes indagan en el poema “Opiniones” del libro *Gotán*. A través de esta incursión lírica, aparecen los conceptos de “bandera” y “revolución”, los que generan desconcierto y/o desilusión entre los personajes. Con esto, la conflictividad interna o subjetiva del protagonista frente a su propio mundo anímico crece.

8ª) Juan retoma su actividad onírica y creativa frente a la máquina de escribir. Con esta acción, una luz azul invade la escena y, a su vez, el Joven se convierte –mediante recursos épicos– en una proyección del yo del escritor, esto último, al asumir la condición de voz parlante de las palabras que el poeta redacta, en este caso puntual, nos referimos al poema “Oración de un desocupado” del libro *Violín y otras cuestiones*.

9ª) El protagonista, ebrio, yace en su escritorio. Desde ese estado de alteración, dialoga consigo mismo sobre el dolor de la derrota y devela sus contradicciones frente al poder de la escritura, como así también expone –basándose en los poemas del libro *Bajo la lluvia ajena*– la noción del exilio como el no-estar en un no-lugar y, al mismo tiempo, caracteriza al sujeto exilado como un “actor mudo”, o un “inquilino de la sociedad”, silenciado y condenado a desangrarse en calles indiferentes.

10ª) Frente a la desolación y la impotencia de un “corazón poblado de verbos”, los jóvenes/fantasmas ofrecen al protagonista un objeto con reconocibles huellas simbólicas, nos referimos a una calavera con alas de pájaro y cuyo cuerpo lo forma la bandera argentina. Con este objeto, motivo de nuevas tensiones físicas entre los personajes, se compone una alegoría del exilio, la que alcanza una evidente consolidación semántica con la acción dramática de Juan, al encerrar a dicho objeto en su valija.

11ª) El joven arrastra una silla. Viste saco negro con torso desnudo, zapatos y sombrero. Nos propone la imagen de una sombra traviesa que, mediante sus juegos, despoja a Juan de sus pertenencias más íntimas: la valija, sus textos y la máquina de escribir. El poeta, aunque se muestra abatido, logra armar su equipaje. La nostalgia arremete y un

silencio extenso, incómodo y desolador nos permite ver a Juan nuevamente frente a su vacío. Caen hojas secas y otoñales sobre su cuerpo.

12ª) En su versión sefaradí, la musicalización del poema 29 del libro *Dibaxu* ha funcionado a lo largo del relato como una isotopía temática.

no están muertos los pájaros
de nuestros besos/
están muertos los besos/
los pájaros vuelan en el verde olvidar
pondré mi espanto lejos/
debajo del pasado/
que arde
callado como el sol (Gelman, 2012a: 69)

En esta secuencia final, el citado recurso recobra su capacidad signífica y se entreteje con la última acción de Juan, esto es: escribir sobre los cuerpos semidesnudos de los jóvenes/hijos/fantasmas, vale decir, un ejercicio de libertad, esperanza y vitalidad que hace de ese cuerpo/palabra una metáfora de la resistencia estética y política.

Esta ordenación textual y ficcional, establecida en las doce secuencias descritas, nos permite reconocer determinados procedimientos poético-estructurales a partir de los cuales el relato escénico se organiza. Nos referimos, puntualmente, a los procedimientos con bases “expresionistas” que Aristimuño utiliza en su trabajo como director y dramaturgo del espectáculo.

Siguiendo los estudios de Jorge Dubatti, el expresionismo teatral puede caracterizarse en los siguientes términos:

... poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (Dubatti, 2009: 126)

En efecto, por la estructura ficcional antes indicada, podemos observar que el procedimiento central que opera en *Dibaxu* es la objetivación escénica de la visión subjetiva de Juan Gelman sobre su condición de

víctima del terrorismo de Estado. Así, en escena se proyecta y materializa el desasosiego anímico del poeta frente a la desaparición física de sus seres queridos y su condición de exilado, pero mediatizados por el impulso vital de la escritura, es decir, por la búsqueda de un lenguaje para lo ominoso. En suma, la organización fragmentada y secuenciada de *Dibaxu* puede asociarse con otro recurso ficcional del expresionismo, aludimos al *stationendrama* (drama de estaciones), en el cual la acción dramática se desarrolla a través de cuadros, en los que el protagonista va enfrentando los principales núcleos conflictivos que configuran su mundo (Dubatti, 2009: 134). En el caso que estudiamos, por ejemplo, se muestran los posicionamientos subjetivos de Juan ante el horror por la desaparición de su hijo, el destierro, el erotismo, las aporías del lenguaje, la noción de patria y de compromiso político, entre otros.

La configuración subjetiva del personaje: el exilado

Por las características estéticas antes enunciadas, podemos profundizar en la configuración expresionista de los personajes en *Dibaxu*. Desde un punto de vista general, Abirached señala:

... rebelde a toda racionalidad y cuidadosamente depurado de todos los índices que podrían caracterizarlo, el personaje expresionista escapa a la actualidad; anónimo, la mayor parte del tiempo, siempre desconocido para sí mismo y extraño a las cosas, avanza por un mundo entregado a la ininteligibilidad; fragmentado, desdoblado, a menudo está condenado al monólogo, frente a este universo del cual se ha separado. (Abirached, 1994: 202)

Siguiendo esta definición, comprendemos la conflictividad del relato, en tanto, los tres personajes patentes (Juan, El Joven y La Joven) y sus proyecciones en roles y funciones diversas durante el desarrollo de la acción, expresan un doble combate brumoso; por un lado, el intento tenaz de enfrentar a las imágenes fantasmagóricas que los rodean e invaden, esto último, con el firme propósito de salir, escapar o “emerger”; por otro lado, la impotencia para regresar a lo real y superar el vacío que se esconde “debajo” del lenguaje. Por esto, cuerpo y palabra se encuentran –durante gran parte de la obra– en una extraña dicotomía, sólo reconciliable hacia el final del espectáculo, donde ambos se funden en una acción redentora.

Entonces, al igual que la imagen pictórica de *El grito* de Eduard Munch, los personajes de *Dibaxu* exponen con fuerza vital y desgarradora el insoportable dolor del exilio. Prisioneros de un lenguaje abstracto – evidenciado en la danza como recurso permanente del montaje– buscan un anclaje en la palabra, puntualmente, en la poesía. Se dice: “La soledad de la palabra. La lluvia barre los países del alma. Una palabra va por el camino, aterida, temblando, no sabe a dónde. Sólo sabe de dónde: tanta sangre camina ahora bajo la lluvia nueva, limpia, fresca, ignorante” (Gelman, 2012b: 15).

Sin embargo, estos sujetos escindidos o “multiplicados por dos”, desconfían del pasado y de sus certezas, las dudas embisten sin conciliación y, por ello, los personajes negocian con sus cuerpos para tramitar lo incomprensible:

El viento que entra en la cocina sacude el cartelón con el rostro de alguna actriz del cine mudo. Mary Pickford tal vez. Es bella, sus ojos brillan suavemente y con la boca construyen una semisonrisa tiernísima, callada. También nosotros, aquí, somos actores mudos. Tenemos brillos suaves, ternuras sucias de sangre seca como niños, mucho silencio alrededor. (Gelman, 2012b: 27)

Como un “actor mudo”, el exilado encuentra su verdad subjetiva en las confusas demarcaciones de un espacio acallado, por ejemplo, al interrogarse sobre los “límites” de ese no-lugar, dice:

¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed, hasta aquí el agua?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire, hasta aquí el fuego?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor, hasta aquí el odio?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí no?
Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas.
Sangran. (Gelman, poema “Límites”).

El espacio subjetivo

Desde estas proyecciones oníricas, fantasmagóricas e imaginarias del poeta como protagonista, el relato dramático elaborado por Hugo Aristimuño se sostiene en un rico y minucioso trabajo con el espacio escénico y la iluminación. Ambos campos de creación remiten a tres núcleos

de tensión permanentes, los cuales configuran metáforas operativas. A saber:

a) Claridad/Oscuridad:

La iluminación fragmentaria y sostenida en los claroscuros es un procedimiento base de la escena expresionista. En *Dibaxu* este recurso es trabajado con solvencia por su director, con el fin de otorgar un determinado ritmo teatral y, a su vez, generar estados o momentos dialécticos, que dan cuenta de la conflictividad anímica e interna de los sujetos de la acción, por ejemplo, las tensiones entre ver y dejar ver, verse y dejarse ver. En esa atmósfera de contradicciones, ambigua e inestable, los cuerpos exponen sus ausencias. Sin embargo, cuando la luz aparece, instaura un espacio alternativo y propicio para el surgimiento de la palabra poética como un “haz” de resistencia. Entonces, dicho núcleo de tensión puede ser interpretado como: claridad/palabra y oscuridad/grito.

b) Entrar/Salir:

Múltiples fuerzas actanciales del relato escénico se establecen a partir del conflicto entrar/salir. Esta tensión se evidencia en diversas acciones, entre otras, por el ingreso de Juan a ese mundo-otro y sus permanentes intentos de fuga, o por la presencia tenaz e invariable de la escalera como metáfora de dicha tensión, o también por los juegos de cubrirse o escaparse con la valija, estos últimos, inscriptos en las repeticiones en serie de las partituras físicas. En suma, por el procedimiento del *stationendrama* antes indicado, el único personaje que nunca sale del espacio narrativo es Juan, permitiendo una interrelación móvil con los otros roles y personajes. Desde este punto de vista, una acción metafórica central en el relato es la “entrada” flameante del objeto bandera/calavera/pájaro y su posterior resolución escénica, cuando ésta es encerrada en la valija, generando –como ya dijimos– distintas connotaciones respecto del exilio como experiencia subjetiva; connotaciones que, quizás, puedan ser puestas en diálogo con otra poesía del propio autor:

Hacemos cola ante el país, al descampado, llueve, se alzan lenguas de fuego que lamen a los santos, las calaveras pasan pajareando, senos de una mujer arrastran cielo, la cola de 14.000 kilómetros viborea, hierven los argenguayos, urulenos, chilentinos, paraguayanos, están tirando de la noche sudamericana, rechinan de almas en silencio, su verdadero trabajar (Gelman, 2012b: 18).

c) Encima/Debajo:

Por los mecanismos de interiorización y conflictividad del yo que la imagen expresionista devela, los tópicos encima/debajo pueden comprenderse como una resolución interna que el sujeto ha creado para dar cuenta de su mundo exterior. Así, el espacio subjetivo que la obra plantea está fundado en la visión poética de Gelman respecto de un particular universo inferior (*dibaxu*), en el que se rechazan e impugnan sus falsos límites y, paradójicamente, se concibe como un “umbral” para el reencontro con lo vital, aquí metaforizado en la luz del sol como fuente de la palabra, en un beso extraviado, o en una tierra sin memoria:

tu voz está oscura
de besos que no me diste/
de besos que no me das/
la noche es polvo de este exilio/
tus besos cuelgan lunas
que hielan mi camino/y
tiemblo
debajo del sol (Gelman, 2012a: 41).

En síntesis, por todo lo desarrollado hasta aquí, podemos afirmar que la obra *Dibaxu*, con dramaturgia y dirección de Hugo Aristimuño, se inscribe en las lógicas del “giro subjetivo” (Sarlo, 2005:22), esto es, la búsqueda de un reordenamiento ideológico y conceptual de las experiencias del pasado, pero haciendo del testimonio, la poesía y la escena un asidero para debatir sobre el dolor ominoso y, al mismo tiempo, comprender –desde lo íntimo y no desde lo estructural o macroconceptual– la formación de nuevas identidad sociales en el marco de la postdictadura. En la sensible y estimulante creación de Aristimuño, el teatro es un refugio para la memoria, pero sin plantear tesis o preconceptos tajantes; por el contrario, se propone un intenso juego estético para apropiarse de la pesadilla, enfrentarla con fuerza y poder continuar.

En consecuencia, *Dibaxu* –al igual que *La oscuridad* de J. C. Moisés– constituyen las bases de una posible “metáfora epistemológica” sobre los posicionamientos culturales del teatro patagónico actual.

Ideas finales o un nuevo inicio

A partir del estudio de casos seleccionados, podemos inferir que la dramaturgia patagónica –al igual que las producidas en centros de creación intelectual dominantes– puede ser leída como una “respuesta” a los interrogantes históricos sobre determinados tópicos postdictatoriales, en especial, durante los años de imposición jurídica del olvido (1986-2003). Por lo tanto, y en términos de conclusiones parciales, proponemos reconocer nuevos ejes de análisis, los que establecen fundamentos propedéuticos para un desarrollo exhaustivo sobre este tema u problema de investigación que, hasta nuestros días, no ha sido estudiado, a saber:

1) Desde un punto de vista general, la dramaturgia en la Patagonia Argentina debería ser investigada e historiada superando las fronteras geográficas y simbólicas interprovinciales, así como que, hacerlo, aportaría a la historiografía y a la teoría/crítica del teatro nacional en función de la comprensión de los mecanismos de reacción/resistencia/memoria del arte escénico frente a los debates estético-culturales sobre última dictadura militar.

2) Desde un punto de vista particular, la citada dramaturgia regional, en el marco de la postdictadura, generaría respuestas estéticas a las problemáticas identitarias, expresadas en: a) las aporías margen/centro, interior/exterior, esto último, a través de una específica articulación de procedimientos escénicos, por ejemplo, los evidenciados en las dimensiones cronotópicas; b) las figuraciones metafóricas según los condicionamientos históricos particulares de la región; c) las resignificaciones de poéticas históricas (entre otras, las indicadas en relación con el realismo, el teatro del absurdo y el expresionismo) y otros recursos desplegados. ❖

Bibliografía

- Abirached, Robert. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Camus, Albert. (1982). *El mito de Sísifo*. Losada, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge. (1990). “El teatro del absurdo en Latinoamérica”. En: *Revista Espacio de crítica e investigación teatral*, nº 8, Espacio, Buenos Aires.
- Eco, Umberto. (1993). *Obra abierta*. Ariel, Barcelona.
- García Barrientos, José Luis. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid.

- Gelman, Juan. (2012a). *Dibaxu*, Seix Barral/Página 12, Buenos Aires.
- (2012b). *Interrupciones 2*, Seix Barral/Página 12, Buenos Aires.
- (2012c). *Interrupciones 1*. Seix Barral/Página 12, Buenos Aires.
- Jelin, Elizabeth. (2005). “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad”, en: Suriano, J. (Director). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Moisés, Juan Carlos. (2007). “El arte en las márgenes: centro y periferia”. En: *Revista Camarote*, nº 12, Viedma.
- (2011). *La oscuridad*. Manuscrito inédito.
- Mons, Alan. (1994). *La metáfora social*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Oliveras, Elena. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Emecé, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul. (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- (1977). *La metáfora viva*. Megápolis, Buenos Aires, 1977.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Tossi, Mauricio. (2011a). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken, Buenos Aires.
- (2011b). “Figuraciones del exilio en la dramaturgia patagónica contemporánea. El caso *La oscuridad* de J. C. Moisés”, en: *Revista Linder*, nº 3, Buenos Aires.
- (2011c). “Desesperando de J. C. Moisés: la interrelación entre lo grotesco y lo absurdo”, en: Garrido, Margarita (compiladora). *Actas de las II Jornadas de Dramaturgia Norpatagónica*, Edunco, Neuquén.
- Vezzetti, Hugo. (2009). *Pasado y presente*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Notas

- 1 Hemos publicado un avance de este trabajo en: Tossi, 2011b.
- 2 La metodología de análisis de los textos recupera algunos lineamientos propuestos por José Luis García Barrientos en su “dramatología”. Véase: García Barrientos, 2003.
- 3 Véase las siguientes investigaciones sobre el concepto “metáfora”: Ricoeur, 1977; Eco, 1993; Le Guern, 1990.
- 4 Hasta nuestros días, el texto de *La oscuridad* no ha sido publicado, por lo tanto, trabajamos con un manuscrito original obtenido en el año 2011. Asimismo, tomamos como referencia el montaje escénico titulado *Bolitas negras*, basado en la citada obra y estrenado en la ciudad de S. C. de Bariloche, durante el mes de junio de 2012, con dirección de Adrián Beato y con las actuaciones de Alicia Tealdi,

Julio Benítez, Rubén Fernández y Patricia Moss, integrantes del grupo Trampolín.

- 5 Al respecto, véase nuestro estudio sobre la obra *Desesperando* de J. C. Moisés, publicado en Tossi, 2011c.
- 6 Oliveras define a los modificadores como un sustituto del término literal que se vincula con el sujeto, en tanto destinatario de la nominación desviada o del predicado extraño. Cfr. (Oliveras, 2007: 22).
- 7 Dado que no contamos con un texto dramático de este espectáculo, tomamos como referencia para la escritura de este nivel de análisis el registro audiovisual del reestreno del año 2009, como así también la representación escénica realizada durante el mes de octubre de 2011, en la ciudad de S. C. de Bariloche y auspiciada por el PIUNRN 40B058.
- 8 Este libro está compuesto por 29 poemas, escritos en el dialecto judeoespañol (sefaradí) y traducidos en el mismo texto al castellano moderno. Por ello, “dibaxu” o “debajo” indaga en lo más profundo de la relación del sujeto con la lengua, en aquella palabra que arde debajo de la voz.
- 9 Tópicos ampliamente desarrollados en la obra de Gelman, en textos tales como *Gotán* o *Citas y comentarios*, entre otros.

PROCESOS CREATIVOS EN LA OBRA DE HUGO ARISTIMUÑO. UN ANÁLISIS DESDE EL PUNTO DE VISTA GRUPAL Y DE LA TEORÍA DEL SÍ-MISMO

Alicia Nudler
(Universidad Nacional de Río Negro)

Introducción

EN ESTE TRABAJO busco realizar un aporte a la comprensión de los procesos creativos en la obra de Hugo Aristimuño; para esto, en la primera parte planteo la pregunta acerca de qué tipo de grupalidad y qué tipo de procesos creativos grupales se ponen en juego en su trabajo. Intento un análisis de este tema a partir de una entrevista personal al director teatral,¹ estableciendo comparaciones entre sus métodos y la tradición de la creación colectiva latinoamericana, para proponer luego paralelismos entre su estilo de coordinación grupal y algunas líneas teóricas de trabajo en grupo: los grupos operativos de Pichon Rivière, la facilitación de grupos de Rogers, la propuesta del grupo sano de Barreiro.

En la segunda parte del trabajo tomo como punto de partida mi experiencia como participante en sus seminarios y espectadora de sus obras, y la analizo a partir de la teoría del sí-mismo del psicoanalista y psicólogo del desarrollo Daniel Stern.

Los procesos creativos y el grupo

Los procesos creativos de la producción escénica de Aristimuño presentan múltiples aristas; entre las que intento analizar, se destaca el rol que adquiere la experimentación. Puesto que para este teatrista el texto es un punto de llegada y no de partida, es una estructura móvil, abierta, que emerge de las indagaciones actorales, espaciales y temporales de los actores, y puesto que el relato de sus obras es construido a través de diversos procedimientos, surge la asociación con la tradición de la “creación colectiva latinoamericana”. Transcribo a continuación algunos extractos de la entrevista a Aristimuño:

- La creación, en tu trabajo ¿es colectiva? ¿La definirías así?
- *Yo lo diferencio de la creación colectiva y lo llamo creación en equipo. Porque hay roles definidos; los actores hacen su trabajo, y el proceso de búsqueda y de montaje es distinto que en la creación colectiva. Pero permanentemente tengo una relación de retroalimentación y dialéctica con los actores.*
- ¿Por qué decís que es diferente el proceso de la creación colectiva latinoamericana, la tradicional, a lo que vos proponés?
- *En mi trabajo hay alguien que homogeneiza, alguien que define la dramaturgia final; hay la presencia de un autor. Por eso a veces se habla del teatro de Aristimuño, porque a veces son cosas que yo quiero decir. No mediatizo a través de los actores, pero busco coincidencia en lo que queremos decir todos, y no es el caos, la anarquía de la creación colectiva, no es eso para nada. Tiene pasos, tiene roles, obligaciones, derechos.*

En este breve extracto de la entrevista, vemos que hay dos elementos principales por los que el director realiza una demarcación entre la tradición de la creación colectiva latinoamericana y su propio trabajo: la presencia de roles diferenciados –veremos más adelante que esto se refiere principalmente a los roles de director y actor– y la presencia de un autor que define la dramaturgia final.

Para avanzar en este análisis, y abrevando en algunas fuentes sobre creación colectiva, expongo a continuación algunas semejanzas y diferencias que a mi juicio se pueden encontrar entre el trabajo de Aristimuño y la tradición de la creación colectiva latinoamericana.

Una de las semejanzas es la importancia asignada al trabajo del actor, y especialmente a la improvisación colectiva, en la gestación de los espectáculos.

Como señala García en un capítulo de este mismo volumen:

[...] En esta metodología colectiva adquirió importancia el actor que pasó a ser un contribuyente determinante en cuanto su experiencia personal y corporal, potencializadas en los ensayos, se actualizó en los personajes, la trama y el espacio escénico. Para ello fue necesario un nuevo tipo de entrenamiento actoral y un nuevo tipo de dirección teatral. [...] El trabajo de actor como generador de material escénico, en su práctica de improvisación, está unido firmemente a la noción de lo *creativo*.

En la creación colectiva latinoamericana, la improvisación aparece como elemento prioritario, definitorio del tipo de trabajo. Hugo

Aristimuño, por su parte, crea sus obras a partir de la investigación y la improvisación que, bajo la guía de sus consignas, realizan actores y técnicos. Sin embargo, aun dentro de este mismo esquema de importancia asignada a la investigación y la improvisación, una diferencia fundamental está dada por quién define la dramaturgia final. En la creación colectiva como movimiento, no hay un a priori respecto de este punto, la dramaturgia la define “el grupo”. En el trabajo de Aristimuño, en cambio, la dramaturgia la define él, en base al trabajo de los actores.

Es interesante en este punto remitirnos a la distinción que establece Dubatti entre dramaturgia de actor, de director, de actor y de grupo, las tres últimas, dice, englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Veamos cómo define cada una. La dramaturgia de autor se refiere a “autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación”; la de actor, a “la producida por los actores mismos, en forma individual o grupal”; la dramaturgia grupal “incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración a las diferentes formas de la creación colectiva”. Mientras que la dramaturgia de director es definida del siguiente modo: “es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior”. (Dubatti, 2003:6). De estas distinciones establecidas por el autor, el trabajo de Aristimuño parece enmarcarse dentro de este último tipo de dramaturgia.

La segunda semejanza importante es el cuestionamiento al orden social establecido, cuestionamiento que se produce tanto por los temas elegidos como por los modos de crear, aunque, en el caso de Aristimuño, este cuestionamiento no sea explícito o declamado.

En realidad, el autor se desmarca de la noción de “militancia” al caracterizar su teatro actual:

- ¿Creés que todavía tiene vigencia aquel compromiso ético del teatro independiente?
- *No sé, no sé si es ése el concepto. Yo lo viví fascinado en su momento.*
- Sin embargo, en aquella ética la noción de compromiso y de responsabilidad social era un punto importante ¿no? Y creo que eso sigue vigente en tu teatro.
- *Sí, a veces me cuestiono ese tema de la militancia del teatro. Porque a veces me parece que es demasiado.*

Con este “es demasiado”, Aristimuño podría referirse a la fijeza de los temas y de las propuestas, característica de buena parte del teatro independiente latinoamericano de los años 60 y 70, y podría estar cuestionando la univocidad de sentidos en ese tipo de teatro. Sin embargo, si vemos la temática de sus obras, encontramos que los temas no son en absoluto livianos, no estamos en presencia de un teatro light ni desprovisto de una mirada con crítica social.

Aunque Aristimuño se cuestione la “militancia” del teatro, podríamos decir que su teatro *es* militante, aunque tal vez en un sentido más amplio del término. Dubatti ofrece una serie de razones por las que el teatro se vuelve resistencia contra las condiciones culturales del liberalismo; de todas esas razones, a mi entender las obras de Aristimuño claramente constituyen una forma de resistencia al menos porque “en tanto lenguaje dotado de semiosis ilimitada, propone metáforas de la realidad que la revelan como multiplicidad y complejidad, opera como amplificación nunca del todo abarcable del mundo a través del despliegue de otros mundos ficcionales y poéticos paralelos a este mundo”. Y además, continúa el autor: “la mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica” (Dubatti, 2005:159).

Las obras de Hugo Aristimuño, a partir de las imágenes, del uso de la iluminación, de la presencia tan fuerte de lo sonoro, producen lo que a mi juicio sería una polisemia “transmodal”, concepto que retomo en la segunda parte.

“Definir el teatro a partir del acto, del actuar, significó para Sartre, como había significado antes para Brecht, que el teatro tiene una función política. Actuar es cambiar el mundo” (Gutiérrez, 2004:42); probablemente para Aristimuño actuar también sea cambiar el mundo, pero de una manera consonante con las nuevas posibilidades y limitaciones de nuestra época, donde no hay sentidos unívocos, unidireccionales, y donde lo subjetivo es político y lo político está teñido de una nueva y recientemente valorada subjetividad.

Así, en el trabajo de Aristimuño aparece una valoración de lo subjetivo (de los personajes y del actor) que probablemente no tuviera cabida en el teatro militante propio de los años 60 y 70; se cumple además en su trabajo la sentencia de Adorno: “Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable, y no en que se pongan a arengar” (Adorno, 1983, citado en Gutiérrez, 2004:46). Además, como dice Gutiérrez: [...] Lo social en arte nunca es inmediato ni aun [...] cuando se lo pretenda. Si existe eficacia ella se produce en

virtud de la existencia misma de las obras de arte en tanto negaciones de lo práctico” (Gutiérrez, 2004:46).

Y acá resulta interesante traer a colación la noción de “compromiso” que propone Aristimuño: “un compromiso del trabajo”, una ética del trabajo:

Para mí el trabajo es una forma de sentar una ética y una estética dentro de un grupo. Es la única manera en que yo acepto complacido la dialéctica con los actores: desde el trabajo. Vamos aprendiendo entre todos que esta ética que deriva después en una estética tiene que ver con una ideología de la actitud frente al arte que uno está manejando.

Por último, tanto la tradición de la creación colectiva como el trabajo de Aristimuño se asocian necesariamente con una formación pedagógica. Generalmente, cuando el grupo se traslada para hacer funciones, se proponen también ofrecer talleres abiertos a la comunidad, y los actores participan como alumnos de esos talleres, lo cual constituye todo un acto pedagógico.

Si bien las semejanzas con el movimiento de la creación colectiva son importantes, también lo son las diferencias, lo cual explica que el propio autor no enmarque su trabajo en dicha tradición. En la creación colectiva tal como se la entiende habitualmente, el compromiso está dado por el tema del que se trata, que incluye casi siempre una crítica social explícita. Como dice García “en los grupos de los años 70 existía un claro discurso político e ideológico al que se quería arribar”. En el trabajo de Aristimuño, el compromiso no está dado necesariamente por el tema sino por la actitud de trabajo.

Otro punto fuerte de diferencia aparece en relación a la figura de autoridad y de autoría, que aparecen superpuestos. El director teatral se diferencia de la creación colectiva justamente haciendo referencia a estos dos puntos:

Aquí (en mi trabajo) hay alguien que homogeneiza, alguien que define la dramaturgia final; hay la presencia de un autor. [...] No es el caos, la anarquía de la creación colectiva, no es eso para nada. Tiene pasos, tiene roles, obligaciones, derechos.

La figura del coordinador del grupo en sus aspectos prácticos, operativos, organizativos, y la figura del autor de la dramaturgia final

están indisolublemente ligadas, aparecen “naturalmente” unificadas. Quizás ésta es una de las razones por las que la creación colectiva, por su parte, al desmontar la “tiranía” del texto, se cuestiona la noción de autoridad. Cuenta Buenaventura con respecto a los inicios del método de creación colectiva en el TEC: “Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaba la discusión, es cierto, pero en última instancia lo determinante era la **autoridad** del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar.” (Buenaventura, 2005:1. Resaltado en el original).

Buenaventura opinaba que “la tiranía del texto y la del director” reducían el espacio dramático del actor, y contraponía la improvisación de la creación colectiva a la improvisación cuyo fin es corroborar los planes del autor o director:

Con cualquier metodología, la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca –de hecho y de derecho– como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje. [...] Si algo reivindica la creación es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo. No significa esto, sin embargo, que la creación colectiva produzca, necesariamente, mejores espectáculos que la forma tradicional de producción basada en la interpretación, por parte de los actores, de la concepción y los planes de la dirección. (Buenaventura, 1985)

El cuestionamiento a la figura de autoridad parece ser una parte esencial del movimiento de creación colectiva. En otra definición de la creación colectiva por parte del TEC, leemos²:

En el proceso de trabajo y especialmente sobre la base del análisis de los errores y fracasos, nos dimos cuenta de que la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir, a una participación creadora igual por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo y la manera de encarar esa labor. [...] Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el

montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaban discusiones, es cierto, pero, en última instancia, lo determinante era la **autoridad** del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a investigar. Se empezó con improvisaciones que el director tenía que tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director de los signos del espectáculo. En trabajos posteriores esta participación se fue ampliando y finalmente entró en franca contradicción con la concepción previa del director. [...] El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y el aprovechamiento de ésta para “completar” la concepción previa del director. Debía llenar el vacío dejado por dicha concepción previa. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando como una manera más objetiva, es decir, más colectiva y metódica de analizar el texto”. (Teatro Experimental de Cali, 1975: 314. Entrecorrido y resaltado en el original)

Cito nuevamente a Buenaventura, quien en 1985 defendía la importancia de la improvisación y la dramaturgia de actor dentro del teatro latinoamericano: “Las experiencias (artísticas y de vida) de los actores, su imaginación creadora, sus relaciones con el texto, con los personajes, con el espacio y el tiempo, la música, la gestualidad, etc. son indispensables para renovar el teatro no sólo aquí, sino en cualquier parte” (Buenaventura, 1985).

Seguramente Aristimuño compartiría plenamente esta afirmación, hoy casi treinta años después, pero estas experiencias personales de los actores son reelaboradas, retomadas en la escritura de una dramaturgia que finalmente reconoce un autor, como señalábamos más arriba.

Ahora bien: ¿qué tipo de coordinador grupal es Aristimuño? Revisemos brevemente tres modelos de coordinador de grupos, para establecer algunas comparaciones: el coordinador descentrado de Pichon Rivière, el facilitador grupal de Rogers, y el coordinador democrático de Barreiro.

El coordinador de los grupos operativos está “descentrado” con respecto al grupo, porque está concentrado en la estructura grupal, observando desde afuera el grupo y la relación de éste con la tarea. En palabras de Pichon Rivière: “En estas técnicas grupales la función del coordinador o copensor consiste esencialmente en crear, mantener y fomentar la comunicación, llegando ésta, a través de un desarrollo progresivo, a

tomar la forma de una espiral, en la cual coinciden didáctica, aprendizaje, comunicación y operatividad” (Pichon Rivière, 1985:112).

Un aspecto importante del ejercicio del rol desde esta perspectiva es que está atento a los factores implícitos que se ponen en juego, es decir realiza lo que Pichon Rivière denominaba la “tarea implícita”, por lo que sus formas principales de intervención son la observación, el señalamiento y la interpretación –ésta última tomada en el sentido psicoanalítico, como hipótesis explicativa de ciertos contenidos manifiestos por referencia a niveles latentes o inconscientes.

No podemos suponer que la modalidad de coordinación de Aristimuño implique realizar interpretaciones, o señalar contenidos latentes para tornarlos concientes; tampoco es un coordinador descentrado respecto del grupo, ya que participa activamente en él. Sin embargo, su estilo tiene a mi juicio elementos de este tipo de coordinación, porque mantiene una función claramente diferenciada de la de los participantes, promueve permanentemente la comunicación grupal, propone consignas de trabajo que detonan mundos personales latentes, genera ruptura de estereotipias, y trabaja con los obstáculos emergentes.

Carl Rogers, por su parte, propone un estilo de coordinación no directivo, ya que confía plenamente en el proceso del grupo; habla de facilitar más que de dirigir el proceso del grupo, porque cree en capacidad de éste para desarrollar su propio potencial y el de sus miembros.

Cuando existe un razonable clima de facilitación, confío en que el grupo desarrollará su propio potencial y el de sus miembros. Para mí, esta capacidad del grupo constituye un motivo de reverente respeto. [...] He ido promoviendo, en forma gradual, una gran confianza en el proceso grupal. (Rogers, 1970:51/52)

Rogers pone el énfasis en los aspectos actitudinales del coordinador, siendo tres las actitudes que considera especialmente facilitadoras: autenticidad, aprecio-aceptación-confianza (las toma como una), y comprensión empática. Le interesa especialmente promover el desarrollo del potencial personal de los miembros del grupo, y para ello considera fundamental ofrecerles seguridad psicológica.

Así como en el caso anterior, la modalidad de Aristimuño parece tener rasgos que lo acercan y otros que lo diferencian de este autor proveniente de la psicología humanista. Manifiesta, también, confianza en el grupo, y ayuda al despliegue del potencial de sus miembros, que en

este caso sería el de la poética de sus actores y alumnos. Pero a diferencia de Rogers, ejerce una coordinación directiva, en tanto se propone metas específicas y guía al grupo con consignas claras en pos de esas metas.

También dentro de la línea humanista, y abrevando en parte en las ideas de los autores antes citados, Barreiro propone un coordinador democrático que tienda a construir lo que ella denomina un “grupo sano”:

Según nuestra propuesta teórica, grupo sano sería, definido en términos de “tipo ideal”, prototipo o paradigma, aquél que promueve la salud y estimula el crecimiento personal de sus miembros, que alienta los aspectos positivos del individuo, potencia su creatividad y permite pensar libremente, sin temores ni bloqueos (Barreiro, 2000:50).

A diferencia del facilitador rogeriano, el de Barreiro es un coordinador activo, que se propone la construcción de vínculos positivos, la comunicación e integración grupal, el trabajo con los conflictos, la desarticulación de los mecanismos distorsionantes³ y la constitución de una matriz grupal cooperativa.

El trabajo de Aristimuño tiene aspectos cercanos a esta propuesta, en tanto propone trabajar cooperativamente, rescata los aspectos subjetivos y la necesidad de hablar y trabajar sobre los conflictos, y promueve la toma de decisión grupal. Dice:

Nuestras cuestiones internas son absolutamente transparentes, democráticas. Tomamos decisiones juntos, cuando yo recibo una propuesta de trabajo la charlamos; a veces le pido al grupo la libertad de tomar ciertas decisiones cuando hay que responder rápido, pero habitualmente decidimos todo grupalmente.

Además, como coordinador percibe que la estereotipia en los roles no es buena y le interesa que los roles sean rotativos, aunque la figura del coordinador se mantiene (y sólo van rotando algunas responsabilidades puntuales de este rol). Si bien no parece haber un trabajo deliberado o planificado con los conflictos o con la integración grupal, el director realiza esto de un modo espontáneo:

[...] discutimos mucho. Nos encanta discutir. Nos armamos unas reuniones de mateada y yo pongo tema y hacemos tipo asamblea y cada uno pone un tema y también cada uno expone sus cuestiones personales, qué cosas le jodieron... Por ejemplo, los actores me cuestionan, me dicen “en la última función

entramos muy cansados, porque nos hiciste entrenar en forma muy cercana”... Ahí fíjate, ahí tenemos un tema de ética clarito. Cuando llegamos a un lugar a hacer función, yo como director hablo con los técnicos, los protejo mucho a los actores para que descansen. Pero me tengo que manejar la relación con el técnico que a lo mejor pone una luz y luego se toma cuarenta minutos, toma mate, y yo me doy cuenta que no llegamos a la hora de ensayo, y entonces los actores no hacen a tiempo a irse un rato antes de la función para descansar. Alguna vez los actores me cuestionaron un poco eso, pero ahí está lo que te digo: yo en una de nuestras reuniones les cuento el problema con el que me enfrento, les cuento que para mí es muy difícil decidir que se tengan que quedar en el teatro hasta el comienzo de la función, lo que menos quiero es que estén cansados, pero el técnico me prometió que las luces iban a estar la noche anterior para que hoy ensayáramos, pero él no las puso, y yo necesito que estén Uds. para marcar las alturas porque mis luces son muy precisas. Entonces decidimos entre todos que cuando llegamos a un lugar, una vez que conocemos la situación del lugar, nos reunimos y decidimos entre todos cómo van a ser los horarios. No lo decido yo solo porque a veces no alcanzo a ver todos los factores, y fundamentalmente ellos quieren estar descansados.

También vemos reflejado aspectos de su estilo de coordinación en el concepto de autoridad racional de Fromm: una autoridad basada en la competencia –en el sentido de lo que tiene para ofrecer al grupo–, que transparenta la racionalidad de sus acciones, que permite y en algunos casos solicita la crítica constructiva (Fromm, 1967).

Resumiendo entonces esta primera parte del trabajo, podemos decir que no hay creación colectiva propiamente dicha sino más bien un tipo de creación cercano a la dramaturgia de director, y que no hay cuestionamiento a la figura de autoridad: la autoridad no es algo que podamos pensar como inexistente o incluso rotativa, sino que es un rol fuerte y claramente asociado a la figura de Aristimuño; en esto se diferencia también de lo que conocemos como creación colectiva latinoamericana. Pero este coordinador, que es una figura fuerte, en algún sentido casi insustituible, ejerce esta función de manera democrática, generando relaciones positivas y potenciando la creatividad. De hecho, y más allá de las palabras del director, esto se refleja en el clima subjetivo que se vive alrededor de su grupo: un clima distendido, alegre, donde la sensación es la de un grupo sólido en sus vínculos al tiempo que abierto hacia el afuera. Este tipo de clima, perceptible de manera intuitiva por cualquier persona sensible, fácilmente detectado por quienes estamos acostumbrados a trabajar con

los vínculos, no suele producirse en grupos donde la coordinación es ejercida de modo autoritario, ya sea de manera abierta o encubierta, o donde la figura de autoridad fomenta la competencia o tiende a generar mecanismos distorsionantes.

Los procesos creativos y los sentidos del sí-mismo de Daniel Stern

En esta segunda parte tomo aspectos de mi experiencia como participante en seminarios dictados por Aristimuño y como espectadora de sus obras, y los analizo a la luz del trabajo del psicoanalista y psicólogo del desarrollo Daniel Stern.

Una constatación personal, pero también compartida con otros asistentes a seminarios de Aristimuño, es que en estos espacios se crea una especie de “magia” grupal, que una suerte de poesía colectiva se va instalando progresivamente a medida que pasan las horas, culminando en un producto final que se siente casi acabado a la vez que rico, intenso, estético –y que incluso lo percibe así el espectador ocasional que se acerque en ese momento. Esta escena colectiva final, producto del trabajo y la improvisación durante las horas del seminario, es sentida por los participantes como profundamente grupal, y personal o propia a la vez.⁴

A partir del fascinante libro de Stern *“El mundo interpersonal del infante”*, me interesa aquí explorar la conexión entre ciertos conceptos teóricos del autor y la “experiencia vivida” en el seminario y en la expectación de las obras de Aristimuño. Se hace necesario, para exponer estas ideas, realizar una breve reseña de la teoría de Stern, recortada en función del objetivo del presente trabajo.

A partir de los nuevos paradigmas experimentales con niños preverbales que se han vuelto disponibles en las últimas décadas, se ha abierto una comprensión de la subjetividad e intersubjetividad tempranas que ha modificado nociones previas muy arraigadas acerca de la mente del bebé, y que por otro lado –y por ello me interesa utilizarlo en el presente análisis– resulta a mi juicio muy prometedora en su relación con la comprensión de la experiencia artística.

El trabajo de Stern –así como de un grupo importante de otros psicólogos del desarrollo citados en su libro– es especialmente interesante e innovador porque revaloriza y estudia en detalle la experiencia corporal y cómo esta experiencia corporal se imbrica con las experiencias lingüísticas.

Su teoría propone que el desarrollo psicológico temprano se produce en una serie de etapas, que corresponden a estados del sí-mismo: el sí-mismo emergente, que se forma desde el nacimiento hasta los dos meses, el sí-mismo nuclear, entre dos y seis meses, el sí-mismo subjetivo, entre siete y quince meses, y finalmente el sí-mismo verbal. Define “sí-mismo” como:

Un patrón constante de la percatación, que aparece sólo con las acciones o procesos mentales del infante [...]. Es la experiencia subjetiva organizadora de todo lo que más tarde será designado verbalmente como ‘sí-mismo’. Esta experiencia subjetiva organizadora es el equivalente preverbal, existencial, del sí-mismo objetivable, autorreflexivo, verbalizable. (Stern, 1991:21)

Por razones de espacio, y de pertinencia a los fines del presente trabajo, tomaré únicamente cuatro nociones que Stern desarrolla dentro de su teoría; éstas son la percepción amodal, los afectos de la vitalidad, el entonamiento afectivo, y finalmente la idea del lenguaje como “espada de doble filo”. Expongo brevemente una definición de estas nociones, para aplicarlas luego al presente análisis.

La percepción amodal

La percepción amodal es la capacidad de traducir información de una modalidad sensorial a otra, y el problema que plantea, según lo explica Stern, es: “¿Cómo coordinamos la información que proviene de varias modalidades perceptuales diferentes, pero emana de una única fuente externa?” (op.cit.: 68). “Lo que está en juego es la unidad de los sentidos: la experiencia de que el mundo tal como es visto es el mismo mundo tal como es sentido” (op.cit.:191).

Por supuesto que éste no es un problema que se haya planteado Stern por primera vez sino que es de muy larga data. Aristóteles fue el primero en postular una doctrina de correspondencia sensorial, y es un tema del que Piaget, siglos después, se ocupó ampliamente. Lo que nos aporta Stern como novedad, abrevando en abundante investigación empírica reciente, es lo siguiente. En primer lugar, que la capacidad para la percepción amodal ya está presente en las primeras semanas de vida, contrariamente a lo que, por ejemplo, creía Piaget.

Los infantes están preconstituidos para poder realizar una transferencia de información transmodal que les permite reconocer una correspondencia entre el tacto y la visión” (op.cit.: 69). “[...] Los infantes parecen tener una capacidad general innata, que puede denominarse *percepción amodal*, para tomar información recibida en una modalidad sensorial y de algún modo traducirla a otra modalidad sensorial. [...] Probablemente la información no es experimentada como perteneciente a un modo sensorial particular. Con mayor probabilidad trasciende el modo o canal, y tiene alguna forma supramodal desconocida. No se trata entonces de una traducción directa entre modalidades. Más bien supone una codificación en una *representación* amodal todavía misteriosa, que después puede reconocerse en cualquiera de los modos sensoriales. (op.cit.:72)

En segundo lugar, Stern propone que esa capacidad innata nos ayuda a organizar el mundo (y de manera mucho más temprana que lo que se creía antes, ya que es entre el nacimiento y los dos meses de vida) y es una vía importante también para la intersubjetividad, a través de lo que llama “el entonamiento de los afectos”, explicado luego de los afectos de la vitalidad.

Los afectos de la vitalidad

Estos son otros de los procesos que auxilian al bebé en la organización temprana del mundo y, más adelante, en el acceso a la intersubjetividad. Stern define los afectos de la vitalidad como “una cualidad de la experiencia que envuelve afectos energéticos”. Para explicar por qué resulta necesaria esta nueva expresión para denominar ciertas formas de la experiencia humana, dice:

[...] Muchas cualidades emocionales no están reflejadas en el léxico existente ni en la taxonomía ya elaborada de los afectos⁵. Esas cualidades elusivas son mejor aprehendidas por términos dinámicos, cinéticos, tales como ‘agitación’, ‘desvanecimiento progresivo’, ‘fugaz’, ‘explosivo’, ‘crescendo’, ‘decrecendo’, ‘estallido’, ‘dilatado’, etcétera. (op.cit.: 75)

Stern cita la danza abstracta y la música como ejemplos por excelencia de la expresividad de los afectos de la vitalidad:

La danza le revela directamente al espectador-oyente múltiples afectos

de la vitalidad y sus variaciones, sin recurrir a una trama ni a señales de afectos categorías que sirvan como indicios. Lo más frecuente es que el coreógrafo trate de expresar un modo de sentir, no el contenido específico de un sentimiento [...] el infante, cuando ve una conducta parental sin expresividad intrínseca (esto es, sin una señal de afecto darwiniano), puede encontrarse en la misma posición del espectador de una danza abstracta o del oyente de música. (op.cit.: 78)

Es decir, Stern liga la experiencia de expectación de la danza con esta forma muy temprana de organización del mundo a través de la detección de regularidades en patrones ligados a afectos de la vitalidad.

El entonamiento de los afectos

El sí-mismo subjetivo, que se inicia a los 7 meses e implica un salto cualitativo en la capacidad de relacionamiento intersubjetivo del infante, se ve auxiliado por una serie de conductas en las que las madres o u otros cuidadores primarios se involucran inconscientemente, y a las que Stern engloba dentro del concepto “entonamiento de los afectos”.

El proceso de compartir estados afectivos es el rasgo más general del relacionamiento intersubjetivo. [...] ¿Cuáles son los actos y procesos que permiten a otras personas saber que yo estoy sintiendo algo muy parecido a lo que sienten ellas? ¿Cómo puedo ‘meterme’ en la experiencia subjetiva de otras personas y hacerles saber que he llegado allí, sin emplear palabras? (op.cit.: 173)

El entonamiento de los afectos consiste en la ejecución de conductas que expresan el carácter del sentimiento de un estado afectivo compartido, sin imitar la expresión conductual exacta del estado interior. Es un modo que tiene la madre de “sintonizar” con el estado afectivo del bebé, y hacerle saber que está compartiendo este estado, lo cual constituye una experiencia básica de la constitución psíquica normal: el compartir nuestros estados internos con otros.⁶

El entonamiento no es imitación porque:

Si sólo por medio de imitaciones verdaderas pudiéramos demostrar que compartimos afectos subjetivamente [...] nuestra conducta afectivamente

responsiva parecería ridícula, incluso robótica [...]. Las conductas de entonamiento (en cambio) refunden el acontecimiento y llevan el foco de la atención a lo que está detrás de la conducta, al carácter del sentimiento que se está compartiendo. (op.cit.: 177-178)

Esta serie de conductas se apoyan fundamentalmente en los anteriormente descriptos cualidades transmodales de la experiencia y afectos de la vitalidad. Aquello *con* lo que principalmente se aparea la madre en sus conductas de entonamiento son precisamente los afectos de la vitalidad. Y la vía *por* la que lo hace es justamente la fluidez intermodal, porque la conducta nueva, generada con el fin de sintonizar con el infante, siempre se produce en una modalidad sensorial distinta a la conducta original. “Las cualidades de la experiencia que se prestan a la fluidez intermodal son las que fueron determinadas como mejores criterios para definir los entonamientos: la intensidad, el tiempo y la pauta espacial” (op.cit.: 189).

El lenguaje como espada de doble filo

Stern plantea que cuando el niño accede al lenguaje, o sí-mismo verbal, se le abre una serie enorme de posibilidades para comunicar sus experiencias y para relacionarse intersubjetivamente, y que también se le cierran otras: sostiene que el lenguaje tiene un efecto alienante sobre la experiencia del sí-mismo y del estar-juntos.

[...] el lenguaje provoca una escisión en la experiencia del sí-mismo. También introduce el relacionamiento en el nivel impersonal, abstracto, que es intrínseco del lenguaje, alejándolo del nivel personal, inmediato, intrínseco de los otros dominios [...] el lenguaje introduce una cuña entre dos formas simultáneas de la experiencia interpersonal: la experiencia interpersonal vivida y la representada verbalmente.

Esto es así porque el sí-mismo, el otro y el mundo tal como los viene experimentando el infante tienen esas cualidades transmodales que no pueden ser captadas por el lenguaje en su uso convencional. “Al ligarla a las palabras, se aísla la experiencia de su flujo amodal original. De modo que el lenguaje puede fracturar la experiencia global amodal. Se introduce una discontinuidad en la experiencia” (op.cit.: 216).⁷

Estas zonas de la experiencia que quedan alienadas por el lenguaje

pueden, dice, canalizarse en parte a través del arte; propone el entonamiento de los afectos como un precursor de la experiencia del arte.

¿Cómo pueden iluminar estos conceptos un análisis de los procesos creativos?

La hipótesis que quiero esbozar aquí es que algunos de los elementos con los que Aristimuño trabaja tanto en sus procesos de creación de espectáculos como en su tarea pedagógica, convocan esta zona de percepción amodal, de afectos de la vitalidad, de “entonamiento”, esta zona que queda escindida por el lenguaje, y que de allí proviene –al menos en parte– su eficacia.

Ciertas consignas para el trabajo en los seminarios (y por lo expresado en la entrevista, también en el trabajo con los grupos teatrales que dirige) apelan a las cualidades transmodales de la experiencia, ya que evocan material sensorial proveniente de distintos sentidos que de algún modo se funden en la realización de la consigna (“pensar” el cuerpo como un fluido, sentir la mirada como produciendo líquidos, oradar el espacio con el cuerpo, etc). A partir de la lectura colectiva de un texto, el maestro solicita evocaciones, “imágenes” provenientes de todos los sistemas perceptuales: un espacio (visual, táctil), olores (olfativo), sonidos, texturas y colores, así como “sensaciones”. Luego, pide que los alumnos lleven estas experiencias a un plano de lenguaje: la consigna es producir una frase –con ciertas restricciones formales– que de alguna manera englobe o exprese algunas de estas imágenes evocadas.

Por otra parte, intercaladas con las consignas que evocan sensaciones –y sin que por ello se generen interrupciones en el fluir del trabajo de improvisación– Aristimuño realiza numerosas intervenciones que podríamos denominar del orden de lo puramente racional: ofrece explicaciones, definiciones, teorías.

Todo esto me sugiere que en este trabajo multisensorial/transmodal, y también racional/verbal, realizado por cada individuo inmerso en un grupo de personas que están compartiendo la experiencia (y que en este sentido es intersubjetivo), se explota este sentido del entonamiento como precursor del lenguaje, este área que el lenguaje en un momento desgarró, y opera como una especie de puente en la experiencia. Si la pintura o la música “llaman” al área preverbal (lo que Langer llamó “simbolismo presentacional”)⁸, y el texto “llama” al área lingüística, (en términos de Langer, “simbolismo discursivo”) estas experiencias donde tanto el lenguaje verbal como los lenguajes no verbales tienen una presencia intensa, con peso propio, se instalan en zonas de subjetividad

que quedan en los límites de la experiencia verbal, en la cuña entre las dos formas simultáneas de la experiencia interpersonal: la experiencia interpersonal vivida y la representada verbalmente.

En el caso de los espectáculos, el papel tan fuerte que tiene el trabajo con la luz, conjuntamente con lo sonoro, y el aspecto textual/racional –todo, diríamos, casi en un mismo nivel de importancia– también resuena a mi juicio en esa zona de transmodalidad y de cruce de experiencias verbal y no verbales.

Conclusión

La riqueza del trabajo creativo de Hugo Aristimuño se manifiesta tanto en sus espectáculos como en sus seminarios, los que además están ligados por una lógica de creación común. Los aspectos grupales y la multiplicidad de sentidos evocados –en los dos “sentidos” de la palabra: como significado y como vía de la percepción– se funden, se entremezclan, para producir esa particular “magia”.

Esta dramaturgia del director aparece claramente como su impronta personal dada al trabajo colectivo. Toma la riqueza del trabajo grupal y la fuerza que produce la potenciación de las subjetividades –sus resonancias, su multiplicación– y las convierte en un producto final atraído por su poética personal.

En este trabajo intenté mostrar que al menos parte de la eficacia de la obra artística de este autor proviene de la convocación a la zona prelingüística polimodal de la experiencia, sumada a un trabajo grupal intenso. Agrego ahora que, posiblemente, y desde un punto de vista sistémico, la eficacia esté dada precisamente por la combinación de estos elementos, la configuración total que logran, más que por su mera suma.

Quisiera finalizar sugiriendo como tarea pendiente la mayor indagación y comprensión de los procesos creativos específicos, situados, de la producción teatral. Entre una variedad de disciplinas que pueden aportar a estos estudios, con el cuidado necesario en este tipo de traspolaciones, se encuentra la psicología, y especialmente las teorías más recientes basadas en paradigmas experimentales y teóricos novedosos, como la teoría de Stern; a mi entender, obras creativas polifacéticas como la de Aristimuño se prestan especialmente a esta tarea. ❖

Bibliografía

- Barreiro, Telma (2000). *Trabajos en grupo*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Buenaventura, Enrique (1985). "La dramaturgia del actor" en: <http://www.teatro-delpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>
- Buenaventura, Enrique (2005). "El método de creación colectiva", en Buenaventura y Vidal, *Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Colección Yanama.
- Dubatti, Jorge (2003). "La escritura teatral: ampliación y cuestionamiento" en Dubatti (comp.) *Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona.
- (comp.) (2005). *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Fromm, Erich (1967). *Ética y psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gardner, Howard (1987). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Barcelona.
- Gutiérrez, Edgardo (2004). *Indagaciones estéticas*. Buenos Aires: Altamira.
- Pichon Riviere, Enrique (1985). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rogers, Carl (1970). *Grupos de encuentro*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Stern, Daniel (1991). *El mundo interpersonal del infante*. Buenos Aires: Paidós.
- Teatro Experimental de Cali (1975). "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC", en *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.

Notas

- 1 Esta entrevista fue realizada por Mauricio Tossi y por mí misma en ocasión del viaje del grupo *Salitre* a la ciudad de Bariloche para realizar funciones de la obra "*Dibaxu*" y para dictar un seminario sobre "*Proxemia teatral*" en octubre de 2011.
- 2 Es un texto que, coherentemente con la ideología de la creación colectiva, no reconoce un autor, sino que por autor tiene al grupo.
- 3 El concepto de "mecanismo distorsionante" se refiere a "mecanismos de comunicación y modalidades de interacción personal que pueden aparecer en los grupos operando como verdaderos distorsionantes de un buen clima grupal y contribuyendo a plasmar un estilo vincular negativo". (Barreiro, 2000:51)
- 4 Los seminarios coordinados por Aristimuño suelen ser intensivos: tres días consecutivos de ocho horas, por ejemplo.
- 5 Por categoría ya elaborada de afectos se refiere a los "afectos categoría" de Darwin: alegría, tristeza, miedo, cólera, etc.

- 6 Transcribo dos de los ejemplos que aporta para esclarecer el concepto: “Un niño de ocho meses y medio trata de tomar un objeto que está fuera de su alcance. Se tiende en silencio hacia él, estirando completamente brazos y dedos. Tensa el cuerpo para acortar el par de centímetros que le faltan. En ese momento, la madre dice ‘uuuuuh... uhhhh!’ con un crescendo del esfuerzo vocal; con cada respiración contrae su torso tenso. Ese esfuerzo vocal-respiratorio de la madre se acelera poniéndose a la par con la aceleración del esfuerzo físico del infante.” [...] “Un varón de nueve meses está sentado frente a la madre. Tiene en la mano una matraca, y la agita dando muestras de interés y moderada diversión. Mientras lo mira, la madre menea la cabeza hacia arriba y hacia abajo, con un ritmo que se ajusta al movimiento del brazo del bebé.” (Stern, 1991:175–176)
- 7 El ejemplo que da Stern es la percepción que tiene el niño de una mancha de luz solar amarilla sobre la pared, de la que experimentará la intensidad, la calidez, la configuración, el brillo, el placer, y otros aspectos amodales. Para conservar esa experiencia de la mancha de luz, es importante que el niño no tome conciencia de que es una experiencia visual. Pero esto es lo que el lenguaje lo obligará a hacer. Alguien entra en la habitación y dice: “oh, mira esa luz de sol amarilla”. Las palabras anclan la experiencia a una única modalidad sensorial, obligan a la especificidad. Lo que probablemente sucede en el desarrollo es que la versión lingüística “luz de sol amarilla” de tales experiencias perceptuales se convierte en la versión oficial, y la versión amodal continúa soterrada, para resurgir sólo cuando las condiciones suprimen o prevalecen sobre la versión lingüística. Entre tales condiciones pueden contarse ciertos estados contemplativos, ciertos estados emocionales, y la percepción de ciertas obras de arte destinadas a evocar experiencias que desafían la categorización verbal. (Stern, 1991:216)
- 8 Nociones tomadas de Gardner, 1987:71.

**TÓPICOS ESTÉTICOS E IDEOLÓGICOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE
EN TUCUMÁN: 1957-1961.
EL CASO ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ.¹**

Mauricio Tossi
(Universidad Nacional de Río Negro – CONICET)

Introducción: delimitación del problema y objetivos

HACIA MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1950, los agentes teatrales independientes de la provincia de Tucumán alcanzaron un lugar de mayor relevancia dentro del campo cultural, por esto, debieron reorganizar rápidamente sus “posiciones” y “relaciones entre posiciones”, en especial, luego de la disolución del Teatro de La Peña El Cardón² como entidad núcleo, pero también, por influencia de los imperativos de otros intelectuales en relación con el rol que tenía que ocupar el teatro en las instancias de modernidad pretendidas para la provincia.

El teatro tucumano se adhiere completamente al movimiento independiente en su fase de “nacionalización”, vale decir, cuando éste se hallaba en plena crisis de sus postulados originales. Dicho momento de crisis provocó en Buenos Aires fuertes discusiones en torno a la puja entre teatro oficial, teatro profesional-comercial, teatro independiente y teatro vocacional. De estas cuatro fuerzas directrices del teatro porteño, en Tucumán sólo se registraban las dos últimas, y en un estado de particular desarrollo. De algún modo, los intelectuales progresistas tucumanos se interrogaban diciendo: ¿cómo participar de este “renacimiento” de la escena nacional –tal como lo señalaba un crítico del diario *La Gaceta* ante el estreno local del grupo Fray Mocho– si en la provincia no existían relaciones operativas entre el teatro y el Estado?

Por lo tanto, si el arte teatral quería consolidarse como artefacto de modernización de la cultura en Tucumán, se debían tomar decisiones contundentes en relación con los ejes formulados en el petitorio nacional de 1955, fundamentalmente, sobre el vínculo del teatro con las entidades oficiales (provincial, municipal y universitario estatal).

En este contexto, apareció en nuestra provincia uno de los intelectuales renombrados del movimiento independiente: Alberto Rodríguez

Muñoz (Buenos Aires, 1915–2004), quien con sus intervenciones en el ámbito tucumano, influyó decididamente en el campo artístico de la provincia.

Por lo tanto, en este ensayo, nos proponemos indagar en los tópicos estéticos e ideológicos que motivaron debates y polémicas respecto de la modernización de la escena local desde la perspectiva independentista, tomando como referencias los textos teóricos publicados en Tucumán por el mencionado agente teatral.

Alberto Rodríguez Muñoz: representaciones sociales y problemáticas estéticas del teatro independiente

Rodríguez Muñoz, al llegar a Tucumán, es conocido por sus importantes trabajos de dirección en los grupos Teatro Nuevo en Rosario (1942–47), Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT) y de Gente de Teatro en Buenos Aires entre los años 1951 y 1957. Con estas agrupaciones logra destacados premios y reconocimientos nacionales, por ejemplo, con su recordada puesta en escena de *La gaviota* de Chejov. De esta forma, se convierte en un referente indiscutible del teatro independiente. Además de su trayectoria en dirección escénica se desempeña como dramaturgo, por ejemplo: *El juglar*, *Cuatro horas*, *Luna negra*, entre otros textos hasta entonces estrenados. Sus intereses profesionales en el teatro se complementan con los roles de ensayista y editor de las revistas *Semblanza*, *Platea*, *Gente de Teatro* y *Odisea*. La tarea docente es, desde muy temprano, una actividad sobresaliente en su quehacer artístico, al ofrecer conferencias, cursos y talleres en distintos puntos del país y del extranjero.

Con este destacado perfil profesional, portador de un “capital simbólico”³ que lo legitima ante el resto de la comunidad teatral tucumana, Rodríguez Muñoz llega por primera vez a la provincia en abril de 1957, invitado por el entonces presidente de la Comisión Provincial de Cultura, Enrique García Hamilton, para disertar en conferencia pública sobre “La situación del teatro argentino” y, además, para establecer conversaciones tendientes a la implementación de una Comedia Provincial. Esto último es, por supuesto, una evidente respuesta a los requerimientos del campo intelectual sobre el vínculo del teatro con el Estado. Empero, el proyecto de creación de una Comedia Provincial no obtiene resolución inmediata y pasa a formar parte de los argumentos–motores para una política cultural con mayores objetivos y alcances, aludimos al Consejo

Provincial de Difusión Cultural gestado y ejecutado durante 1958 por su mentor principal, el escritor Julio Ardiles Gray.

Por lo dicho, podemos pensar la participación de Rodríguez Muñoz como un intelectual operativo al innovador proyecto de reorganización institucional y cultural de García Hamilton y Ardiles Gray.

La producción intelectual de Rodríguez Muñoz en Tucumán se traduce en conferencias, en el Seminario Anual de Teatro y en el Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, actividades realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT durante el año 1958. Por otra parte, su contribución se refleja en diversas puestas en escena: *El abanico* de Carlo Goldoni y *El casamiento* de Nicolás Gogol en 1959, *Los flagelados* de Martha Lehmann en 1961 y *Esquina Peligrosa* de John Priestley en 1963. A esto se le suman otros importantes aportes, aludimos a los artículos publicados por Rodríguez Muñoz en la sección Literaria del diario *La Gaceta* (LG), a saber: “Una contribución que reclama el teatro argentino” (LG: 04/05/1958), “Teatro independiente e independentismo” (LG: 19/10/1958), “El teatro independiente. Promoción, capacitación y superación” (LG: 25/01/1959), y por último, “Mediodía para el teatro argentino” (LG: 20/08/1961).

En esos escritos, el director y docente ensaya las problemáticas estéticas y políticas que el teatro independiente debe enfrentar en aquel momento. Entonces, sus artículos y las crónicas periodísticas referenciales,⁴ su ponencia en el Simposio⁵ y las críticas teatrales⁶ a sus espectáculos, considerados por nosotros como “huellas discursivas”⁷ de la acción de Rodríguez Muñoz en la fase “organizativa” del campo teatral tucumano, constituyen un importante material de análisis para establecer comparaciones, relaciones contextuales y comprender determinadas “representaciones sociales”⁸. El reconocimiento de estas variables de estudio nos permite explicar de manera exhaustiva la creación del Teatro Estable de la Provincia en 1959 y la evolución de la corriente independiente local a través del grupo Nuestro Teatro.

En consecuencia, a continuación, expondremos algunos de los tópicos centros de dichos debates.

a) Contra el “independentismo”

Rodríguez Muñoz, uno de los protagonistas y defensores principales del teatro independiente, reitera insistentemente los logros obtenidos por aquel movimiento frente al mercantilismo y a las formas estéticas

degradadas del teatro comercial-profesional. Una vez aclarado este punto en todos sus artículos y documentos consultados, expone además su evaluación sobre el estado actual de los independientes, declarándolos en un estado de crisis y de estancamiento que requiere de una urgente reconsideración.

Para dicho diagnóstico, Rodríguez Muñoz no atenúa sus diatribas hacia el teatro comercial y oficial porteños, acusándolos de “imitar” – bajo evidentes signos de fracaso– los recursos e ideas del teatro independiente, cuestionando también las decisiones estilísticas de los teatros estatales, siendo estos últimos, una “manifestación rentada” (LG: 04/05/1958) de los teatros comerciales. Así, desde su punto de vista, las fracciones profesionales y oficiales contribuyen al estancamiento que vive el teatro argentino en general.

Para él, las limitaciones que provocan el estado de crisis en el movimiento independiente radican en la imposibilidad de superar el nivel alcanzado, en la falta de dominio técnico-artístico y de su consecuente transferencia a otros creadores que se inician en la actividad siguiendo sus ideales. Este reconocimiento le sirve para formular una fuerte crítica sobre la proliferación de grupos “mal llamados independientes” que dicen adherir al movimiento sin la formación debida, y con esto se tergiversan los postulados independientes y se colabora en el estado de inmovilidad y recesión. De este modo, se emite un primer llamado de atención hacia un campo teatral tucumano en proceso de organización y al usufructo del término “independiente” en dicho contexto.

Para Rodríguez Muñoz este crecimiento eufórico de grupos pretendidamente independientes constituye todo lo contrario a un dato optimista, es un marcado “independentismo”, el cual, se caracteriza por directores escénicos nombrados por actas fraguadas y sin competencias ni condiciones suficientes para desarrollar los ideales que sostienen a dicha corriente artística; vale decir, ese independentismo está formado por “[...] jóvenes igualmente inmaduros ignorantes de sus mínimas obligaciones con el teatro que, por parecida ingenuidad, ineptitud consciente o debilidad temperamental, se dejan acaudillar en una especie de juego [...]” (LG: 19/10/1958); además, por actores no sólo carentes de estudios, también sin vocación y motivados por “lecturas mal digeridas”; en suma, un independentismo conformado por repertorios sin criterios adecuados, por escuelas de arte que imparten “enseñanzas pueriles, incorrectas o inútiles” (ibídem), con la colaboración de alguna profesora de declamación o historiador del arte amigo. En síntesis, estas son las

falencias y distorsiones que fundamentan la crisis del principal movimiento cultural del teatro argentino, según argumentos de Rodríguez Muñoz. Para él, rige una situación de persistente confusión que hace peligrar la consolidación del teatro independiente como vanguardia de la escena nacional.

La difusión de estas causas y problemáticas se convierten, en el contexto de su enunciación, en evidentes factores de riesgo para el teatro independiente en Tucumán; pues, son las principales dificultades que la escena provincial debe resolver antes de desplegar su proyecto modernizador.

Esta crítica al independentismo impugna también un elemento conceptual dentro del teatro independiente, aludimos a los valores de una cultura popular como núcleo ideológico fundacional del movimiento. Rodríguez Muñoz no evade este punto en su análisis, pues el peligroso independentismo es para él resultado de una “mezcla bastarda de filodramatismo, festival escolar y pretensión mostrenca” (ibídem). Implícitamente, el autor toma una posición crítica ante los proyectos de fomentar los teatros vocacionales o filodramáticos durante el período peronista, una estrategia que –recordemos– intenta popularizar el arte teatral, y a su vez, establecer una forma de contraposición o enfrentamiento de aquel gobierno para con los independientes.⁹

En consecuencia, el autor expone en sus ensayos las secuelas de aquellos proyectos, es decir, las consecuencias de la falta de políticas estatales. De este modo, y como ya señalamos, el peronismo y los independientes comparten un núcleo semántico común: la contribución a los valores populares, pero en el contexto de fines de los años 50, para Rodríguez Muñoz el problema de lo popular y lo impopular se reduce a la definición de lo auténtico y de aquello que no lo es, al señalar que el teatro popular no debe ser construido para ciertos gustos, o mejor, para el mal gusto, rebajándose el nivel artístico de los espectáculos con el pretexto de no estar dirigidos a la elite; en suma, agrega: “hacer teatro popular es hacer bien las obras de Shakespeare” (LG: 10/04/1957).

b) Profesionalización y rol del Estado

A partir de los ensayos de Rodríguez Muñoz, podemos indicar otras representaciones sociales polémicas sobre el lugar del teatro en el campo cultural provincial, son: la profesionalización del actor–director y las relaciones Estado–Teatro.

Como señalamos anteriormente, hacia fines de los años 50, el

movimiento independiente porteño se encuentra en el ocaso de su período de “nacionalización”, es decir, comienza a poner en crisis sus postulados iniciales, sus tendencias estéticas dominantes y sus posiciones políticas ocupadas hasta entonces en el campo intelectual capitalino. Lo que para la escena de Buenos Aires es un quiebre o el inicio de la epigonización del movimiento (Pellettieri, 1997: 40), en Tucumán, el mismo se organiza según la adhesión –consciente o no– a una de las fracciones intelectuales de los independientes de Buenos Aires, principalmente, adhiere a la corriente que exige al Estado un amplio nivel de responsabilidad.

Leonidas Barletta, el padre del movimiento, es uno de los representantes de las fracciones que no avalan la profesionalización de los independientes por creer que tergiversarían sus ideales originales. De este modo, Barletta se enfrenta a las otras franjas –por ejemplo, las lideradas por José Marial y la FATI– que entienden a la profesionalización como un avance en la constitución de la escena nacional; vale decir, para la FATI y sus asociados implica profesionalizar el teatro en sí mismo y no un proceso de mercantilización individual de los teatristas, esto último, según el tradicional estilo de la producción escénica comercial, tan vapuleada y renegada.

Rodríguez Muñoz, siempre promovido por Julio Ardiles Gray, es el representante legitimado y organizador de la línea que apoya la profesionalización del actor–director en la provincia. De sus ensayos, es factible analizar la posición que él opta frente a las polémicas enunciadas anteriormente.

Para el director y docente en estudio, el teatro comercial sería, en un corto plazo, fagocitado por el teatro independiente, entendiéndolo como una forma evolutiva y natural del desarrollo de la nueva escena argentina. A partir de este avance, el teatro sí podría obtener “ganancias” de diversos tipos: estéticas, sociales e incluso económicas, pues, para él, estas últimas condicen con el marco capitalista en el que nuestro teatro se desarrolla. En consecuencia, si el teatro independiente se encuentra –como ya indicamos– en una fase de crisis, ésta responde entre otras cosas a ese específico momento de salto o cambio que debe sustanciarse, es decir, a la confluencia o hibridación de dos líneas opuestas: el teatro independiente y el teatro profesional–comercial.

Rodríguez Muñoz retoma la idea de no confundir profesionalización con mercantilización, ya que no existe razón alguna para impedir la digna condición social de artista, en especial, luego del avance que el movimiento ha logrado en el país, dice al respecto:

[Hay quienes creen que] en nombre de ciertas falacias de tipo social [...] el teatro independiente, según uno de esos puntos de vista, no debe profesionalizarse, [...] debe continuar siendo una menesterosa vocación, o una práctica “dopo lavoro”¹⁰; no de artistas, claro, que van a vivir dignamente (y aún revolucionariamente) de su aptitud artística, sino de empleados, albañiles, torneros o vendedores de tienda, etc., que se prodigarán incansablemente (hasta que se cansen) entre esos dos platillos balanceados de sus vidas: ganarse el pan de todos los días y hacer teatro [...] (LG: 25/01/1959)

Con todo esto, el autor pone en juicio la falsa mística del actor que, para serlo verdaderamente, debe “limpiar el baño de la sala en que actúa” (ibídem). Esta desmitificación, llevada a cabo por Rodríguez Muñoz en Tucumán, ataca otros dos aspectos también nocivos según su crítica mirada; dos elementos que se complementan con los ya enunciados en relación al “independentismo”, estos son: por un lado, la falaz tendencia de lo que él llama “virginidad”, es decir, el voluntarismo diletante de jóvenes que creen inventar el teatro todo el tiempo, “como si el teatro fuera tierra de nadie” (ibídem); por otro lado, la ausencia de una política de interrelación entre la promoción, la capacitación y la superación de los objetivos ya alcanzados.

En consecuencia, luego de diagnosticar los peligros del independentismo; luego de augurar una confluencia –lógica y evolutiva– entre el teatro independiente y el teatro comercial, o de jaquear las idealizaciones sobre la profesionalización del actor libre; es decir, luego de denunciar la falta de una política eficiente, responsable y acorde a los numerosos méritos que los independientes han logrado en esos últimos veinticinco años dentro del campo cultural nacional, Rodríguez Muñoz está en condiciones de formular su proyecto alternativo y resolutorio, el que es orgánico a los intereses de modernización del campo intelectual tucumano, este es: exigir la incorporación del teatro en las política de Estado Provincial, y con esto, edifica en términos ideológicos la base para la creación de lo que conocemos a partir de 1959 como el Teatro Estable de la Provincia. En este sentido, señala:

Esta confluencia independiente–profesional: actores, directores, técnicos, que recibirán una retribución que les permitirá dedicarse por completo al teatro en dignas condiciones sociales, tendrá que ser apoyada necesariamente, por lo menos en sus comienzos e ignoro hasta cuando,

por el Estado; digo, apoyada, material y económicamente, desde luego, además de todos los apoyos morales o institucionales que puedan concedérsele, y no interferida, controlada y finalmente coartada; apoyada de las diversas, inteligentes y efectivas maneras que puedan permitir su acción hasta los fines deseados y útiles para la colectividad [...] pero sin pretender irrumpir en fronteras de propia determinación y absoluta autonomía organizativa, administrativa y artística. (LG: 18/10/1958)

Desde su posición legitimada y legitimante en el campo cultural provincial, desde sus reconocimientos artísticos en tanto capitales simbólicos que enmarcan y justifican sus discursos y objetivos, Rodríguez Muñoz enuncia esa interpelación al Estado, ubicándolo como el responsable de amparar, sostener y proyectar el teatro tucumano desde su cariz independiente. Esta demanda, que reconoce una intertextualidad explícita con el petitorio firmado por el Teatro de la Peña El Cardón y los demás grupos independientes del país en 1955, logra efectivizarse principalmente en las provincias –no sólo en Tucumán, sino también de forma paralela en Córdoba y Santa Fe–, es decir, en regiones culturales donde la mayor fuerza del teatro está forjada por el teatro independiente o vocacional y no se registran las pujas entre fracciones de teatristas comerciales o profesionales. En síntesis, los intelectuales de la FATI y de otros sectores del teatro independiente que exigen una participación activa del Estado, encuentran en las provincias un ámbito apropiado para lograrlo, pues, la beligerancia del campo artístico es distinta a la de los centros dominantes como Buenos Aires.

Entonces, en el cruce de todas estas variables socio-culturales, el discurso de Rodríguez Muñoz funciona operativamente a los proyectos tucumanos de modernización cultural; proyectos que, si bien comienzan a constituirse en los tiempos de la Revolución Libertadora con la gestión de Enrique García Hamilton, encuentran en el marco del desarrollismo y el integracionismo frondicista–gelsista un decidido lugar de resguardo y de explanada política.

La pretendida relación de fertilidad y productividad entre el teatro tucumano y el Estado debe por supuesto manifestarse en ámbitos institucionales precisos, por lo tanto, según Rodríguez Muñoz, dicho espacios son: la Universidad Nacional de Tucumán y la Secretaría de Cultura del Poder Ejecutivo Provincial.

En términos generales, el apoyo de los Estados Provinciales se logra con el estudio de los modos específicos de producir teatro en cada

región o localidad. En el caso de Tucumán, por todo lo expuesto, se forma cumpliendo la tesis de Rodríguez Muñoz sobre la confluencia o hibridación de fracciones distintas, que en el caso de nuestra provincia, ante la ausencia de una franja profesional-comercial, la fusión se realiza entre los agentes teatrales provenientes del radioteatro y los independientes. Esta fusión entre los teatristas con tradición radioteatral –e incluso circense– y los jóvenes seguidores del movimiento independiente no sólo provoca cambios en la organización política del teatro provincial sino también influye en el área estética, pensemos por ejemplo, en la convivencia de distintos estilos actorales (Cfr. Tossi, 2011: 198–208).

En relación con la universidad como ámbito institucional de amparo al teatro, Rodríguez Muñoz señala:

[...] Ha llegado la hora que entre en juego un factor inédito en nuestro país, en estos quehaceres del teatro; un factor que podría gravitar decisivamente en el desarrollo del teatro argentino [...] para cumplir una nueva etapa que signifique, no sólo respeto por el teatro como expresión estética y social (primeramente) y luego cultural y educativa [...]. Este factor es la Universidad, que, entre otras muchas, tiene la ventaja de una organización de tipo federativo, que permitiría afrontar el problema del teatro argentino desde ángulos regionales, además de encararlo, y a fondo, en Buenos Aires. (LG: 04/05/1958)

Estos reposicionamientos del teatro en relación con las entidades oficiales tucumanas son logrados y efectivizados en tiempos dispares: primero, con la creación del Teatro Estable de la Provincia como organismo del Consejo Provincial de Difusión Cultural, inaugurado en 1959 y con vigencia hasta nuestros días; segundo, con el Teatro Universitario (1966–1979) y sus instituciones educativas (Seminario Anual de Teatro en 1958, Cursos de Teatro en 1964/1965, e incluso, la creación de la Licenciatura en Teatro en 1984).

c) Teatro y compromiso

Las huellas discursivas de Rodríguez Muñoz también son indicios de otro perfil de la relación teatro y campo cultural tucumano, aludimos a un núcleo semántico e ideológico que atraviesa a casi todas las producciones intelectuales de los años que estudiamos: la noción de compromiso.

De los textos y ensayos publicados en Tucumán por Rodríguez

Muñoz, la mayoría han sido elaborados entre abril de 1957 y enero de 1959. Estos documentos están inscriptos en el optimismo y las esperanzas despertadas en los agentes del campo durante la transición de la Revolución Libertadora hacia los primeros momentos de la presidencia de Frondizi. En agosto de 1961, hallamos otro artículo del mismo autor, pero ahora, sin dudas, atravesado por otras representaciones políticas, aquellas que se vinculan con la conocida “traición frondicista”, con el impacto de la revolución cubana, con las aporías sobre el nacionalismo o el antiimperialismo y, consecuentemente, con las posiciones y las respuestas exigidas por diversos sectores hacia los intelectuales denominados, sin eufemismos: “intelectuales comprometidos”¹¹.

Un primer indicio encontrado desde esta perspectiva es la “mediación”¹² del concepto de “revolución” propuesto por el agente en estudio. Para él, la revolución en tanto significativo móvil, persistente y motor de prácticas diversas durante ese período, es entendido como “[...] superar lo antiguo por un desplazamiento enérgico de conceptos y procedimientos equivocados y dañinos” (LG: 04/05/1958). Este acercamiento al polémico concepto es un adelanto de las premisas y concepciones postuladas al respecto en 1961.

Así, bajo el título “Mediodía para el teatro argentino” (LG: 20/08/1961), Rodríguez Muñoz describe las nuevas problemáticas que debe enfrentar la escena nacional y provincial en un marco paradójico, esto es: entre la utopía del “mediodía” y un clima cultural que amenaza con imponer una “noche” larga y silenciosa. Esa atmósfera cultural degenerativa está para él patentizada en síntomas diversos, por ejemplo, la mediocridad de la televisión que avanza a pasos veloces impugnando los tradicionales modos de recepción del cine y el teatro, además, la invasión de películas estadounidenses con sus doblajes espurios y su mal gusto, y en suma, la indiferencia de ciertos medios periodísticos sobre lo que él llama auténtico patrimonio cultural. Si “somos un pueblo y no conglomerado” (ibídem), entonces, para Rodríguez Muñoz deben formularse urgentes respuestas contra esta mala educación del espectador medio, contra el automatismo de la imaginación e incluso de la “fisiología del receptor”, a quien se lo domestica hasta los extremos de enseñarle a esperar las publicidades para ir al baño, dice.

Con esta descripción, y a pesar de la poca diferencia temporal entre un artículo y el otro, es evidente el desconcierto que Rodríguez Muñoz vive como artista en un contexto que registra rápidas transformaciones estéticas; se muestra amenazado e imposibilitado de tramitar

los vertiginosos cambios del campo cultural, es decir, no logra reposicionarse, quedando anacrónicamente ubicado en un lugar de reproducción de los tradicionales tópicos independentistas.

De este modo, su propuesta cambia de dirección sutilmente, retoma su personal concepto de revolución bosquejado en 1958 –en aquel clima de euforia social y política– para ser aplicado al contexto de la traición o de la desilusión frondicista. Este teatrista dice al respecto:

[...] Entre tanta penumbra, mirando con ganas de ver y extrayendo conclusiones a pesar o en virtud de o contra ese pesimismo empotrado tras 25 años y pico de ser espectadores-actores de un proceso repetido de avances y retrocesos (un paso adelante y otro atrás), y recordar tantas frases jamás cumplidas en su simple verdad [...] aunque, eso sí, por razones siempre perfectamente aclaradas e irrefutables y hasta patrióticas (“si no hay vendas en los hospitales, ¿cómo...entonces?; “primero el petróleo, después la cultura”; “la gente de teatro que nos vota es cuantitativamente despreciable en relación con...”). (Ibídem)

Por lo tanto, según Rodríguez Muñoz, aquel es el mejor momento para que el teatro y su gente, con sus trayectorias artísticas y compromiso político comprobados, asuman una urgente y necesaria responsabilidad. Metafóricamente, exige a los agentes teatrales en general y a los tucumanos en particular, “gritar en la noche silenciosa y encapotada” por la que transita la cultura argentina, dar voz a los que quieren hablar aún cuando algunos se pregunten “[...] ¿quiénes son los locos que se animan a hablar tan alto en la calle por la noche?” (Ibídem). En síntesis, busca mostrar la potencia de la luz que el “mediodía” del teatro puede ofrecer.

Nuevamente, las posturas de este teatrista se caracterizan por un marcado idealismo y romanticismo, pero ahora, desde esa posición, exigente del compromiso a asumir, mediatizado quizás por otro de los “ismos” tópicos de la época, el integracionismo aplicado a su propio campo de acción. Desde este punto de vista, dice:

[...] Nuestro irreversible destino de hombres de teatro, [nos impone] irrumpir una vez más en el proceso cultural a fin de favorecer su desarrollo para adelante, disponer a tiempo las rectificaciones necesarias, rehacernos la pinta y el alma y unirnos a los que en otros planos, escritores, plásticos, etcétera, también opinan que es hora de hacer cada uno por su lado y lo mejor que se pueda, pero además juntos y con disciplina. (Ibídem)

Alberto Rodríguez Muñoz: hacia una metafísica del estilo en la dirección

Por todo lo desarrollado hasta aquí, podemos confirmar la productividad de este agente intelectual en la organización de las fuerzas teatrales locales. En suma, el artista en estudio ha contribuido en el pasaje o desplazamiento que va desde un actor o director “culto tradicional” hacia un actor o director “culto moderno”¹³ en Tucumán.

En efecto, para Rodríguez Muñoz la concreción de una “conciencia artística activa y fecunda” (LG: 20/08/1961), como así también, el de un teatro promotor de cambios y renovaciones, no está disociado de las incumbencias poéticas apropiadas para alcanzar el éxito de tales objetivos. De este modo, sus búsquedas estilísticas se remontan a sus primeras experiencias en el teatro independiente, cuando de forma autodidáctica comienza a estudiar las estéticas teatrales modernas (Cfr. Risetti, 2004: 233).

Por lo tanto, durante su estadía en Tucumán, continúa con sus intereses teóricos, orientándolos por ejemplo a la enseñanza y la aplicación del sistema stanislavskiano, tal como puede ser analizado durante esos años, considerando la falta de traducciones, de publicaciones y/o estudios metódicos¹⁴. Por esto, estudiamos los tópicos concordantes y/o contradictorios emergentes en relación a dicha poética.

Si el modelo teórico y didáctico del teatrista ruso es el paradigma estético hegemónico para el actor y el director modernos, en aquel contexto prevalece la convicción de que su conocimiento aproxima a los agentes de la provincia a las corrientes innovadoras que se experimentan en Buenos Aires y en otras capitales internacionales. Estudiar Stanislavski es un modo de acercar el teatro tucumano al mundo y, por lo tanto, de cumplir con los objetivos de modernización¹⁵ propuestos por Rodríguez Muñoz. En efecto, estos propósitos se confirman en el dictado del Seminario de Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán en 1958 o, puntualmente, en el curso “Análisis y puesta en práctica del Sistema Stanislavski” realizado durante los meses de febrero y marzo de 1959 (Cfr. Tribulo, 2005: 546), así como –de manera hipotética– en los esquemas de trabajo para el montaje de las obras *El abanico* y *El casamiento* en 1959, *Los flagelados* en 1961, y *Esquina peligrosa* en 1963.

A partir de estos datos y antecedentes, nos proponemos conocer el modo en que Rodríguez Muñoz participa en la formación de un actor culto moderno y su respectiva concepción de dirección escénica. Para lograr este fin, apelamos a la conferencia que emite en el marco del Primer

Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, recordemos, realizado en Tucumán en 1958. El título de dicha ponencia es: “La cuestión del estilo en la puesta en escena y algunas consideraciones afines” (AAVV, 1960: 145–173). Entonces, analizamos este texto como una huella discursiva de las concepciones escénicas del mencionado director y docente, al confrontar los conceptos allí explicitados con las premisas de la escena moderna, por ejemplo, las nociones stanislavskianas, reconociendo así algunas de las dificultades y problemáticas históricas que el incipiente campo teatral tucumano, en su etapa organizativa debe resolver.

En la conferencia señalada, Rodríguez Muñoz expone su visión del concepto de “estilo”, al que define como una “función creadora” y no sólo como un modo formal y personal de expresar el arte. Por las intertextualidades que pronto citaremos, dicha función creadora inscribe a Rodríguez Muñoz en una perspectiva filosófica tradicional y cercana al idealismo estético, porque para él un estilo es principalmente una “actitud espiritual” (148) decantada y expurgada por resolutorias posiciones teórico-prácticas del artista frente al arte. De este modo, la posibilidad de hallar un estilo implica, por ejemplo en el caso del director escénico, detectar el estado anticipatorio, “larval” de una determinada sensibilidad frente al objeto “texto a representar” para que luego, siguiendo ese estado sensible, puedan fluir modos de visualización interna y sus posibles proyecciones en imágenes. Por esta razón, al finalizar el empírico proceso de depuración, el director teatral llega a confrontarse con su verdadero estilo en tanto “especie de subestructura [...] inmersa en el espíritu del director antes de la lectura del texto” (155).

En consecuencia, para Rodríguez Muñoz el estilo es un estado de percepción interna resultante de las experiencias productivas del artista. Esta noción de estilo reconoce una declarada intertextualidad con la teoría del “arte como experiencia” del filósofo John Dewey, quien en 1934 propone restaurar la continuidad entre la obra de arte como producto acabado y las experiencias implícitas en su realización. Para Dewey, el arte debe comprenderse en sintonía con los procesos creativos internos y el carácter empírico-experimental que los organismos inteligentes mantienen con el entorno (Rodríguez Aguilera, 2004). Mediante estas premisas, el ensayo de Rodríguez Muñoz establece una intertextualidad directa con Dewey al indicar:

Cuando estudio el texto de una pieza dramática, todas mis facultades sensibles, mi imaginación de director, mis aptitudes de reanimador de

situaciones y personajes, deben funcionar para que pueda revelar ese texto con sus exigencias definidas; claro, de ese texto y no de algo que se asemeje o aproxime. Las imágenes que me sugiere aparecen en mi espíritu, ya preparado, ya arado por anteriores experiencias artísticas de ese tipo y por cualidades específicas, para recibir esas sugerencias, ese estímulo imaginativo –como la tierra recibe la *semilla*– y transformarlo en el hecho estético que ese texto anuncia y reclama. (Rodríguez Muñoz, 1960: 157)

Y más adelante agrega:

Esa libertad imaginativa que condiciona y posibilita un estilo, está encauzado por el ‘ser’ del artista, del director, por lo que posee como tal en el orden de la creación: sensibilidad, cultura, inteligencia activa, capacidad realizadora, experiencia, etc. (158)

Entonces, podemos articular la noción de estilo propuesta por Rodríguez Muñoz con las concepciones estéticas de Dewey, porque para ambos autores el arte es un constructo experimental que fortalece el espíritu personal y participa como promotor de una identidad social. En este sentido, Rodríguez Muñoz luego de puntualizar su concepto de estilo, entiende que el teatro argentino no ha podido elaborar hasta ese momento un estilo propio, ni en su deprimido perfil escénico–comercial ni en su renovador cariz independentista. Precisamente, esta última problemática es la que marcaría, según el autor, los nuevos objetivos y desafíos para el movimiento independiente de aquellos años.

Con un arte teatral sin estilo definido, pero jerarquizado como fuente espiritual para la conformación de una identidad, la responsabilidad del teatro independiente se torna relevante para la “vitalidad nacional” (153); es decir, sentar bases de un estilo teatral argentino es una deuda cultural adquirida por los intelectuales de la “escena libre” y, a su vez, una forma de responder a la noción de compromiso antes explicitada.

Sostenido en esta visión estética, Rodríguez Muñoz deja entrever su personal modo de concebir el trabajo de dirección teatral, del actor y de la puesta en escena. Para él, la función del director es la de “realizar escénicamente un texto dramático”, tomando el lugar de un “re-creador” del universo poético plasmado en el texto literario, al que forzosamente hay que “respetar, revelar y exaltar” (161), así, un director no

debe traicionar el espíritu de la obra. Por lo tanto, su visión del director es la de un agente “ejecutor” o revelador del estilo, entendido como percepción o subestructura interna, metafísica y en estado larval que vive en el texto dramático. Desde esta concepción, la tarea del director es develar, visualizar y darse a comprender en términos témporo-espaciales y sensoriales.

Al mismo tiempo, estas apreciaciones teóricas sobre los procesos creativos del director y del actor son las que relacionan a Rodríguez Muñoz con la tendencia “culto moderna” stanislavskiana. En primer lugar, desde un punto de vista retórico, hallamos la metáfora del trabajo escénico como “germinación” o “estado larval”, donde el actor y el director buscan la “semilla” (158) que subyace en la imaginación poética del autor del texto dramático. Stanislavski utiliza esta figuración al indicar:

Así, el trabajo del actor comienza con la búsqueda de la semilla artística del drama. Él traslada esta semilla a su alma y desde este instante en él debe comenzar el proceso creativo, proceso que es orgánico, semejante a todos los procesos creativos de la naturaleza. (1986: 234)

Este primer intertexto con las nociones stanislavskianas corrobora la visión estético-idealista de Rodríguez Muñoz, una concepción del arte que entendemos a partir de la teoría de Dewey. Sin embargo, como se sabe, los posicionamientos prácticos del maestro ruso no se reducen a tal visión metafísica del trabajo escénico, por el contrario, su propuesta radica en una conciencia empírica sobre la conducta escénica, articulando el “trabajo del actor sobre sí mismo” y “trabajo del actor sobre el papel”, esto último, sostenido en una técnica que indaga de modo sistemático en la atención y la concentración; en ejercicios corporales y vocales que liberen las inhibiciones propias del actor; en una comunicación interactiva basada en objetivos específicos, motivaciones sensoriales y esquemas de acción lógicos, aunque mediatizados por el uso de imaginación –aludimos al empleo del “mágico sí”– y, fundamentalmente, se busca la verdad escénica o “segunda naturaleza” del comportamiento psicofísico a realizarse en el plano de la ficción organizada, entre otras características que definen a la actuación como una praxis artística metódica.¹⁶

Por lo tanto, nos preguntamos: ¿cómo pudo Rodríguez Muñoz articular su visión metafísica del “estilo” con el trabajo de actuación stanislavskiana?

Según se infiere del ensayo citado, para Rodríguez Muñoz el actor

es un auxiliar del director, vale decir, el actor es un colaborador en el hecho de plasmar físicamente el espíritu de las relaciones dramáticas, o en otros términos, del actor depende que la obra no quede en “letra muerta” o en una “exteriorización anémica de contenidos potenciales” (Rodríguez Muñoz, 1960: 165).

A partir de estas ideas, el concepto de actuación stanislavskiana citado por Rodríguez Muñoz en su conferencia –e hipotéticamente aplicado en sus montajes teatrales– resulta contradictorio o desajustado, porque el rol del actor como “auxiliar” y, por lo tanto, dependiente absoluto del director en la tarea creativa es incongruente con la poética stanislavskiana. Por el contrario, el trabajo actoral para Stanislavski goza de autonomía y especificidad en relación con el director, pues, como ya dijimos, el trabajo del actor sobre “sí mismo” constituye el núcleo fundacional de dicha poética.

En consecuencia, al confrontar las premisas del actor moderno con la concepción de Rodríguez Muñoz sobre el actor “auxiliar” o el actor dependiente del texto en la “encarnación” de una letra muerta, se hacen evidentes las dificultades que los agentes teatrales tucumanos tienen para conocer y estudiar las técnicas stanislavskianas durante los primeros años 60, pues, a los avatares en las ediciones y publicaciones de los textos teóricos del pedagogo ruso, se le suma la falta de ámbitos institucionales propicios para debatir o construir posicionamientos artísticos al respecto. Sin embargo, podemos inferir que más allá de las desorientaciones teóricas –las que funcionan como invariables en muchos campos teatrales de Latinoamérica, no sólo en Tucumán–, Rodríguez Muñoz comienza a establecer redes comunicacionales con otros centros de producción, es decir, cumple de manera eficaz su pretensión de incorporar a la escena local en las polémicas nacionales sobre el actor y el director culto moderno.

El último aspecto a tener en cuenta de la conferencia enunciada por Rodríguez Muñoz es cómo pudo poner en práctica estas premisas en Tucumán.

Nuevamente influenciado por la teoría de Dewey, con sus tesis sobre el arte y las condiciones contextuales, el director en estudio reconoce dos ejes problemáticos que deben ser resueltos a la hora de proyectar en la provincia un teatro con pretensiones de un “estilo” propio, son: los recursos humanos (actores, escenógrafos, técnicos, etc.) y el medio ambiente (variables sociales e institucionales).

En cuanto a lo primero, su trabajo se orienta a un específico plan

didáctico con el fin de jaquear el diletantismo característico de la escena tucumana y generar una conciencia práctica de la profesionalización del teatrista, esto último, de forma coherente a lo propuesto en sus ensayos teóricos. Dicho plan didáctico se materializa en cursos particulares y en el montaje de las primeras obras a representar. Rodríguez Muñoz establece una dialéctica entre el ámbito formal de una clase y el espacio experimental de un ensayo para la puesta en escena, y con esto retomamos sus intertextualidad con Dewey y con el propio Stanislavski.

Así, encontramos el concepto de “experiencia” del filósofo estadounidense. El mismo puede ser entendido como aquella praxis desarrollada con unidad y sentido, cuya relación entre el ensayo y el resultado marcan una “continuidad” que se consume hasta sus últimas consecuencias (Dewey, 2008: 35). Una manera de aplicar la unidad-continuidad entre clases de teatro y ensayos de montaje aparece en lo que Rodríguez Muñoz denomina “esquema directivo transicional” (169), es decir, una fase del trabajo por él planeada en la que se intenta preparar metódicamente a los miembros de un grupo con el fin de comenzar un “tránsito” o “pasaje” hacia la configuración de un “estilo”, esto último, entendido como un logro artístico que –en términos de modernización estética– es considerado un progreso para el arte teatral tucumano.

El esquema directivo transicional reúne actividades precisas tales como: a) extensos períodos de lecturas del texto dramático hasta lograr una “articulación oral adecuada” y “conocimiento interior” de los caracteres y relaciones entre personajes; b) traslación al escenario con “respuestas motoras” precisas; c) eliminación de “efectismos superficiales” en el trabajo actoral; d) “sistematización” del proceso creador; e) “[...] explicaciones y conversaciones habituales para que [los actores] sean colaboradores concientes en el milagro teatral y no simples piezas mecánicas de un todo cuyo objetivo desconocen” (ibídem).

Estas premisas de trabajo muestran una vez más la fusión o hibridación de recursos técnicos, incluso, los desajustes teóricos en relación con las ideas stanislavskianas. Por un lado, por ejemplo en los puntos a, b y c, se evidencia la búsqueda de lo que denominamos “dicción interpretativa”, conjuntamente con cierta “liberación corporal” de clisés o artificios actorales, con construcción de personajes que nacen del “trabajo de mesa” y no de una aproximación psicofísica u orgánica a través de esquemas de interacción¹⁷. Por otro lado, se deduce un intento de articular el trabajo del actor con el director, aunque con primacía del segundo sobre el primero, en especial por la función “explicativa” que el director

asume ante el actor, al mismo tiempo, se observa un mayor espacio para la producción reflexiva, conciente y técnica, es decir, menos intuitiva o aficionada, aunque sin abandonar la visión del actor como “colaborador”.

A su vez, para Rodríguez Muñoz estas estrategias están condicionadas a variables ambientales, vale decir, desde lo particular, es imperioso considerar la actividad laboral paralela que los actores realizan en su vida cotidiana para subsistir y, a partir de esas circunstancias, organizar el tiempo disponible para los ensayos y la creación; desde lo general, abordar las problemáticas ya enunciadas sobre la profesionalización del actor, el rol del Estado en el apoyo al teatro como práctica socio-cultural con fines identitarios, la función de la universidad como entidad federal y educativa, la creación de cuerpos artísticos estables y de escuelas competentes, entre otras variables que sin duda contextualizan el surgimiento de un “estilo” teatral tucumano.

En síntesis, podemos afirmar que los posicionamientos intelectuales de Rodríguez Muñoz introducen a los actores y directores jóvenes de la provincia en las tendencias escénicas de la tradición “culto moderna”, aunque condicionados por desorientaciones y confusiones estéticas propias de aquel momento histórico, por ejemplo, en lo respectivo a la teoría stanislavskiana.

Sin embargo, es meritorio resaltar que Rodríguez Muñoz contribuye, primero, en la formación de una “ética artística”, la que entiende a la creación teatral desde un compromiso profesional y en permanente autocrítica; segundo, colabora en la sistematización de las prácticas escénicas con su persistente y abierta abolición al diletantismo, quizás, el concepto que más acerca a este agente cultural con las concepciones stanislavskianas del teatro; tercero, se muestra como un intelectual bisagra en la construcción de un director culto moderno para Tucumán por su condición de “director tricéfalo”, esto último, según la definición de Nemiróvich-Dánchenko, pues reúne en sí mismo tres categorías: “[...] 1- director-intérprete,¹⁸ actor y pedagogo, que ayuda al artista a construir su personaje; 2- director-espejo, reflejo de las características individuales del actor; 3- director-organizador de todo el montaje” (Knébel, 2005: 17).

Ideas finales

En función de lo descrito y analizado, Rodríguez Muñoz se inscribe en Tucumán como un agente cercano a la *intelligentsia*, es decir, como un

intelectual comprometido que “[...] levanta la idea de una misión de las elites culturales para con su sociedad: la de esclarecerla, guiarla y, generalmente, también reformarla” (Altamirano, 2002: 148).

Sus ideas estéticas, posicionamientos políticos y propuestas didácticas funcionan como marco operativos para los artistas locales que, entre 1957–1961, intentan “organizar” las fuerzas teatrales productivas en la provincia, al debatir sobre cómo concretar una relación eficaz entre el teatro y el Estado Nacional o Provincial, o de qué manera resolver las disyuntivas con respecto de la profesionalización del actor y del director. Así, los ideales del movimiento independiente participan como ineludibles núcleos referenciales, tanto para las fracciones que se estructuran en el elenco oficial a partir de 1959, como para las que siguen profundizando en los objetivos originales de la “escena libre”. ❖

Bibliografía

- Acevedo, J. (2006). “Representaciones sociales de la escritura”. En: Alonso de Rúffolo, M. S. y Gómez, P. A. (Coordinadores). *Imaginario, representaciones sociales e identidad en la comunicación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNT, San Miguel de Tucumán.
- Aisemberg, A. (2003). “El Teatro del pueblo y sus epígonos”. En: Pellettieri, O. (Director). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949–1976)*. Galerna, Buenos Aires.
- Altamirano, C. (2002). “Intelectuales”. En: Altamirano, C. (Director). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós, Buenos Aires.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gutiérrez, A. (1994). *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Nueva visión, Buenos Aires.
- Knébel, O. (2005). *El último Stanislavski*. Fundamentos, Madrid.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. El teatro argentino moderno (1949–1976)*. Galerna, Buenos Aires.
- Risetti, R., (2004). *Memorias del teatro independiente argentino, 1930–1970*. Corregidor, Buenos Aires.
- Rodríguez Aguilera, R. (2004). “¿Kant o Nietzsche? ¡Dewey! El idealismo naturalista y democrático en *El arte como experiencia*”, [en línea]. *Revista Fedro*, n° 2, noviembre

- I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (Editores.) <http://www.us.es/fedro/numero2>. ISSN 1697-8072.
- Rodríguez Muñoz, A. (1960). “La cuestión del estilo en la puesta en escena y algunas consideraciones afines”, en: AA, VV. *Teatro y universidad*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, S. M. de Tucumán.
- Stanislavski, C. (1986). “El arte del actor y del regisseur”. En: *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Quetzal, Buenos Aires.
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken, Buenos Aires.
- Tríbulo, J. (2005). “Tucumán” en: Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en las provincias, Tomo I*. Galerna, Buenos Aires.
- Verón, E. (1987). *Semiosis social*. Gedisa, Buenos Aires.
- Verzero, L. (2009). “Teatro y militancia: del intelectual sartreano al intelectual revolucionario”. En: Pellettieri, O. (Editor). *En torno a la convención y la novedad*. Galerna/Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires.
- Zayas de Lima, P. (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Inteatro, Buenos Aires.

Notes

- 1 Hemos desarrollado estos aspectos en nuestro libro: Tossi, M. *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*, Dunken, Buenos Aires, 2011.
- 2 Para conocer en profundidad el desarrollo de esta institución teatral local, véase: Tríbulo, J. “Tucumán” en: Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en las provincias, Tomo I*. Galerna, Buenos Aires, 2005.
- 3 En la teoría cultural de Bourdieu, según Alicia Gutiérrez, los capitales son “conjuntos de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten, se pierden”. Desde esta postura, la noción de “capital” no se limita exclusivamente a su denotación económica, por el contrario, se desplaza hacia otras concepciones: capital cultural, capital social y capital simbólico, éste último, entendido como una de las “especie de capital que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, reconocimiento, a los otros capitales, principios de distinción y diferenciación que se ponen en juego frente a los demás agentes del campo”. Citas extraídas de: Gutiérrez, A. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994, pp. 24-28.
- 4 Véase: “Inició la Comisión de Cultura su actividad anual. Rodríguez Muñoz disertó ayer”, en LG: 10/04/1957; “En torno al teatro estable provincial y declaraciones de Rodríguez Muñoz”, en LG: s/f/04/1959.

- 5 Véase: Rodríguez Muñoz, A. “La cuestión del estilo en la puesta en escena y algunas consideraciones afines”. En: AA, VV. *Teatro y universidad*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, S. M. de Tucumán, 1960.
- 6 Véase: LG: 30/04/1959; LG: 17/04/1691.
- 7 Según Eliseo Verón, las relaciones discursivas poseen “gramáticas de producción” y “gramáticas de reconocimiento”, cada una de ellas con sus reglas que describen las operaciones de asignación del sentido. Así, las condiciones de producción o de reconocimiento implican “marcas” o “huellas” de uno u otro conjunto de condicionamientos. Es en esta acepción que utilizaremos a dicho concepto. Cfr. Verón, E. *Semiosis social*. Gedisa, Buenos Aires, 1987, pp. 124–133.
- 8 Al respecto, seguimos el concepto de Serge Moscovici. De este modo, entendemos por “representación social” a los “esquemas de conocimiento compartidos acerca de objetos sociales, elaboraciones del sentido común, de la experiencia cotidiana que orientan la conducta de las personas de un grupo social”. Cita extraída de: Acevedo, J. “Representaciones sociales de la escritura”. En: Alonso de Rúffolo, M. S. y Gómez, P. A. (Coordinadores). *Imaginario, representaciones sociales e identidad en la comunicación*. Facultad de Filosofía y Letras, UNT, San Miguel de Tucumán, 2006, p. 57.
- 9 El proyecto cultural del gobierno peronista de instaurar “teatro vocacionales” en confrontación con los “teatros independientes” llega a impactar en Tucumán en grupos tales como “El laurel” y “El carro de Téspis”, aunque inferimos que se llevó a cabo sin la “conciencia práctica” de dicha confrontación ideológica, diferenciándose así de lo ocurrido en el campo escénico porteño.
- 10 La consigna “dopo lavoro” implica decir “después del trabajo”, entonces, el teatro no sería entendido como una profesión.
- 11 La figura del intelectual comprometido, según las premisas de Jean Paul Sartre, funcionaron como ideas-faros en los agentes culturales argentinos de los años 60. Desde un punto de vista, la noción de compromiso fue un mandato social y de acción responsable frente a los cambios políticos. Al respecto de este eje de análisis, véase: Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; Verzero, L. “Teatro y militancia: del intelectual sartreano al intelectual revolucionario”. En: Pellettieri, O. (Editor). *En torno a la convención y la novedad*. Galerna/Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2009, pp. 285–293.
- 12 Entendemos por “mediación” a las formas o estrategias sociológicas para designar todo lo que interviene entre una obra y su recepción, ya sean personas, instituciones o factores que operan como intermediarios culturales. Cfr. Heinrich, N. *La sociología del arte*. Nueva visión, Buenos Aires, 2002, pp. 61–76.
- 13 El actor o director “culto moderno”, a diferencia del actor o director “culto tradicional” que ya comentamos, se caracterizan y definen por su productividad en las

poéticas escénicas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Diversos investigadores han demostrado que, desde una perspectiva diacrónica, el denominado “teatro moderno” es ante todo una construcción histórica, cuyas variables artístico-ideológicas responden a un modelo representacional mimético, discursivo y expositivo. El desarrollo del teatro moderno no sólo estuvo vinculado al auge de una dramaturgia específica (Ibsen, Chejov, Pirandello, Miller, Brecht, Beckett), implicó fundamentalmente el progreso en el campo de la actuación y de la dirección escénica. De este modo, Constantin Stanislavski (1863-1938), con su innovador “sistema” para el trabajo de actor, se convirtió en un paradigma estético. Por lo tanto, al referirnos al actor o director “culto moderno” indagaremos en las posibles relaciones que se establecen con el mencionado pedagogo ruso. Para un desarrollo de este tema véase: Kryszinski, W. “Estructuras evolutivas ‘modernas’ y ‘postmodernas’ del texto teatral en el siglo XX”. En: De Toro, F. (Editor). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna, Buenos Aires, 1990, pp. 147-175; Dubatti, J. “Poética del drama moderno”. En: *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel, Buenos Aires, 2008, 173-197.

- 14 En Argentina, los textos de Stanislavski aparecen por primera vez en 1945, pero sólo con su libro *Mi vida en el arte*. Los ensayos estrictamente técnicos sobre su sistema de trabajo no se editan hasta 1954, todavía de manera incompleta y fragmentada. Por lo tanto, el conocimiento exhaustivo de esta teoría en nuestro país es posible recién hacia fines de los años 60 y el texto de Rodríguez Muñoz que comentamos es redactado y expuesto en 1958. Para un estudio completo de estas problemáticas y del complejo modo de aprehensión de la estética del maestro ruso, se puede consultar: *El desconocido Stanislavski*. Revista Máscara, n° 132 y 133, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1965-1966.
- 15 Esta premisa estética predominó en Tucumán –condicionada por distintas variables culturales y políticas– hasta mediados de los años 80, cuando la línea stanislavskiana se articuló con la teoría de Raúl Serrano y, desde allí, con otras perspectivas artísticas.
- 16 Es pertinente aclarar que no pretendemos hacer una síntesis de los conceptos fundamentales del sistema stanislavskiano, lo que buscamos es comparar concepciones de actuación.
- 17 Como se sabe, el “trabajo de mesa” había sido parte de sistema de trabajo de Stanislavski en los primeros momentos de su investigación, luego fue abandonado como técnica de abordaje del personaje por su tendencia a la intelectualización, desplazándose al estudio de la acción bajo condiciones psicofísicas, internas y externas, sensoriales y emotivas. Cfr. Stanislavski, C. *Un actor se prepara*. Diana, México, 1999.
- 18 Recuérdese que, en Tucumán, Rodríguez Muñoz fue además actor de sus propias puestas en escena.

LA VOZ DE GUERRA. UN ESTUDIO SOBRE EL TEATRO DE DAMIÁN “TITO” GUERRA

*Silvina Montecinos
(Instituto de Formación Docente Continua N° 4, Jujuy)*

A modo de introducción

EL TRABAJO QUE PRESENTO en esta oportunidad consta de una serie de entrevistas individuales llevadas a cabo entre diciembre del 2007 y mayo del 2008. Las mismas fueron realizadas a personas que constituyen el entorno más íntimo de Damián Guerra. Así, las voces de miembros del “Grupo Jujeño de Teatro”, de su esposa y amigos se registraron en audio. Como parte del proceso, las entrevistas fueron desgrabadas. Karina Oviedo realizó un trabajo muy cuidadoso al desgrabar estas entrevistas. El material que se obtuvo, se sumó a los documentos de prensa recogidos en la hemeroteca provincial, gracias a la colaboración de Tania Quipildor.

Es importante para mí agradecer la inmensa generosidad y disponibilidad de Viviana Quincoces, su esposa. Ella me brindó archivos y libros propios de Tito, material que significó un gran aporte para esta investigación. Además de Viviana, agradezco también a Amparo Guerra por su colaboración y apoyo al facilitarme todas las obras de teatro registradas en diversas filmaciones. Viviana y Amparo me proporcionaron un acercamiento diferente a la figura de Guerra, por eso a ellas mi más sincero agradecimiento.

¿Por qué Damián Guerra?

En esta tarea las sensaciones ejercen un gran peso. Luego de una extensa estadía en Córdoba, donde me enamoré del teatro, regresé a Jujuy. La búsqueda de maestros en mi lugar de nacimiento y residencia responde a un deseo de encontrar un ancla, un lugar donde pararme y mirar. Deseaba personas a quienes seguir o con quienes espejarme. Y en estas circunstancias, me reencuentro con la voz de Guerra. Ya lo había escuchado

en mi adolescencia a través de mi madre, ferviente reivindicadora de los derechos aborígenes. Era la voz de Guerra, su figura, lo que necesitaba. Y decidí investigar sobre él para tenerlo más cerca.

Recuerdo cuánto me impactó la creación de *Manta de plumas*¹. Todo el romanticismo que gira a su alrededor. Entrar en ella es como tirar de un hilo que quedó suelto, y se desgarró y no para. Mirar en el detalle de su creación, en lo subjetivo y encontrar una voz en tiempos de guerra que dice aquí estoy, dispuesto para la lucha. En un momento de masacre hacia la juventud de nuestro país, un joven provinciano levanta su bandera. El título juega con ese doble sentido, la voz desde las trincheras de un hombre de teatro.

Así surgió este escrito, que en realidad se enmarca en un proyecto anterior. Para la investigación de aquel primer proyecto recibí el apoyo del Instituto Nacional de Teatro (2006–2008). Dicha propuesta de investigación consistía en rescatar la memoria del teatro independiente en Jujuy a partir del estudio de la creación de Tito Guerra en su rol como director. A eso se sumó la elaboración de un archivo en imágenes sobre su biografía teatral.

El fenómeno teatral se caracteriza por el atravesamiento de tres nociones dinámicas: cuerpo, tiempo y espacio. Es decir, cada función, cada representación está atravesada por ciertas especificidades. Todo espectáculo es una versión más del mismo espectáculo. Por ejemplo, si miro hoy un espectáculo filmado no es más que una de las versiones de ese espectáculo. Para investigar el teatro de Guerra me ubico en el ensayo como lugar de la creación, en el intersticio donde lo que sucede es intimidad entre director y actores. Y de allí parto.

La voz de Guerra

El teatro de Damián “Tito” Guerra es parte de una estética teatral diferente en Jujuy, producto de la trágica vivencia de la dictadura militar (1976–1983) que acrecienta la desigualdad social y exige de parte de la comunidad de artistas una toma de posición activa y renovadora de formas y contenidos.

Las condiciones culturales de la dictadura significan una ruptura en la modalidad de creación y producción teatral así como de otros lenguajes. Las persecuciones y censura producen la pérdida de continuidad del teatro existente hasta entonces. Cuando el gobierno militar pierde

representatividad a principio de los años 80, en el campo del arte teatral aparecen los rasgos singulares.

La posición de Tito, dentro del ambiente teatral jujeño comenzó siendo marginal tal como sucede con la mayoría de los fenómenos estéticos emergentes. Sin embargo, con el correr de la década, la situación fue cambiando. Las autoridades y la prensa comenzaron a abrir espacios de reconocimiento para el director y sus obras son convocadas con mayor frecuencia a reuniones, encuentros y festivales nacionales e internacionales como representantes de la provincia de Jujuy.

La especificidad de su teatro va de la mano de la creación del “Grupo Jujeño de Teatro” (1980 a 1999) y del trabajo conjunto con los actores de ese y otros grupos. Tito, desde su cariz pedagógico, forma a sus actores desde la improvisación como método fundamental y la investigación como principio creativo. Martín Reinaga, Dante Quispe, Silvia Gallegos, Efraín Quinteros, Alejandro Aldana, María Ester Carbalho y Miguel Chauqui fueron actores que participaron en la mayoría de sus trabajos. Su formación está estrechamente ligada con la gestación de los espectáculos.

I-Bisagra

El trabajo de Tito con *Manta de Plumas* (1984), es un punto de inflexión y bisagra en la historia del teatro jujeño. En este sentido, la puesta de Tito pone en crisis el concepto tradicional de teatro. Los presupuestos básicos de la creación en base a un texto dramático son reemplazados por otros principios de creación. El autor dramático o dramaturgo, también es invitado pero desde otra lógica en la participación. Todos conjugados dan por resultado otras textualidades y otros modos de componerlas. A esta obra podemos ubicarla en la dialéctica entre un “teatro dominante” y otro “emergente”:

El primero parte metodológicamente de la elección de autores y textos dramáticos de diferente procedencia, generalmente rioplatenses. Obras políticamente correctas para el período de facto, con personajes y conflictos vinculares, recreados por actores que construyen figuras arquetípicas desde actuaciones interpretativas. La circulación y consumo se da de manera reducida, en términos de clase social. A veces el proyecto visita las escuelas primarias y secundarias con un objetivo didáctico y/o recreativo. Las representaciones se realizan en espacios específicamente teatrales: teatros, auditorios, salones de actos, etc. Las decisiones

estéticas si no pertenecen a organismos del Estado obedecen a las jerarquías verticales autor/director/actor.

El segundo, en cambio, utiliza como recurso metodológico la improvisación, a partir de seleccionar leyendas, relatos documentales, temáticas locales y personajes cotidianos. Crea performances ligadas al juego y la creación grupal. Teatro popular y de autogestión que horizontaliza las decisiones estéticas, no imponiendo modelos y cánones sino mas bien renovando formas y contenidos a través del consenso y la experimentación. Teatro de escasos recursos técnicos que logra conformar otros circuitos para la representación teatral: centros vecinales, comedores infantiles, mercado, ferias, fiestas, celebraciones, etc. Teatro callejero, que busca concebir, en la aglutinación de personas de cualquier clase social, potenciales espectadores de teatro.

Hay dos etapas que, vistas paralelamente con la vida política de Argentina, se corresponden con esta bisagra del teatro en Jujuy que significa *Manta de Plumas*.

La primera etapa de trabajo con el “Grupo Jujeño de Teatro” (1981-1983), corresponde todavía al período de dictadura y en el desarrollo de su planteo sólo se pueden ver los atisbos para salir de un corsé denominado “teatro nacional”. Allí se encontrarían las siguientes obras: *El debut de la piba* de Cayol, *El Organito* de Discépolo, y *Los de la mesa diez* de Dragún. A esta etapa la he denominado: Los inicios desde textos dramáticos de autores porteños.

La dinámica social toda produce un retroceso cultural en materia de producción, circulación y consumo de diversas prácticas artísticas. La cantidad de espectadores y creadores de teatro, especialmente durante el periodo de dictadura, es cada vez más reducida. Respecto de los creadores, por ejemplo, durante los años que duró el golpe militar se hace evidente la ausencia de varios de los grupos de teatro jujeño que tenían un desarrollo en cuanto a producción y circulación de sus obras desde el sector independiente, uno de los casos más paradigmáticos es el caso del grupo “La escena” que dirigía el talentoso docente y director teatral Juan Carlos Estopiñán, quien hasta 1976 habría estrenado más de veinticinco obras y fue durante el proceso y hasta 1984 que solo montó un espectáculo.

En la primera etapa, el grupo de Guerra consolidó el trabajo y la confianza colectiva, realizó puestas en escena fabulosas desde el punto de vista visual, con la coordinación de Armando Espejo y, junto a la creación de *El Organito*, tuvo la experiencia de armar una sala de teatro en el

espacio de ensayo. La necesidad de conformarse como grupo trae aparejada la necesidad de conformar también un espectador para sus obras. Así lo expresa Armando Espejo:

Fui partícipe de una fechoría, que hicimos con Tito, es decir, a él le habían prestado una casa que era museo de Acosta Serra, y esa casa tenía un taller que no era utilizado en verano. Entonces, Hebe, que era la viuda de Acosta Serra, se iba al mar con su hermana y le dieron la llave a Tito para ensayar. Empezamos a trabajar “El Organito”, la escenografía se estructuró en ese espacio, armamos un escenario y reciclamos la escenografía de “El debut de la piba”. Tuvo muchísima aceptación, lo que no tuvo aceptación es esa “toma” –digámoslo así– que habíamos hecho de esa sala, porque en realidad cuando apareció la dueña, Hebe, casi se muere al ver su taller convertido en una sala de teatro. Pero logramos hacer varias funciones ahí. Y bueno... Tito comenzó a tener como su propio público, personas que habían emigrado hacia las zonas más despobladas del país por el caos en el resto de las provincias grandes, Córdoba, Santa Fe, Bs. As. Entonces había gente foránea que adhería con muchísimo placer a las propuestas que planteaba Tito.

En Jujuy, cuando vuelve el gobierno democrático, se da una multiplicación de espectáculos y grupos con propuestas diferentes. Luego del intervalo impuesto políticamente, la proliferación de la actividad teatral tiene una doble raíz: por un lado, en la resistencia que ejerce el teatro desde valores humanistas y, por el otro, en la constitución de un nosotros nacional. La veintena de espectáculos estrenados en esta etapa en Jujuy (según el texto de Fidalgo), que son en un 90% representaciones de autores argentinos, dan cuenta de ello.

A pesar de la nueva dinámica teatral, hay un reclamo legítimo en un artículo de “El diario matutino jujeño” de enero de 1988, el que lleva por nombre “El teatro que nos deben”, escrito por Ernesto Aguirre, quien al realizar un balance de la temporada teatral ya terminada, dice:

La temporada se inicia, se desarrolla y muere con mucha pena y pocas, muy pocas glorias. Entre las primeras ubico al teatro oficial, La Comedia Estable, que durante el presente año no puso en escena nada recordable. No olvidemos que una vez más volvió al viejo sainete cuya temática estrictamente porteña resulta extraña a nuestra historia provinciana [...]

una vez mas nuestros actores debieron pelear con las rebeldes erres que se resisten a salir como debieran para representar a un verdadero compadrito porteño.

Desde esta perspectiva, podemos observar que las obras teatrales de Jujuy en democracia continúan haciendo referencia a realidades lejanas y discursos ajenos, sin una mirada autorreflexiva y actualizada. Hay una ausencia de cuestionamiento y despolitización en el teatro oficial y aún así la experiencia renovadora de Tito recibe la espalda de su comunidad.

En la segunda etapa (1984-1988) Tito Guerra y su grupo estrenan *Manta de Plumas*, una adaptación del texto de Kinoshita, *Pajaritos en el balero*, *Casa de piedra* de Jorge Accame, y *Ya tiene cuentero el pueblo* de varios autores. En esta época Guerra era poco visto. Es decir que sus obras no tenían afluencia de espectadores ni siquiera gente del ambiente teatral. Las personalidades más importantes de la cultura y el teatro jujeño no legitimaban su búsqueda haciéndole un vacío.

No todo el mundo aceptaba el teatro de Tito Guerra, (dice Carlos Soruco, amigo y director de teatro jujeño). El ambiente teatral de Jujuy le costaba a Tito. Por eso es que me parece que él estaba muy encerrado con su grupo y haciendo lo suyo, y como suelen decir: nadie es profeta en su tierra, le iba mucho mejor en cualquier lado donde iba, que en Jujuy.

Con el estreno de *Manta de plumas* el grupo gana trascendencia a nivel nacional, entrando en el circuito de fiestas, festivales, foros, congresos y encuentros en todo el país. Todos estos espectáculos de revalorización del discurso aborígen, en particular, y del discurso popular, en general, poseen un circuito de funciones que se encuentra dentro y fuera del edificio teatral ya que sus puestas están pensadas para poder ser itinerantes.

Denomino a esta segunda etapa: De la creación grupal hacia un teatro de discurso popular, y comprende las obras del “Grupo Jujeño de Teatro”, que surgen como una actividad colectiva de creación, a partir del juego actoral coordinado por el director. Muchas y largas jornadas de improvisación en equipo sobre determinados textos, ejes temáticos, argumentales o imágenes que funcionan como disparadores. El equipo integrado por actores, dramaturgo, director, apuntador y técnicos va realizando un montaje de acciones y palabras. La organización de todos los materiales escénicos es responsabilidad compartida pero coordinada por Guerra.

Un día trajo un bosquejo de lo que era *Manta*... (comenta la actriz protagonista Silvia Gallegos) y dijo: bueno, vamos a hacer improvisación con esto, esta es la idea y empezamos a improvisar a improvisar a improvisar mientras José Carrillo escribía el primer manuscrito de la obra. Comenzó a ensayarse a partir de una idea general, de la historia adaptada de “La Grulla” de Kinoshita, y desde las improvisaciones fueron escribiendo el texto. Carrillo lo tipeaba durante y fuera de los ensayos. Me acuerdo, como si fuera hoy, cada diálogo, cada réplica eran un montón de improvisaciones. Fue mucho laburo, mucho laburo, hasta que bueno, fuimos armando la obra... Nos sorprendíamos de cómo esto que surgió de una improvisación y otra improvisación y que teníamos sólo una idea... ella es una mujer que antes fue pájaro y que tiene que caminar como pájaro, entonces se vuelve un pájaro. Recuerdo que en ese momento era invierno y entonces yo tenía el saco y calcé el saco y empecé a andar como un pájaro [...].

Con esta obra, Guerra plantea un teatro distinto, una poética grupal donde aflora lo escondido, lo censurado. Su teatro provoca la historia y los procesos culturales. Es él quien pone en tela de juicio la relación entre el teatro y el discurso. Sobre la diferencia entre las dos etapas de Guerra, nos aporta el actor Martín Reinaga:

... realmente al principio todos odiábamos el personaje de kolla, nadie quería hacer un personaje kolla, y menos hablado [...] queríamos hacer algo como más clásico, así como “El debut de la piba”, Discépolo, algo del Teatro Nacional y Tito quería transformar porque lo que él proponía era algo inédito... Tito se refería a esta cuarta producción grupal como *nuestra*.

El actor de la segunda etapa, ya no cuenta historias de otros y la relación entre teatro y sistema literario se reformula, aquí aparece una nueva faceta del director que produce, junto con los actores cierto relato teatral. Entonces, él es capaz de *provocar* el cuerpo de los actores, al entregarles el poder de la iniciativa, la creación. Los que juegan a mentir, los actores, creadores de cada ritual, cada función, se abren a la construcción de un mundo conocido, un Jujuy de adentro. Alejandro Aldana (actor) dice al respecto:

Trabajaba sobre el actor, sobre la persona, no sobre el actor como profesional, no, sino que trabajaba sobre la personalidad y decía: si yo

pretendo un actor acá en Jujuy no lo voy a conseguir, formado profesionalmente. Tito respetaba las características personales, no le pedía al actor un estereotipo que él tenía, sino que iba construyendo a partir de los elementos y ademanes y gestos de cada persona, así cualquier individuo podía ser actor para Tito, porque es eso lo que él trabajaba.

Pajaritos en el balero (1985), *Ya tiene cuentero el pueblo* (1987) y *Casa de Piedra* (1988), como también vimos, corresponden a su segunda etapa. Con estas tres obras, el grupo se consolida con principios de creación formales y postura política. La composición de los trabajos se realizó desde el juego actoral. En ese momento Tito invitó a Jorge Accame a trabajar en la escritura dramática desde los ensayos. Se trataba de un juego cuyas historias y personajes eran populares. El mundo representado era referencial para el espectador jujeño.

Pajaritos en el balero (dice el actor Efraín Quinteros) también surge a través de muchas improvisaciones del grupo, insisto en esto, dentro de la obra hay muchos juegos reales de chicos jujeños de distintos barrios, por ejemplo, las bolillas. Esa historia es canalizada por un dramaturgo, pero como un juego real de los actores... También sale “la pava está que hirve”, esto es, un día salió Peke diciendo eso y quedó en la obra... Creo que Jorge Accame le aporta lo que es la estructura dramática a la obra, a las situaciones se las siguió trabajando con la misma modalidad que en *Manta de Plumas*... entrar en el juego, pero ya más específico.

En este sentido, el dramaturgo Jorge Accame afirma:

En (*Pajaritos*...) recogí mucho de las improvisaciones de los actores, porque las situaciones daban. Empecé con la obra un poco solemne, y después me di cuenta de que la cosa venía más para juego, y me enganchaba en lo que tiraban los actores, y yo mismo les tiraba más cosas e íbamos armando el texto. Así quedaron muchísimos chistes de los actores. Era un trabajo no de creación colectiva pero sí de muchísimo intercambio. Eso era lo bueno. De esa obra, me acuerdo mejor de las cosas que inventaron ellos. (Cuadernos de Picadero N° 2, 2004: 9)

Si bien no había un libreto preestablecido como lugar común desde donde partir hacia un proceso creativo, tampoco se blanqueó la idea de una creación colectiva. El director solicitaba, proponía e interpelaba

a través de ejercicios y consignas físicas para los actores y charlas o requerimientos específicos para el dramaturgo. En la invisibilidad de su rol y desde un profundo acompañamiento, Tito aglutinaba imágenes, palabras y gestos en la creación escénica. Tanto actores como dramaturgo se nutrían. En esa época, nacía la originalidad del teatro de voces populares de Accame, y por otro lado, los actores daban rienda suelta a sus imaginarios, recuerdos y fantasmas en sus propios cuerpos, fraccionado en identidades. La tarea del director en esta etapa es justamente la provocación de la memoria en esos cuerpos y en la lengua. Tito investigando que es lo que plasma la relación cuerpo/lengua en el ensayo instala un universo desconocido hasta ese momento en el teatro de Jujuy.

Acerca de la recepción

Para tener en cuenta la recepción, cuando *Manta...* fue estrenada en Jujuy, según Silvia, hubo una dudosa descripción de los atributos de la propuesta:

“Una obra prolija” ..., algo así decía la nota. Si Tito venía trabajando bien, venía haciendo buen teatro, por qué han hecho esto, ése era el comentario de la gente... o decían también: a lo mejor tendrían que haber seguido haciendo la del año pasado. En cambio, esta obra, así, siendo de aquí, de Jujuy, y no sé...

Luego de haber realizado giras en 1984 por Rosario y Buenos Aires, al año siguiente el espectáculo representa a la zona cuatro: Jujuy, Salta y Tucumán en el “Festival Nacional de Teatro”, en la ciudad de Córdoba (1985). El montaje se llevó a cabo en el Teatro San Martín, a sala llena y sobre esta función comenta Silvia:

Cuando terminó la función, se prendieron las luces, empezaron los aplausos y nos asustó toda la gente de pie, era una mole de gente, con público hasta en los pasillos, y nosotros saludábamos una y otra vez, luego, lo llamaron a Tito, recién allí dimensioné lo que estaba pasando porque Tito tenía ¡una cara! Estaba emocionado, entonces, vamos a saludar de nuevo porque no paraban de aplaudir y no apagaban las luces, ni cerraban los telones y nosotros parados ahí y la gente allá aplaudiendo. Yo realmente estaba tan nerviosa, Tito se emocionó y dijo cómo no pudimos tener esto en Jujuy, se ve que lo que tenemos que hacer es para otro lugar, otra

gente... Sabíamos que estábamos haciendo algo distinto, nosotros sabíamos que estábamos haciendo algo que no se había hecho, pero no teníamos la certeza si estaba bien [...].

Los actores de este proyecto apoyan su expresividad en la adquisición de conciencia de su propia situación de nacidos en Jujuy, y esto significa empezar todo de nuevo a espaldas de las novedades de las grandes ciudades. Recibir estos aplausos fue significativo y marcó un antes y un después en la historia del grupo.

Cuando un proyecto de nación y de cultura fracasa, cuando los excluidos son mayoría y van en aumento, el creador argentino puede tomar las riendas de la no censura y considerar que *lo otro*, lo distinto, es lo más parecido al uno mismo. Jorge Dubatti se refiere al concepto de otredad diciendo: “Después de la dictadura y la guerra de Malvinas, después de décadas de hacer teatro de la misma manera, bajo la percepción de *lo otro*. Esa otredad es un sentimiento, una implícita visión del teatro y de la realidad, nunca una intelectualización lógica” (Dubatti, 1994: 15).

Lo teatral sucede de una manera más vital y como alternativa de una libertad oculta, las experiencias de Damián Guerra son una pregunta acerca de la manera en que se vincula la obra y el espectador. En esa búsqueda de *lo otro*, para una parte del público será una historia más, artificio construido bien o mal contado, para otra, será la historia no oficial, el rescate de un pasado y consciencia de un presente. La revelación, desde la escena, de comportamientos sociales negativos que nos devuelven el horror de la esclavitud y la opresión de una cultura sobre otra. En correlación con estas ideas, el programa de mano del estreno de la obra decía:

Con mucha sencillez como corresponde a una fábula, se consigue un serio cuestionamiento, según me parece, a la colonización cultural que tanto daño le hizo a nuestro pueblo; al alejamiento de la naturaleza que llevó, no sólo a esta perturbación de las costumbres, sino también a la contaminación ambiental, a un creciente armamentismo, a un llamativo empeoramiento en la salud física y mental de nuestro pueblo.

Tito invita a sus actores a “deschabarse”, a hacer una revelación, un arte que no pretenda agradar a la clase media sino ubicarse en la zona de riesgo que ofrece cualquier posición en la frontera, con esa

parte de mundo aborigen que existe en Jujuy, pero que no se quiere ver y se oculta. Con el teatro, Guerra tiene plena conciencia de lo que quiere hacer, lo que le toca en ese momento histórico: plantea su teatro desde la reconciliación identitaria personal del actor. La escena se vuelve espejo y memoria. *Manta de Plumas* tiene objetivos tan difíciles como claros: crear una dramaturgia propia y un lenguaje de equipo.

II – Eco de su época

El teatro como disciplina artística occidental es un lenguaje para comunicar e interactuar entre nosotros, sujetos de la cultura. Suceso que ocurre en un espacio y tiempo de ficción, que se manifiesta en el cuerpo del actor y del espectador. Durante el siglo XX “[...] el espacio de lo teatral se redimensiona, el lazo entre la representación y el público adquiere otras relaciones. El concepto de lo teatral eclosiona y las técnicas de actuación intentan dar respuesta a nuevas formas del teatro” (Pitt, 2006:41). El lenguaje teatral visto desde la complejidad del espectáculo, como cruce de diferentes lenguajes artísticos (música, plástica, y literatura), modifica el concepto de escena considerando la autoría también en el trabajo de directores y actores.

Pensar la acción, el espacio y el tiempo como elementos fundadores de la escena, la convierten en un sistema específico y autónomo. El lenguaje teatral ya no depende de otro lenguaje (mayor) sino que conforma estructuras a través de modos y protagonismos en la relación de los tres conceptos. La tarea de composición, que inauguran los directores de escena a lo largo del siglo pasado, es la de trabajar con esa materialidad en sí: combinando los signos que provienen del cuerpo del actor y su relación con el vestuario, la escenografía y luces, la musicalidad que proviene del movimiento, palabras e instrumentos, la interacción con objetos, los recursos tecnológicos, etc. Los directores asumen la tarea de “escribir” la escena más allá de las justificaciones literarias.

Este nuevo diálogo que tienen directores, actores, autores y técnicos del oficio teatral promueve nuevas convenciones estéticas. El teatro argentino de posdictadura, ubica al teatro de texto de tradición psicologista en tensión con un teatro físico, que se resiste a dar imitaciones normativas de la realidad burguesa. El actor, desde un lugar privilegiado como portador de sentido, es instrumentista y a la vez instrumento de la escena. Su cuerpo relaciona los elementos escénicos a través de la acción

y bajo la lupa del espectador: el mismo se convierte en objeto escénico. Precisamente “[...] el cuerpo es un eje central en la constitución de la teatralidad ya que en él se encarna la tensión entre lo natural y lo artificialmente construido” (Pitt, 2006:60), pensemos la buena recepción que tuvo Kantor y su teatro con no-actores en la capital argentina.

Hay que mirar hacia dentro

El teatro que conocemos responde históricamente al movimiento artístico y a las dinámicas culturales de las ciudades occidentales. En esas metrópolis, se concentra la máxima cantidad de producciones y de reflexiones. Las ciudades como Jujuy y diferentes zonas rurales del país reciben obras de prestigio, personalidades importantes, maestros de tendencias. Reproducen teatro desde combinar formas y contenidos, cruces que resultan en un teatro sincrético: por un lado, profundamente amateur y, por otro, con un *deber ser* lo más parecido a Buenos Aires, en este caso. “Jujuy también es Argentina”, afirma Tito Guerra en un panel del “Festival Nacional de Teatro” (La voz del interior, 17/11, Córdoba, 1985), donde dialogaban sobre la necesaria integración de las provincias varios directores. Tenemos una nación con regiones tan distintas, tan ricas desde su diferencia pero éstas pierden presencia en el transcurso de la historia cuando los protagonistas de movimientos y estéticas teatrales, generalmente, corresponden a un solo lugar: la capital.

“Hacía falta que todas la regiones tuvieran su teatro, para ver si lo nacional cuaja, porque lo nacional es la resultante de la interacción de todo lo regional. Pero para lograrlo hay que mirar hacia adentro no para afuera, para el interior” (Diario Variedades, 20/04, Jujuy, 1988). En su planteo tanto estético como político, el talentoso actor, director y dramaturgo jujeño, cree que lo que suma en una construcción macro, es el aporte micro, dicho de otra manera, que la opinión de cada uno de nosotros como actores sociales y su manifestación es lo que hace al debate de la realidad argentina, y no al revés.

III – El Ensayo con mayúscula

Tito concibe que el actor sea un originario transmisor del mensaje teatral y lo piensa enmarcado por el lugar que habita (y lo habita). El actor se

vuelve protagonista discursivo en su comunidad. En un artículo denominado “Para que un teatro interese”, Guerra explica este concepto diciendo:

Debemos desarrollar la noción de juego y de fiesta, provocar la imaginación, estimular los sentidos. Hay que movilizar los mecanismos más profundos de la memoria del espectador. Debe investigarse una concepción estética diferente, un espacio escénico que nos represente. En fin, el teatro que se está necesitando debe conformar, conceptual y formalmente, un hecho de expresión dramática. El actor está obligado a asumir su parte de responsabilidades. La educación y culturización de su pueblo. Teatro, es el actor comunicándose con el espectador, con su cómplice de la platea en el instante de la ceremonia. (Revista El Monogramático, Año I, nº 1, julio de 1987, Jujuy)

Durante los ensayos, en el proceso de sus obras, la expresividad de los actores es definitivamente la materialidad más indagada para la composición dramática. Con postulados cercanos a una investigación antropológica, Tito utilizó el cuerpo/voz de sus actores como metáfora de la propia historia. Al reunir dos dimensiones (real e imaginaria) del actor, posibilita un teatro de temáticas identitarias, propias de los integrantes del grupo y permeable, así dará forma a una estructura dramática posible. Carlos Soruco dice al respecto:

Él decía que no, pero era muy buen director de actores, no bastaba con tener solo una idea y una imagen de cada escena, de tener una puesta de la obra en su cabeza y de llevarla al escenario, sino que él podía modificar en base a lo que los actores hacían; modificar hasta su propia postura. Si los actores hacían una escena que de pronto a él le despertaba otras cosas, pues se iba para ese lado sin ningún problema, quiero decir con esto: él era un tipo muy creativo.

La creación teatral de Guerra como director no sólo está destinada a la concreción de la obra de teatro. Su tarea en los ensayos es definida por la manera de estar como director, por su disposición para el ensayo. Probar y crear junto a los actores marca una línea de trabajo y un código común al grupo. Si bien Tito organiza el sentido de la escena, lo hace a partir de probar posibles caminos. Entonces, existe un mapa para no seguir y él justamente empieza a escribir la escena sin un boceto claro y con procedimientos que surgen durante el proceso creativo.

Renata Kulemeyer (asistente de dirección en *El imaginero de la puna* de 1993) cuenta: “le pedía al actor que dibuje, que se proyecte, que exista con su persona a través de su personaje, movía los hilos sensibles de cada uno”. Y podía lograrlo porque los conocía, en sus fortalezas y debilidades como personas y como actores. Tito determina el sabor de su cocina teatral con el trabajo del actor. Desde ese imaginario, materializa los personajes de una región de frontera para la escena nacional. Los actores, como los personajes del relato, se circunscriben en el hecho de habitar ese mundo y no otro. En relación con esto, agrega Martín Reinaga:

La verdad es que Tito hacía una investigación con cada uno de nosotros, especialmente conmigo. Y yo te vuelvo a decir, en ese momento pensaba... ¿qué tengo que ver con los kollas? Y me daba vergüenza [...]. Y para lograr esto, él hacía otro tipo de trabajo conmigo: investigar de dónde vengo, quiénes eran mis padres, mis abuelos, vale decir, lo que somos. Entonces, me decía: eso es lo que tenés que sacar arriba del escenario, no tenés que tener vergüenza, sos un actor y el actor tiene que alimentar lo que dice él.

Miguel Chauqui (actor de “*El imaginero de la puna*” – 1993) acompaña diciendo:

Fijate el rostro de Silvia, el rostro de Reinaga, mi rostro, todos característicos de la zona. Era un peso muy fuerte para el escenario. En este caso, había una escenografía que éramos nosotros, esa escenografía estaba montada..., la cara nuestra, la actitud nuestra, el caminar nuestro.

A esta altura sería necesario y legítimo el concepto de identidad latinoamericana, por sobre el de identidad nacional. En tanto que el primero es más abarcador, inclusivo, y desde su perspectiva es posible borrar los límites, los parámetros con los que se rige el sentido de una identidad nacional. La identidad latinoamericana se muestra como una familia de pueblos con una historia y un acervo cultural común. Por ejemplo, en Argentina, hay regiones culturales bien reconocibles que abarcan a dos o más naciones, como el Noroeste argentino, el Litoral, o Cuyo, más ligados en algunos aspectos a las naciones limítrofes que a su propio ámbito nacional.

Jujuy, como lugar de frontera y confluencia cultural, asume ancestrales legados que se reformulan y emergen en la expresión artística. Guerra y el “Grupo Jujeño de Teatro”, progresivamente consideran

expresarse desde un arte “americano”, este examen confluye en una reflexión filosófica sobre los aspectos más exóticos y originales de la vida diaria en Jujuy. Quizás, cercano a ese mundo bizarro que estimularía los sentidos de Carpentier.

De este modo, el director jujeño en estudio asume las consignas de un teatro popular, donde el pueblo se reconoce en relatos cotidianos, fábulas que expresan sus modos de conducta, danzas originarias y sustratos de la lengua. Escribe la historia local interpretando el pasado e investigando el presente. Desde Jujuy, su teatro, se integra cultural y geográficamente a lo latinoamericano. Al respecto, Martín Reinaga comenta:

Me tocó hacer otro personaje: un chahuanco, y yo no conocí nunca un chahuanco. “Cómo podés imaginarte un chahuanco si no lo conocés”, dijo. Entonces Tito me llevo al Ramal a conocer el chahuanco... Tenés la imaginación pero, también tenés que conocer el personaje, y con dos o tres veces... ya está. Después de carnaval fuimos a conocer un cacique, la manera de hablar, la manera de expresarse... esas cosas, luego, charlábamos sobre el tema del origen de la gente de este pueblo.

En suma, Miguel Chauqui agrega:

Para mí Tito era impredecible, (en el montaje de *Imaginerio de la puna*) nos dice: hagan el baile del suri... Ah! No saben cómo es el baile del suri, ¿qué es el baile del suri? Bueno, no conocemos nada de eso. Entonces vamos a investigar sobre ese tema: qué es, cómo se baila, mediante fotografías, recortes, a también ver algún grupo de misachico, entonces, esa información la usábamos en el ensayo.

Desde diferentes técnicas corporales lúdicas, energéticas y dramáticas, se llevaron a cabo la mayoría de sus obras, desde *Manta de Plumas* en adelante. Intentaron revertir posturas encarnadas y buscaron otra corporeidad. Con este *otro cuerpo* llevado a escena, se fue conformando *otra imagen* que profundizó recorridos de interioridad en los actores. El actor Martín Reinaga, dice:

Terminábamos de ensayar, y después del ensayo nos íbamos a comer empanadas y tomar vino y allí era donde más se charlaba. Generalmente íbamos a un bar ubicado detrás de la Terminal, “Aroma El Cairo”, o bodegones así... de segunda, donde había changarines, gente totalmente

alcoholizada. Y Tito decía: observen donde vamos observen, observen, observen, porque eso es lo que tenemos que reflejar nosotros... Esto es lo que somos, decía... Charlábamos mucho, él nos iba reflejando qué es lo que le gustaba arriba en el escenario. Por ejemplo, decía: el actor tiene que expresar lo que es, lo que significa cada personaje, nosotros no vamos a hacer personajes del grotesco, del sainete, eso lo van a hacer los porteños... nosotros tenemos que hacer “estos” personajes.

Tito deseaba encontrar una técnica actoral para el teatro jujeño atravesada por lo cultural, pensaba: “[...] Sólo desde tu propia identidad podés encontrar tu propia técnica”. Esa búsqueda tuvo efectos en los actores durante los diferentes procesos creativos. Así lo comenta el flaco Aldana:

Me tocó trabajar en personajes maravillosos, que a mí me permitieron bucear en sentimientos, en cuestiones personales muy particulares, y él lo que hacía era dejarte ser..., pero yo por ahí, le cuestionaba esto, porque yo sentía que no era un director, yo decía: él es un muy buen puestista, pero yo siento que no es un muy buen director, porque no me dice qué es lo que quiere. Entonces, me desesperaba, lo que pasa es que él estaba dándonos tiempo y uno en la ansiedad [...].

Según la mirada de Efraín Quinteros:

[...] Él soñaba con un teatro donde el actor fuera el protagonista, pocas luces y en lo técnico no había grandes efectos: talco o cosas sacadas, sonidos de las chaschas, sonidos de ocarina, hechos en vivo, el viento y relámpagos hechos con las voces de los actores. Pero trabajados desde la investigación, y ese trabajo continuaba en la escena, porque no había un libreto, el libreto se iba haciendo en la marcha, o sea nosotros nunca sabíamos cuando estaba terminado, es más, creo que nunca estaba terminado porque siempre surgía algún cambio.

Durante un festival en Córdoba, en una entrevista que le hacen al grupo, le preguntan a los actores sobre qué técnicas utilizaban a la hora de crear, Martín Reinaga responde “La técnica del compadre Guerra”.

En la biblioteca personal de la familia Guerra, un ensayo de Jorge Ricci lleno de marcas y anotaciones realizadas por el mismo Tito, nos aporta datos necesarios para entender su postura a la hora de tomar posición sobre un teatro regional: es un texto que describe una época y una

mirada sobre el teatro independiente en las provincias en 1986, denominado “Teatro Salvaje”.

En el texto de Ricci, lo que Tito subraya es: “[en las provincias] a pesar de poder hacer un montaje de Shakespeare o de ellos mismos de la manera más inesperada, hacen un montaje de Shakespeare o de ellos mismos de la manera más esperada” (Ricci, 1986: 12). Lo propio, según el autor, es lo inesperado y lo ajeno lo esperado. Dicho de otro modo, es difícil sostener una búsqueda que no se ajuste a los modelos establecidos o convenciones teatrales. Y que, además, no acuerda con la idea de eficacia en cuanto a resultado. Marginalidad aceptada como propia de los que trabajan en las sombras de la producción teatral legitimada.

Luego subraya: “El actor provinciano nace como un joven hacedor de juegos y acaba como un repetidor de conocidas formulas interpretativas. Llega a ser un salvaje domado” (Ricci, 1986: 16). Los actores-creadores durante los ensayos y en cada función dependen expresivamente del entrenamiento y la mirada del director. Ricci dice que los ensayos de una obra constituyen el espacio para cuestionamientos en un amplio sentido y no deberían ser tiempos muertos, de repetición de textos y movimientos decorativos; vale decir, que habría que asumir la condición de independientes, vocacionales y experimentales para ubicar en otro lugar al creador y al acto creativo.

En estos terrenos podemos retomar el trabajo de Tito y afirmar que la creación de lenguaje puede fundar el sentido y el relato. Que la escena puede hablar de sí misma y en ella “[...] el lenguaje no posee un valor de intermediario hacia la cosa sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real” (Dubatti, 1994: s/p). Los procedimientos teatrales, como hemos planteado, pueden configurar forma y contenido en el lenguaje del teatro jujeño de final de siglo.

En efecto, Guerra en su trabajo como director se plantea:

- a) Ampliar el circuito de producción, con la invitación a participar a sectores populares.
- b) Configurar espacios abiertos para sucesos teatrales.
- c) Modificar la búsqueda del tipo de actor y de relato: Actor-escenografía y metáfora social en la construcción de ficción. Teatro documental.
- d) Una nueva combinación de principios creativos: dramaturgia colectiva, improvisación como código de equipo, investigación

corporal y de la lengua, esto último, usando como recurso expresivo el sustrato quechua.

- e) Direccional el tipo de encuentro teatral: escena-espejo, conciencia crítica brechtiana y sensorialidad en la relación con el espectador.
- f) Trabajar las nociones de espacio y tiempo desde lo sensible, como entidades expresivas en función de la poesía del espacio y la musicalidad de la escena.
- g) Identificar al espectador con la escena y estimular en él la construcción de una conciencia crítica sobre nociones como realidad, identidad y sociabilidad en su entorno más actual.

IV – Obsesiones y búsquedas

San Salvador de Jujuy, zona de los valles cuyo verdadero desarrollo demográfico arranca a fines del siglo XVIII, es decir 200 años después de su fundación por vascos españoles, sobre un valle deshabitado. Luego comenzaron a acercarse los nativos más cercanos, como los paypayas, ocloyas, yalas y criollos, después una mayoría kolla bajó de la quebrada y la puna. En el siglo XX, inmigrantes italianos, españoles y en menor cantidad sirios-libaneses. En los últimos años se nota una gran afluencia de inmigrantes de otras provincias del país. Se habla castellano general con sustrato quechua, debido a la constante inmigración boliviana. (Guerra, 1996: 38)

A Tito le interesa el cuerpo del actor como “presencia extraña y familiar” (Pavis, 1998:355), para estimular sensorialmente al espectador. Busca en el cuerpo/voz del actor, lo vital y preformado de la sociedad, lo que ha sido olvidado y, en suma, busca en el uso del sustrato lingüístico del personaje (influencia que ejerce una lengua extinguida sobre otra que se ha impuesto). Esto es, afirmar la lengua popular como conexión ancestral americana desde protagonistas y relatos de otra cultura. Según él, el recuerdo del pasado a través del reconocimiento, nos acerca a la verdad, el origen.

El segundo ejemplar de “Todo Teatro” (1988), publicación de la Dirección Nacional de Teatro y Danza dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, incluye un artículo de Tito Guerra refiriéndose a tres de sus puestas: *Manta de plumas*, *Pajaritos en el balero* y *Ya tiene cuenta el pueblo*, dice:

Para nosotros hablar de lingüística es hablar de estética. Pensamos que el lenguaje crea mundos, climas necesarios para lo dramático. No pretendemos defender un jujeñismo ni un dialecto (que no existe). Sólo queremos mostrarnos a través del uso particular del idioma. Nuestra región se caracteriza por el barroquismo que emana de su naturaleza y de sus hombres no como postura estética sino como ambiente diario.

Este pensamiento es un particular entendimiento de la compleja realidad social de la provincia de Jujuy. Así, Tito empezó a hablar en foros y entrevistas de la identidad de una región construida desde la necesidad de ubicarse en el lugar de “la voz ausente”, ese sujeto cultural discriminado y segregado en la ciudad moderna: el kolla.

En *Manta de Plumas*, los personajes se encuentran en la quebrada o puna, región habitada por kollas. Guerra pone énfasis en la lengua atravesando la materialidad sonora. Los actores con poses fonatorias y entonaciones derivadas de los sustratos, accionan y configuran ese espacio dramático. En su teatro, la palabra hablada amplía su misión a los ritmos, la relación espacial y el tiempo. Busca la danza de las palabras, y logra un contacto más allá del lenguaje. El teatro de Tito define sus personajes en gran parte desde la enunciación. La manera de decir las palabras genera los climas necesarios, y junto al gesto, ellas constituyen un sistema estético propio.

Guerra se afirma en la hipótesis de que la creación del espacio dramático se realiza a través del uso particular de la lengua regional, y dice: “Lo latinoamericano se expresa a través de la tierra: el nosotros y la tierra es la relación que nos define. Ese nosotros es un personaje colectivo –diferente al yo occidental– que hace referencia no sólo a un plano horizontal o paisaje telúrico, sino y sobre todo a una relación con el eje vertical de los antepasados” (Guerra, 1996: 18).

En el teatro de Tito, como vimos, “el nosotros” se reconoce en la identidad popular, pese al proyecto histórico y político, el teatro una vez más se nutre de lo oculto y silenciado, aborda la paradoja, metaforiza lo no expreso. Surge con mayor fuerza una conciencia americanista, la urgencia de rescatar la identidad cultural, un reclamo de soberanía.

El video

Coherentemente con el proceso de construcción de *Manta de Plumas*, no

hay un texto dramático de la misma. La versión filmada en cámara fija sobre una función en el Teatro Mitre (San Salvador de Jujuy) en 1998, dio pie a Viviana Quincoses (esposa de Tito) a realizar una transcripción que sirva de documento:

NICO: -¡No! ¡Quiero ir pa' la capital!

IMILLA: -¿En serio lo estás diciendo?

NICO: -Vos ya conocís. Yo no conosci.

IMILLA: -Sí, yo ya conosci, pero arriba nomás, desde el cielo. Es genti mala. No ves lo que hacen. Se vienen tuditos de la capital pa' los festivales, pa' los carnavales; a cantar, a bailar, y a chupar... Y aquí al laditu nomás están las mamitas llorando a sus angelitos que si han muerti en la crecida, el ríu ha veniu bravo trayendu una carga grandota de penas y muerti... muerti... muerti, ¡Es genti mala!, ¡No respeta la sangri kolla! ¡Ay! ¡Pachamama! ¡Intil!, ¡Quilla! ¡Ollantay!

Imilla, la mujer pájaro, representa la naturaleza, y se ha casado con un hombre, el "Nico". Ella en muestra de agradecimiento se queda con quien le ha curado el ala. Así, se vuelve "uno" el mundo de los humanos, el de la naturaleza y las deidades. Ella no comprende el lenguaje de la ciudad pero sí el de Nico, el campesino. Cada vez que le hablan los hombres forasteros, ella camina aumentando el parecido al paso del pájaro. Ella mira con asombro, sin entender. Nunca responde.

IMILLA: (Grita) No comprendu. No comprendu nadita de lo que me dicís. Igual que esos hombris qui estaban haci un rato. Sólo veio cuandu mueven la boca y sientu un ruido. Peru lo qui dicen... Ay, maridu, maridu. Ya estás largandu la lengua igual qui esos hombris, la lengua del mundo qui no comprendu... ¿Quí hagu? ¿Quí hagu?

Al finalizar la obra, ella se despide luego de tejer hasta no dar más y se va. Nico se queda solo en el centro y mira para arriba. El camionero y el lugareño entran. Nico les da una y se abraza a la última manta. Los tres ven el pájaro en el cielo, lo siguen con la mirada. Aparece la música y Nico en soledad, dice:

NICO: (Sentado al centro, luz cerrada)

Si... ya puedu ver.

Con tus alitas, has rotu lo oscuro que teniya dentro de la huma,

Horita veiu todú claru.
Horita veio como el Inti ha dentrau al ranchu.
Horita stoy oyendu la quererinca cantar
Horita stoy oliendu las amancayas del cerru.
Horita stoy comprendiendu la mentira, el odeo y el hambri.
Ya'í he cres'u por dentru.
Ya la tengo... ya la tengo.
Esta verdad es miya.
Ya la tengo!

V – Conclusiones

La libertad es el signo de su poética. Guerra pertenece a los que, en su época, buscaron libertad de elección, libertad de expresión, libertad de participación y libertad de creación. Si tenemos que definir la poética de Guerra diremos entonces que es una poética teatral que indaga sobre el discurso de ese otro que no participa en el escenario de Jujuy: el pueblo. Que asume la presentación de nuevos imaginarios, que toma del lenguaje del teatro sus códigos y los actualiza, que reubica y democratiza las jerarquías en cuanto a los roles de la producción teatral, y que considera, fundamentalmente, que sólo habrá cambio y desarrollo en su comunidad si hay un corrimiento en su posición política.

Tito, en su modo de hacer teatro en las décadas del 1980 y 1990 enarbola rigurosos manifiestos artísticos y se posiciona políticamente ante sus actores, el público y la comunidad teatral de su provincia y país. Guerra es un director de las provincias del interior, que lleva adelante, desde su propio sistema estético, la modificación del concepto de teatro como lugar de resistencia humanista, teatro a favor de los derechos humanos, la justicia, la igualdad social, la identidad y reconstrucción de la memoria.

La denominación Teatro Nacional en los años 80 cambia de paradigma desde la práctica escénica. Ahora, es urgente federalizar muchos de los postulados que aún se mantienen en los organismos gubernamentales. Recordar las experiencias de Guerra nos puede ayudar a atender esta diversidad cultural postergada.

Conocer el trabajo de Guerra es un rastreo delicado por la carga de afecto que contiene; por una vida llena de romanticismo y por su muerte

repentina. La energía que se encontraba en ese solo cuerpo todavía provoca en los demás intensas emociones y es recordada como un valor de la historia jujeña. ❖

Bibliografía

- Argüello Pitt Cipriano, *Nuevas tendencias escénicas*, Ediciones Documenta Escénicas, Córdoba, 2006.
- Dubatti, Jorge, *Así se mira el teatro hoy*, Ediciones Bea. Bs. As. 1994.
- Fidalgo Andrés, *El teatro en Jujuy*, Libros de tierra firme. Bs. As. 1995.
- Guerra Damián, *Espacio dramático y lengua regional*, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, 1996.
- Lagos Marcelo, *Jujuy bajo el signo neoliberal*, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2009.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Bs. As. Ed. Paidós. 1998.
- Ricci Jorge, *Hacia un teatro salvaje*, Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- VVAA, Cuadernos de Picadero N° 2. *Dramaturgia. Un camino hacia la representación*, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Bs. As, 2004.

Notas

- 1 Esta obra fue estrenada en 1984 y repuesta en 1998.
- 2 Nos referimos a la obra *Aventura en la ciudad geométrica* citada por Fidalgo Andrés, en su obra *El teatro en Jujuy*, Editorial Libros de Tierra Firme. Bs. As. 1995.

APÉNDICE: DATOS BIOGRÁFICOS

Damián “Tito” Guerra: San Salvador de Jujuy (1945–1999)

Inicia sus estudios teatrales en 1965. Se formó con los docentes: Oscar Quiroga, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Omar Pacheco, José Luis Valenzuela, Beatriz Mosquera, Bernardo Carey, Ian Fersley (del Odin Teatret), Roberto Cossa, Néstor Raimondi y Patricia Zangaro.

Comienza su tarea de director con el espectáculo *Contando, cantando y jugando* (1974). Más tarde *Sobre el daño que hace el tabaco*, *Un carácter enigmático* y *El canto del cisne* de Chejov (1980). En el Elenco del Taller Actoral Atlético Ledesma, dirigió la versión teatral de *Inodoro Pereyra*, de Fontanarrosa (1987) y *Bienvenido León de Francia* (1988). En 1989 dirigió *Giacomo* de A. Discépolo, junto al Grupo Estable de la Provincia de Jujuy, producción del Teatro Mitre.

Fue fundador del Grupo Jujeño de Teatro (1980–1999) con quienes dirigió en orden cronológico: *El debut de la piba* de Cayol (1981), *El Organito* de Discépolo (1982), *Los de la mesa diez* de Dragun (1983), *Manta de Plumas* del Grupo Jujeño de Teatro. Adaptación de un texto de Kinoshita (1984), *Pajaritos en el balero* de Accame (1985), *Ya tiene cuentero el pueblo* de varios autores (1987), *Casa de piedra* de Accame (1988), *Chingoil Compani* de Accame (1990), *Manta de Plumas* (Reposición, 1998), y *Actores de Provincia* de Ricci (1999).

Con el estreno de *Manta de plumas* en 1984, ganó trascendencia a nivel nacional, lo que le permitió ingresar a los circuitos de fiestas, festivales, foros, congresos y encuentros a lo largo de la Argentina. De hecho, muchas de sus obras fueron reconocidas como potenciales representaciones del teatro del noroeste argentino en las ciudades de Córdoba, Santa Fe, Entre Ríos, Formosa, Buenos Aires, Capital Federal, La Plata y Potosí (Bolivia).

Desde 1991 y hasta su muerte, dirigió el elenco del Taller Universitario de Teatro y realizó: *La oportunidad* de Gené (1991), *Cuesta Abajo* de Fiore y *El hombre que se convirtió en perro* de Dragún (1992), *El imaginero de la puna* adaptación basada en el documental *Hermógenes Cayo* de Prelorán (1993), *La casa querida* de Quiroga (1995), *Fausto Miseria* adaptación de Guerra (1995), *El Otro judas* de Castillo (1996), *El canto del cisne* de Chejov (1997), *Historias para ser contadas* (1998).

En 1998, con la comunidad de Villa Jardín de Reyes, dirigió *De boliche en boliche* para el programa “300 ciudades cuentan su historia”.

LA DRAMATURGIA DE JORGE ACCAME EN JUJUY. UTOPIA Y REDENCIÓN EN EL BORDE SOCIO-CULTURAL

Normando Acosta y Claudia del Valle Fernández

NO ES HABITUAL QUE NUESTRA PROVINCIA sea mencionada en relación a cierto tipo de realizaciones culturales. Es por ello que el reconocimiento nacional e internacional a la dramaturgia y la narrativa de Jorge Accame, vecino del barrio Los Molinos, resulta un tanto inesperada; y lleva a que algunos, exclamen ¡mira vos! Y es que a este profesor de la UNJu, y a Elena Bossi, su mujer, son muchos quienes los conocen, desde que, hace ya tres décadas, deciden vivir en San Salvador de Jujuy.

Conocimiento que, en nuestro caso y merced a una Beca de Investigación del Instituto Nacional de Teatro,¹ proviene del análisis de la parte fundacional de su producción dramática. Y lo hacemos en una comunicación que busca integrar en una imagen el territorio, la persona y el escritor; en tanto compartimos la idea de que la obra y el espacio en el que se desenvuelve un autor, son parte de su biografía.

Razones por las que volvimos a releer sus producciones, entrevistas y declaraciones, así como a dialogar con él. Actividad que nos confirmó la idea, de que esa persona, a la que regularmente vemos ensimismada, absorta, en su mundo interior, es definitivamente capaz de tales logros. En otras palabras, al leer y escuchar sus opiniones contrastándolas con cada una de sus obras, se clarifica y vuelve entendible el modo de ser del Accame público y cotidiano: él está oyendo, observando, interpretando y captándose en relación a este Jujuy –“un híbrido saludable”, sostuvo alguna vez– en el que, a los veintiséis años, decidió jugar su suerte.

Hay mucho de fortuna en que Accame sea contemporáneo, alguien a quien podemos atisbar en su ser y hacer, y así deducir los entretelones que lo configuran como autor. Constitución a la que, hace un cuarto de siglo, contribuye su trabajo y amistad con Damián ‘Tito’ Guerra –dramaturgo singular– con quien Accame reconoce, con afecto, su deuda. Cuestión respecto de la cual, para los que les gusta jugar con las variantes de lo que pudo haber sido y no fue, es factible pensar que sin Tito Guerra no tendríamos, al menos en parte, al Accame que conocemos; y que es el que la encrucijada final estableció.

Por último, nuestro emprendimiento acerca de la dramaturgia de nuestro autor, esto es sobre un sector del teatro en Jujuy, nos brindó posibilidades, en principio, no previstas. Una que consiste en recuperar para la consideración crítica y académica, dos obras que si bien se llevaron a escena, el autor no editó: *Pajaritos en el balero*, y *Casa de Piedra*, en su primera versión escénica². Y, segundo, la de repensar las condiciones generales de nuestra actualidad teatral en momentos que Jujuy cuenta con veintidós grupos estables y dos institutos de formación.

Procedente del porteño barrio de Palermo, Jorge Accame –hijo de Everardo Accame, médico, y de Emma Krause, profesora– nace en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1956. Ciudad en la que se gradúa en letras, estableciéndose en San Salvador de Jujuy en 1982. Territorio y cultura en los que pergeña un programa literario, cuya poética va de la poesía a la narrativa y la dramaturgia. Composiciones por las que llega a ser reconocido, incluso, en el ámbito internacional, como ocurre con la comedia *Venecia* que, desde su estreno el 15 de julio de 1998, en el Teatro del Pueblo, de Buenos Aires, pasa a ser representada en las principales ciudades del país; así como en distintos escenarios internacionales como Nueva York, Londres, Montreal, Madrid, Nápoles y Kranj (Eslovenia). Mientras que en Latinoamérica es teatralizada de México a Chile. Obteniendo con la novela *Forastero* el Primer Premio La Nación–Sudamericana 2008. Y que, con motivo de los homenajes por el Bicentenario, es uno de los autores que representa al país en la Feria del Libro de Frankfurt en 2010.

El recorrido teatral de Accame se inicia con *Pajaritos en el balero* (1985, inédito) y le siguen *Casa de piedra* (1988, inédita), *Chingolí compañía* (1996), *Suriman ataca* (1996) y *Venecia* (1999); obras que compone como miembro del mítico Grupo Jujeño de Teatro (GJT), fundado y dirigido por Damián ‘Tito’ Guerra. Y, ya como dramaturgo independiente, *Así es la milonga* (2002), *Medea* (2004), *Hermanos* (2005), *Lo que no es del César* (2006), *Suriman vuelve o la noche del escabeche* (2006), *Segovia o de la poesía* (2007) y culmina con *Jueves de comadres* (2008, inédita).³

Cúmulo de piezas que elabora –y son estrenadas– a lo largo de veintitrés años, y en el que en razón de una serie de factores reconocemos dos poéticas: una que, en coincidencia con su período en el GJT, enraíza en los pliegues y repliegues de las formas de vida –esto es, culturas– entretejidas en el vasto contexto de la pobreza y marginalidad que caracteriza a la comunidad jujeña. Mientras que, si bien la segunda es reconocible por el predominio de temas, escenarios y un habla foránea; nuestro autor mantiene y complejiza sus procedimientos y estéticas teatrales.

Trayecto en el que *Venecia* resulta una composición angular a la hora de establecer una divisoria de aguas en el teatro accamiano. En tanto esta distinción nos permite –desde el punto de vista de sus temas– observar cómo el autor aborda, en su primer quinteto de obras, la precaria condición de los habitantes del borde socio-cultural, y a partir de la cual construye su idea de marginalidad. Noción que, en su caso, sugiere una procedencia gramsciana que remite a los individuos socialmente inferiores en tanto carecen de unidad y organización. De lo que se sigue, la necesidad de reconocer que la marginalidad es –como todo hecho humano– un estado y condición, producto de una construcción social de orden material, simbólico y de un ethos. Y, aunque desde la expresión estética se busca ajustar cuentas con ella, al estar ‘naturalizada’, en y por las prácticas sociales de la vida cotidiana, de las que todos participamos; el carácter discriminador y sancionatorio de toda marginalidad tiende a pasar desapercibido. De lo que se sigue, entonces, el énfasis en abordar este rasgo del trabajo de Accame.

En concreto, en nuestra acción dialógica con la obra y su autor, en la que no sólo examinamos qué dice, cómo lo dice y por qué lo dice, buscamos también establecer, desde el punto de vista de los valores sociales, la pertinencia de lo que dice. Propósito por el cual el enfoque de los textos y espectáculos dramáticos seleccionados, comprende una cronología que va desde *Pajaritos en el balero* hasta *Venecia*. Obra con la que, en coincidencia con la disolución del GJT, culmina su tarea como dramaturgo de grupo –que aquí denominamos como del primer Accame– y da inicio a su segunda poética: la de dramaturgo independiente. Etapa que es objeto de otro trabajo.

Sostenemos, en consecuencia, la idea de que, desde *Pajaritos en el balero* hasta *Venecia*, su autor elabora una estética teatral singular, en tanto procesa la realidad del borde social, en términos de una utopía redentora de la marginalidad, en claro contraste con el telón de fondo tendido por el pensamiento posmoderno. Empeño en el que no sólo compromete los más complejos recursos del arte, sino que renueva su uso. Por lo que, en el conjunto considerado, asistimos a un despliegue de procedimientos que desde lo transgenérico –como la reescritura– se expande a lo metateatral –caso de la auto referencialidad, el rol dentro del rol y el simulacro.

De tal modo, en el intento por contribuir al conocimiento de la dramaturgia del primer Accame, procuramos identificar y analizar las variables fundamentales ínsitas en esa poética, destacando sus cambios y

permanencias. Precisando las condiciones de producción dramática y su incidencia en las variaciones y continuidades propias del autor. Tarea que, desde una perspectiva estética e ideológica, nos permite caracterizar las obras estudiadas, definiendo el sentido y alcance del grotesco paródico accamiano. Así como situar la producción abordada en el contexto de la dramaturgia jujeña contemporánea y sus posibles relaciones con las vigentes en Buenos Aires, al promediar la década de los 90.

Pero, teniendo en cuenta los propósitos y condiciones de difusión de este segundo volumen de *La Quila* –un compendio de ensayos que reúnen enfoques teatrales de la dramaturgia del Noroeste y Patagonia–; presentamos aquí un extracto que resume tres de las obras más significativas de Jorge Accame: *Chingol compañía*, *Suriman ataca*, y *Venecia*. Elección que se debe al hecho de que ellas contienen una colmada medida del tema favorito de nuestro autor: la precaria condición de los habitantes del borde socio-cultural urbano de Jujuy; así como del ‘grotesco paródico accamiano’. Constructo central de estas dos comedias de carácter satírico grotesco paródicas; a las que elabora mediante un ingenioso despliegue de procedimientos metateatrales.

Chingol compañía

Lo masculino y femenino, una dialéctica en el borde sociocultural

Con epicentro en una de las más representativas producciones de Accame –*Chingol compañía*– y a partir de la revalorización sociocrítica realizada por P. Malcuzinsky respecto de la constitución del sujeto y del discurso en la construcción de la identidad socio-cultural; enfatizamos el registro y atención a la discursividad dialógica a través de la cual el autor enuncia y expone, por su voz y la de los otros, la presencia y condición de la mujer, en un territorio y temporalidad constituida, también, por una encrucijada de viejas y nuevas tradiciones, de cosmovisiones y valores que se entrelazan en lo cotidiano vivido.

En concreto, en *Chingol compañía*, publicada en el contexto de la crisis mundial del petróleo, generada por la Guerra del Golfo (Kuwait); un evento local –el supuesto, y sorprendente, descubrimiento del oro negro en el distrito barrial de ‘El Chingo’⁴– ocurrido cuarenta años antes, es actualizado bajo la forma de una representación breve organizada en cuatro cuadros. Esta pieza, de tinte sainetero, exhibe un intenso humor grotesco paródico que proviene del logrado contraste de realidades

disímiles y antagónicas. Desde una pobreza que roza la mendicidad, en vísperas de carnaval los personajes viven la ilusión de que todo es cuestión de un mágico golpe de suerte para salir de la miseria e igualarse en posibilidades de vida y condición social a los más encumbrados símbolos del poder económico y la opulencia.

Semejante alteración de las condiciones originales de la realidad, que ficcionalmente empareja las diferencias económicas, sociales, políticas y culturales, está en línea con las condiciones que Bajtín establece para los procesos de carnavalización de obras claves de la cultura occidental. Y más aún, cómo veremos, en *Chinguil compani* todas las instancias de la normalidad cotidiana son suspendidas o clausuradas: las apelaciones de Marga a la responsabilidad y al trabajo remunerado –una institución social moderna, imprescindible para la subsistencia– son desechadas de plano por Paulo, en nombre del privilegio que le otorga a la celebración dionisiaca, sobre toda otra circunstancia:

Marga: –¿Paul... vos ha ido a velo a Don Julio?

Paulo: –¿Y... quién es ese?

Marga: –El capatá pué, el primo de Colque.

Paulo: –¡Ah...!

Marga: –Pero... ¿Qué no te acordá que te ha dicho que vayá eta mañana temprano, que t'iba hace entrá a trabaja?

Paulo: –(Sorprendido y confuso) ¿Trabajá...?

Marga: –Claro pué...

Paulo: –No, no h'ido pués... esteee... e... que además mañana no se labura ¡Ah! Estoy en crisis, y cuando estoy en crisis no se labura.

Marga: –(Perdiendo la paciencia) ¡Pero hoy sí se labura!

Paulo: –¡Oh! Bueno... taba ocupao, qué...

Marga: –¡Ocupao! Mirando el traje de cacique...

Paulo: –Buen... m'hi dormio qué. Además había que prepará la cosa ¿no? Mirá si no me fijaba, no m'iba dar cuenta que la capa tenía así un agujero al costao. Y ¿te imaginá? ¡Qué papelón! Un cacique de comparsa con un agujero en el traje...

Marga: –(A punto de llorar) Es mejor eso que ver a un cacique y su familia con agujero en la panza...

Paulo: –¿Qué queré decí?

Marga: –Eso que t'hi dicho: que no tenemos nada pa comé aquí.

Paulo: –Oh, bueno, pidamo fíao, qué.

Dialogismo por el que elípticamente se introduce lo no dicho, un rol no explícito: que Marga opera alternativamente como la *conciencia o guardiana moral de su pareja* –Paulo– una extensión evidente de su *carácter abnegado*, que la convierte en una especie de *protectora del bienestar de su hogar*. Condiciones a la que suma el papel de *proveedora* –una inversión del rol masculino y femenino, que está en sintonía con la situación crítica de numerosas familias contemporáneas– dado que es la única que trabaja. Como vimos en aquel diálogo, que continúa:

Marga: –¿A quién le vamo a pedí?

Paulo: –Y a tu patrona, esa siempre tiene.

Marga (Comienza a enojarse): –Pero... ya l'hi pedio, ¿qué no te acordá? ¿Con qué te cree que hecho la chicha? ¿Con que te cree qu' he comprao el maíz pa' hacela? ¿Ah?

Paulo: –Bueno, che ya no voy a ir a trabajar de recolector de basura ¿No?

Marga (Enfurecida): –Y ¿Qué se te va a caer, infeliz...? ¡Claro! El señor no quiere trabajar de recolector de basura. ¡Claro! ¿De qué quiere ir a trabajar el señor? ¡De cacique de comparsa! (Está a punto de llorar)

Ante el parasitismo, mendacidad y arrogancia masculina, casi impotente, Marga se indigna y debate; y, aunque carece de experiencia mundana sus opciones morales –y con ellas sus ‘virtudes’– son claras: *es una persona humilde, consciente de sus limitaciones*. Por ello, ante lo que percibe como [grotescos] juegos de palabras de su pareja, asume su modestia: ella prefiere las *expresiones sencillas* y la ignorancia antes que el latrocinio, posición desde la que finalmente *se revela y desafía* la prepotencia y falta de vergüenza.

Paulo (Que trata de defenderse): – Y bueno, che... y... el de presidente del Centro Vecinal. ¿Ah? ¿Qué no es un laburo ese?

Marga: –¿Qué va sé laburo...!

Paulo: –No... pué... y... ¿quién a consiguió la chapa pal local? Decime a vé. ¡Ah!... ¿Y todas las otras cosas, quién la ha conseguido...?

Marga: –Ya que conseguí tantas cosas, ¿cómo no conseguí trabajo, ah?

Paulo: –¡Oh! Con vó no se puede hablar, che.

Marga: –Además esa chapa que hay en el fondo, se l' ha chorio a mi viejo, pa' que lo sepá. Y vó vení hace cáscara que te l'han donao... Vo te creé que yo no lo sé...

Paulo (Enojado): –¡Lo único que me faltaba ahora...! ¡Que me llamé gato! ¡Mirá

vó! ¡No hablé macana, eh...! ¡No hablé macana...! Esa chapa me l'han regalao los de la bloquera cuando han cambiao su techo...

Marga (Lo interrumpe): –Mentira... mentira...

Paulo (Reacciona): –¡Ah! Mentira... No hablé macana (Como si recordara) ¿Y la concientización de los vecinos...?

Marga: –La... ¿qué?

Paulo (Autosuficiente): –La concientización de los vecinos...

Marga: –Mirá, a mí no me hablé en difícil, que yo no soy la asistente social pa' que te me vengá hacé el raro, ché.

Paulo: –¡Qué raro, qué raro...! Lo que pasa é que vó sos una inorante. ¡Qué!

Marga: –Yo prefiero ser una “inorante” y no un degraciao como vó...

Paulo (Enfurecido): –¿Quién é degraciao?

Marga (Desafiante): –¡Vo!

Paulo (Enfurecido): –¿Quién é degraciao?

Marga: –¡Vo!

Paulo (Ambos forcejean): –¿Quién é degraciao?

Marga: –Vo, vo... vago ...

Paulo: –¿Quién é degraciao, ah?

Marga: –Vo, ¿y sabé cómo te dicen? ¿sabé cómo te dicen? Singa...

Paulo (Sorprendido): –¿Qué?

Marga: –Singa. Sin gana de trabajá... (Paulo está por pegarle cuando golpean a la puerta)

Y esta mujer sencilla, abnegada y para nada rencorosa ama de casa, ante la posibilidad de un impensado cambio en su fortuna, casi incrédula, no se traiciona. Y sólo ante la insistencia y algarabía de los suyos, comienza a aceptar que algo puede cambiar:

Paulo (Entra gritando): –¡Hay... hay... hay... hay...!

Marga (Corre a sostenerlo): –¡Te han balião...! Vení, Lito, vení ayudame... (Lito y Marga sostienen a Paulo que sigue gritando y lo sientan)

Paulo: –Hay... hay... hay... (Lito revisa a su hermano por todos lados) ¡Hay... hay petróleo en El Chingo! ¡Hay petróleo! Hay petróleo por todas partes: en lo de la Fanny, en lo de Colque, en la calle... ¡Hay petróleo...!

Lito y Marga (No entienden nada, asombrados preguntan): –¿Petróleo...?

Paulo (Muy excitado): –¡Hay petróleo... hay petróleo... petróleo...! ¡Somo rico...! (da un salto mientras grita): –¡Somo ricoo...!

Lito (Salta dando un grito): –¡Somo rico...!

Paulo (Preocupado): –Hay que pensá bien, hay que pensá bien qué vamo a

comprar. Hay que organizarse viejo, vamo a podé comprá todo lo que necesito... (se acerca a Marga) Y, Marga, ¿vó que va comprá?

Marga: –Yo... yo... yo... yo quiero la chapa pa' hacé la cocina... y...

Paulo: –Ah. Pero algo má caro... vamo a tené mucha guita.

Empero, aún en sus más exaltadas ambiciones y prioridades, ella sigue aspirando a cosas elementales y simples con las que siempre creyó que mejoraría su hogar, aunque ello implique postergar sus gustos y necesidades personales:

Marga (Mimosa): –¡Ah! Entonce, Paulo, yo quiero... yo quiero... la máquina de cosé a pedal... ¿me la vá' a comprar?

De tal modo, la ilusión de un rápido acceso a los caudales, que en sus imaginarios supone la posesión del oro negro, lleva a los ebrios Paulo y Lito a su transgresión final: en su necedad y enajenación creen posible prolongar las licencias del carnaval por el mero hecho de que al no 'enterrar' al diablo –necesaria despedida simbólico ritual de su celebración– su presencia y reinado en este mundo determinará que ¡todo el año es carnaval!

En alocado crescendo las infracciones y desacatos se acumulan y agravan, desacralizando el sincrético mundo de la mística pagana y cristiana, según aumenta la ambición y soberbia de los presuntos ricachones nuevos: violación de los símbolos ancestrales [la sagrada *chicha*, siempre elaborada y consumida con invocaciones de la deidad cósmica, la *Pachamama*, es groseramente bebida e irrespetuosa e imprudentemente derramada]; mientras que las consabidas apelaciones y ofrendas a la 'madre tierra' son también ignoradas. Eventos que, sumados al incumplimiento a las novenas de la *Virgen de la Merced*, cierran un ciclo –imaginario simbólico– que se revelará catastrófico: la ilusión de los pobres es vana; todo se esfuma porque en El Chingo hay barro putrefacto, pero no petróleo:

Isma: –¿Por qué no quiere entendé? Por fin se ha descubierto de dónde venía la cosa. Era una pérdida de la estación de la ferrocarril. Como cuándo se rompe un caño ¿ha visto? No sirve. No sale de la tierra. E petróleo viejo, usado, quemáo, no sirve. Era de cuando la máquina andaba a vapor, hace treinta años, por eso despide ese mal olor ¿me ha entendido? ¡No sirve! Que ya lo van a tapá, ya no nos va a ensuciá más el barrio. No sale de la tierra. Pachamama se ha enojao. Nadie la ha sahumao, ni siquiera las nueve

noche le han rezado a la virgencita de La Merced. Pachamama ha castigao.
Isma: *-Se acabó la fiesta.*

Rota la ilusión, en el borde social y moral, la normalidad de los miserables se restablece. Al disiparse los vahos del alcohol, a los personajes les llega la hora de ajustar sus cuentas y afrontar los costos: ante el atrevimiento y desmesura, que siempre pierde a los necios, los dioses les proporcionan un castigo cósmico; su pobreza y menesterosidad es para siempre. Más aún, ante un símbolo de amor y esperanza –Marga está gestando– se intuye un nuevo naufragio dado que, una vez más, debe confrontar las vanas promesas de Paulo; para quien el trabajo y la responsabilidad pertenecen a un indefinido mañana:

Marga: *-Che, Paulo...*

Paulo: *-Mmm...*

Marga: *-Y ahora que ha terminao el carnaval, va' ir a buscá trabajo.*

Paulo: *-¿Otra vé? ¿Otra vé con lo mismo? Pero ¿que t' hi hecho yo, ah? ¿Qué tené contra mí? Pero, por amor de Dio. ¿Qué es, una venganza porque t' hi hecho tirá la chicha?*

Marga: *-No zonzo. Es que ahora va' sé distinto...*

Paulo *-Qué va sé' distinto, qué va sé distinto... El laburo siempre ha sío una desgracia, qué.*

Marga: *-Entendé, te digo que va sé' distinto. ¿Sabé? Últimamente me siento rara, yo. Tengo mucha hambre y mucho sueño. Me dan mareo y ya los pantalones no me cierran.*

Paulo: *-¿Vo me queré decí que...? ¿Vo me queré decí estás con el bombo?*

Marga (Le toma la mano y se la apoya en su vientre): *- ¡Sí! (Paulo ríe emocionado) ¿Va' ir a buscá trabajo?*

Paulo (Cambiando de actitud): *-¡Bué, qué v'hacé. Si no hay otra. ¡Mañana... empiezo!*

Aunque *Chinguil cómpañi* surge como una lograda sátira, grotesco paródico, que exhibe los rasgos de un fenómeno que conmociona a los jujeños y, en particular, a los que habitan El Chingo, situado en el borde social y cultural. Entendemos que la apelación al enfoque dialógico, nos permite exponer el descarado machismo del protagonista masculino, constituido como crudo marco y fondo sobre el que aparece y se contrasta e interacciona la otredad femenina representada por Marga.

En efecto, Paulo –un sujeto desidioso– además de ‘presidente’ del

Centro Vecinal de El Chingo; en su condición de ‘Cacique’ de la comparsa barrial, se prepara para presidir, cual sacerdote de una bacanal, la ceremonia de ‘desentierro del carnaval’, en el cuerpo y figura del diablo –dionisiaco– amo y señor de aquel desenfreno y utopía. Por lo que *Marga* se aboca a la confección de la capa de raso rojo, con camisa y pantalón ídem; mientras aquel sueña con una máscara como la de los jerarcas de la Diablada de Oruro (Bolivia).

Si bien literariamente, la propuesta de Accame se enriquece con su apelación a la intertextualidad genérica (*Paulo* hace referencias específicas a los personajes de la narrativa televisiva de EE.UU. e incluso al cine de ciencia ficción y el far west); como estrategia isotópica, constituye un ejemplo, otra vez, de una ideología y modelo que pauta la condición femenina subalterna. Siendo claro, cómo el recurso al monólogo de *Paulo*,⁵ uno de los momentos centrales de la pieza, permite al autor trasladar y mantener, en términos de Bajtin, las formas dialógicas –y carnavalizadas– de la realidad social y de la discursividad oral popular, propias de los habitantes de aquel borde socio-cultural.

La que se encuentra también en contacto con la realidad ficcional propuesta por la cultura del entretenimiento a la que accede y asimila a través del medio masivo de comunicación más específicamente contemporáneo, la televisión. Fenómeno que estimamos eminentemente dialógico, en tanto lo televisivo expone formas discursivas y narrativas que no sólo estimulan y establecen complejas e intensas formas de acción con la audiencia: la televisión hace cosas con el receptor/espectador, y éste hace cosas con aquélla.

Y que la noción dialógica, que le sirve a Malcuzyński para renovar las categorías de análisis de la sociocrítica feminista; nos permite –en una acción de monitoreo de los intersticios textuales– identificar y exponer los rasgos, alcance y operatividad de las representaciones simbólicas de lo femenino. Las que si bien se constituyen a partir de lo que ocurre en la conciencia –en este caso de *Marga*– remite también a lo que acontece cuando ella, como insiste Bajtín, entra en contacto con otra conciencia. De lo que se concluye, que todo sujeto es en definitiva el resultado plural de la interacción con los otros. Constitución dialógica que, según vimos, es captada y reelaborada por Accame en clave satírico paródica, quien la pone en juego en la grotescamente desigual discursividad masculino/femenina, que junto a sus cómicas parodias intergenéricas, son distintivas de *Chingol company*.

Suriman ataca

Realismo grotesco y cómic (as) parodias

En su cuarta comedia, *Suriman ataca*, Jorge Accame no sólo continúa su recorrido por el teatro breve de tinte satírico/paródico, esbozado en *Pajaritos en el balero* y revisitado en *Chinguil cómpañi*; sino que logra imprimirle un nuevo carácter, como sugerimos en el título. En efecto, la introducción del realismo grotesco, dimensión estética bajtiniana, le sirve al autor para exponer la crudeza del mundo real mediante una transferencia desde lo elevado y espiritual hacia lo material y corporal; y, por el otro, incluir rasgos neogrotescos, ya que los personajes –como veremos– se debaten, cual prisioneros, en situaciones sin salida.

De tal modo, el autor configura un punto de vista desde el cual examina una cuestión de larga data en nuestra realidad política y social, como lo es la corrupción; y que, en definitiva no es sino un problema cultural endémico, cuyas redes asfixian la conciencia y acción ciudadanas. Para explorar este vicio colectivo e individual, Accame recurre por primera vez a la sátira, incrementando sus efectos mediante una sugestiva parodia de un género narrativo particularmente representativo de la cultura de masas, el cómic y su figura central: el superhéroe.

Personaje dotado, por definición, con rasgos físicos extraordinarios y personalidad de alto valor moral. Pero al que Accame, si bien construye ‘a lo Marvel’⁶, presenta como una criatura paradójica *in limine*, dada su quijotesca contextura y plumífera apariencia. A la que se suma la pobreza extrema de sus recursos materiales e intelectuales, y el hecho de que –como le ocurre al *Chapulín colorado*– su contexto es una caricaturesca realidad de tercer mundo. Nos encontramos entonces ante un personaje y circunstancias singulares a las que el autor consigue exponer en clave de comic, es decir, parodiando su eterna y dilemática tensión: la lucha entre el bien y el mal.

En concreto la fábula –tal como lo reseña una ‘voz en off’– en una época de terror en la que el caos dominaba la ciudad, ahogándola en un mar de corrupción, situación en la que los ciudadanos de buena voluntad nada pueden hacer contra la delincuencia. Y en la que sopla de pronto un aire de libertad, cuando para aliviar la desesperación de la gente, surge un hombre de características extraordinarias: *Suriman*. Es decir, un superhéroe plumífero, engendrado en los destellos de un tormentoso amanecer en el que *Delfor Mamani* –un ordenanza de la casa de gobierno– al recibir la descarga de un rayo se traga el plumero transformando

automáticamente su aspecto y conciencia: en adelante será un paladín del bienestar y la justicia. Alumbramiento cómicamente desconcertante, ya que los testigos no alcanzan a precisar la fenoménica apariencia de la nueva criatura:

Ordenanza 1: *–¡Papá de dios! ¿Qué e?*

Ordenanza 2: *–No sé ¡Una estuata?*

Ordenanza 1: *–¡El monumento al plumero!*

Ordenanza 2: *–¡Guarda!*

Ordenanza 1: *–Está vivo el loco.*

Ordenanza 2: *¡Pa' qué tendrá esto acá el jefe?*

Ordenanza 1: *¡Pisapapele!*

De tal modo, en razón de su constitución, que por un lado, parodia la génesis de superhéroes clásicos del cómic; y por el otro, por la exorbitante distorsión que conlleva su metamorfosis: al contrario de los magníficos agentes del cómic, éste presenta –tal como lo expone el diálogo– una ridícula disminución en su aspecto y aptitudes.

Pero, de regreso a la fábula, vemos que con la personalidad y parafernalia icónica de los héroes de historieta: cuando acecha la delincuencia, una suriseñal luminosa recorre el cielo, mientras un conocido jingle –cual música de fondo– anuncia la súbita presencia de *Suriman*, quien desde su residencial ‘suricano’ y ‘suriplumero’ en mano, junto a su inseparable amigo –el diarero *Liquín*– acude para restablecer la justicia y el orden moral, rodeado por el afecto de sus admiradoras.

Circunstancias en las que se configura el conflicto central de la fábula –entramado satírico, al que se acoplan rasgos del realismo grotesco– montado sobre la noticia de la conspiración urdida entre un diputado y un empresario, quienes, en época de campaña electoral, negocian la compraventa de leche contaminada a fin de destinarla a los orfanatos:

Finquero: *–Es como yo le digo, diputado, creo que es un asunto en el que todos podemos beneficiarnos.*

Diputado: *–A ver si lo he interpretado bien, amigo mío. Usted quiere vendernos un millón doscientos cuarenta y nueve mil trescientos treinta y tres litros de leche de su campo.*

Finquero: *–A precio muy razonable, diputado. [...]*

Diputado: *–¿Y no habrá previsto algo, digamos para mis gastos de representación?*

Finquero: *–Pero, por supuesto, diputado. (Se le acerca al oído y le dice una cifra)*

Diputado: *–Eso es muy razonable. Creo que podemos hacer buenos negocios.*

Finquero: *–Ah, diputado, una cosita, antes de seguir conversando. Es una tontería casi sin importancia, pero por honestidad, para que todo quede claro entre nosotros, debo informarle algo sobre las vacas. [...]*

Diputado: *–Usted quiere decirme que la leche podría estar mala.*

Finquero: *–Unos litros quizá. Pero es improbable, diría yo, porque usted ha visto, difícil que una vaca vaya justo a meterse en un basurero nuclear.[...]*

Diputado: *–No se preocupe. Usted traiga la leche, nomás. Nosotros en la campaña la donaremos a los hogares de niños huérfanos, que bien contentos se van a poner.*

Enterado, un indignado *Suriman* va por ellos. Pero, en cruel paradoja del tercer mundo, el desenlace –en un tejido neogrotesco– se produce justo cuando los buenos propósitos parecen triunfar: el poder político descubre su doble identidad. Por lo que acorralado, y sin salida, dentro de sus propias posibilidades; *Delfor Mamaní* acepta un ascenso a una de las máximas categorías del escalafón de un ministerio y su ayudante un empleo en la legislatura.

Con el antecedente de una acción de lectura realizada en la Escuela Tito Guerra durante 1996 con Renata Kulemeyer, *Suriman* sube a escena recién en la temporada 2000, con la dirección de Germán Romano del grupo La Rosa Teatro. Y es bien recibida por el público local en razón de sus recursos de actuación: la construcción de los personajes –con dos o más roles representados por un mismo actor– que se destacan por su desempeño corporal y formas de enunciación. Así como por la acertada construcción del espacio, conformado por un único escenario, simplificación que no obstaculiza –en virtud de la apelación al distanciamiento brechtiano– el desarrollo de la obra.

Mientras que, respecto de los procedimientos metateatrales, como la intergenericidad e intertextualidad utilizados por Accame, éstos dan interés y ritmo narrativo a la obra. Tal como ocurre con la primera, una parodia de la tira gráfica y cinematográfica de *Batman*; de la que *Suriman* se ve obligado a adoptar el jingle; según confiesa, porque Jaime Torres que le había prometido un carnavalito alusivo para su debut de superhéroe, aún no le entregó. Y, también con la segunda, que remite a la leyenda regional de ‘El familiar’. Un engendro diabólico fantástico, que según la tradición oral posee cuerpo de víbora y cabeza de perro.

Al que el imaginario popular, a partir de los habituales accidentes fatales que ocurren en las calderas y trapiches, construye como un fatídico habitante oculto de los ingenios azucareros; imputándoles un malévolos pacto con la patronal, por el que contribuye a su productividad a cambio de la entrega del cuerpo y alma de un peón, al que devora.

Y lo mismo cabe –deslizándonos por un momento en los aspectos espectaculares– para el rol dentro del rol, situación en la que G. Romano y S. Díaz Fernández, asumen los papeles de *Delfor Mamani/Suriman*, y diarero *Liquín/Suri-ayudante*, respectivamente. Desdoblamiento que es funcional con las notables duplas actorales, constituidas por: Delfor Mamani/diarero Liquín; Suriman/Suriayudante; Carina Ester/amiga, y la del diputado Sánchez/finquero. Metateatralidad que –contribuye al sentido paródico de la obra– incluyendo a la ceremonia dentro del teatro; utilizada en el penúltimo cuadro cuando *Suriman* –con un aprestamiento que parodia el ritual exorcista cristiano– se prepara para el combate final contra ‘el mal’, encarnado en el diabólico diputado Sánchez.

Por último, si bien la reconstrucción lingüística rescata, por una parte, el sociolecto de los débiles y subordinados –representados por *Delfor Mamani*, ordenanza de la Casa de Gobierno, el diarero *Liquín* y sus admiradoras. Y, por otra, el particular léxico del cómic, cargado de giros, exclamaciones y onomatopeyas, que acompañan la acción de los superhéroes. Desarrollo que alcanza plenitud humorística en razón de su lograda elaboración grotesca –manifiesta en la rica variedad de exageraciones, ambigüedades, equívocos y sobreentendidos, provenientes del habla popular regional– con las que Accame amalgama su singular propuesta de realismo grotesco y cómic (as) parodias.

¿Venecia... queda en Jujuy? **Redención y poder (meta) teatral**

Las representaciones de *Venecia* obtienen una recepción, en cierto modo, inesperada para una obra procedente de una localización periférica, si la consideramos en relación a los mayores centros de producción teatral de nuestro país. Y más allá de que ha sido reconocida como un texto perteneciente a la tercera fase del realismo reflexivo, en nuestra opinión excede o no calza exactamente con los parámetros de esa categoría. Sino que se constituye en una fábula propia de lo que tipificamos como *posmodernidad periférica redentora*, que, con sentido de deconstrucción,

transita cierta dramaturgia de finales de siglo; sitúa su desarrollo en una geografía literaria específicamente jujeña.

Accame organiza la fábula en cuatro cuadros en los que, en principio, se trata de la anodina cotidianeidad de unas prostitutas varadas en la trastienda de un burdel en decadencia; quienes, en la alienación de su ‘madame’, encuentran la oportunidad de lanzarse, impostura mediante –y bajo el mágicamente evocador auspicio de Venecia– a la utopía de un viaje que acaso les permita alcanzar, como en un sueño solidariamente compartido, la ilusión de una vida y final mejor.

En el primer cuadro, el más extenso, se nos presenta a unos personajes precarios, cuya rutina de vida permite conocer el motivo a partir del cual se desarrollará la acción principal de la obra. La que, desde su formulación como idea, hasta su realización final –en el correr de los tres cuadros siguientes– requerirá, como veremos, la implementación del más complejo juego metateatral: teatro en el teatro, a fin de que el personaje central –la *Gringa*– pueda concretar su anhelo. En él, sus co-protagonistas están sumergidos en un mundo alienado por su sórdida cotidianeidad, y de la cual la *Gringa* intenta fugarse invocando la necesidad de reencontrar en Venecia un perdido amor para obtener su perdón.

De tal modo, en un pantallazo se nos ofrecen los antecedentes de los personajes y del entramado que los relaciona. Así, rápidamente sabemos que las tres ‘pupilas’ son unas ‘desvinciadas’ y semianalfabetas muchachas de provincia, y que el personaje masculino, llamado ‘el Chato’, representa el necesario vínculo con el mundo exterior. Y quien ilustra el dónde de Venecia, el cómo, el cuándo del viaje y, durante la simulación, llega hasta a encarnar al gondolero y al idealizado *Giacomo*. Desdoblamiento –o rol dentro del rol– con el que Accame culmina su despliegue de procedimientos metateatrales.

Y, en cuanto a las otras variantes metateatrales que nos interesa señalar, tenemos aquella en que la *Gringa* –al recordar que en otro tiempo, el de su ya muy lejana juventud y bajo el apelativo de *La Clavelito*, ‘nom de guerre’ con el que deslumbra a *Giacomo*, robándole el corazón y cofre– lo hace mediante una declaración autorreferencial [–Yo bailaba muy bien, trabajaba en el Teatro Politeama. Bailaba con un vestido rojo lleno de volados, tenía repertorio y todo...]. Evento bizarro o canalla [–Yo le he hecho cada perrada al Tano..., revela la *Gringa*] cuya conciencia la persigue en el tiempo y la distancia, pero también idea y memoria de amor que mantienen viva la ilusión del perdón.

Con lo que este cuadro consigue reunir: miseria, amor, traición,

remordimiento y esperanza de redención; ya que la *Gringa* aspira a reencontrar a su amante... en los canales de Venecia. Así elabora ella su utopía, del sueño a la promesa, de la ilusión a la (auto) profecía.

De allí que el segundo cuadro suponga una reelaboración de la quimera que, en boca de las pupilas, deviene en ingenua propuesta de viaje; pero es también el momento en que los personajes al chocar con la miseria económica y social que les depara su industria, deliberan acerca de cómo superar la cruda realidad, pergeñando el engaño –simulación conspirativa– por el que la *Gringa*, suponen, ‘creerá’ viajar a Venecia.

Para la resolución del problema implicado en la construcción del hilarante desatino, Accame plantea la más compleja variante metateatral: el teatro en el teatro. El procedimiento le permite –como veremos– una notable realización paródica, en tanto consigue ir más allá de lo delineado por el estándar de las versiones habituales, al introducir un sesgo que le posibilita acentuar las formas del realismo. Nos referimos, en concreto, a la feliz culminación cuando los personajes –y con ellos, el público– inmersos en la lógica de la metaficción elaborada, terminan asumiéndola sin poder distinguirla de ninguna otra.

Entonces, este breve pero intenso cuadro sirve para crear el espacio físico de la metaficción escénica; al decidir los personajes que un lugar de recreación marginal de San Salvador de Jujuy, puede ‘equipararse’ al elemento simbólico más característico de la mítica Venecia: sus canales y románticos paseos en góndola. En la elaboración de su metaficción paródica el autor recurre, por un lado, a la intertextualidad [–*De dónde sacaste vos este libro...?* interpela uno de los personajes, acerca de un manual de geografía.] y a la metalingüística [–*Uy, que quilombo de nombres. Buscá Venecia... A ver. Guyana francesa. Venezuela. Por acá debe andar Venecia, con la v., Colombia...*].

Y, por el otro, a una expresión verbal que se nutre del sociolecto regional –con sus conocidos énfasis en el uso del voseo y del seseo– en el que también se mezclan conceptos y giros pseudo académicos con fuentes textuales –del libro de geografía– y orales, de un lunfardo guarango, cerril y audazmente macarrónico [–*¿Y vos sabes hablar italiano? –Por supuesto... es bien fácil, tenés que ponerle una i o una e a todo lo que decís ... y cambiar la c por ch* (con el siguiente resultado: *Cuesti quince pesi cadi*)] con expresiones sociopolíticas, como cuando los conspiradores dialogan acerca de los animales cautivos en el Rectorado de la UNJu; todas de alto contenido humorístico, producto de unos bien logrados juegos de lenguaje.

En ese contexto, el tercer cuadro nos ofrece el espectáculo del

armado del teatro en el teatro: los personajes se proponen solucionar, a cualquier precio, la cuestión del medio de transporte, puesto que el ya mencionado libro de geografía, una guía turística y respectiva consulta a una agencia de viajes, les informa que Venecia queda en Italia, y ella en Europa, allende los mares, casi... inalcanzablemente lejos. Decidir cómo simularán un avión, el vuelo, ¡el paisaje aéreo!, el servicio de a bordo y quienes cumplirán los roles que su alocada empresa requiere: azafatas, canales navegables, gondolero, y apasionado... amante italiano.

Y el milagro ocurre. Más allá de cualquier limitación, con ventiladores por motores, cajones por escalera, sillas por asientos, termo de mate y humitas en el catering; el intrépido ‘avión’ –símbolo de la modernidad– esboza su forma. A la intemperie, con loros y palomas junto a reflectores irradiantes –en otra potente intertextualidad– el aire y los chillidos, la luz y el calor, testimoniarán a la *Gringa*, el vuelo cerca del mítico Helio derribador de Ícaro. En fin, como un Fénix que surge de sus cenizas, ‘la nave’ se encuentra lista para remontar del barro de la vida a los locos de la periferia.

De tal modo, mientras asistimos al nudo y acelerado desenlace de la fantástica construcción paródica, los juegos intertextuales continúan: los personajes ‘vuelan’ a ‘Venecia-lago de Popeye’ y ‘navegan’ por sus canales, el *Chato-Gondolero* entona *Venecia sin ti*; al mismo tiempo que, proporcionada por una guía de turismo, toda la maravillosa Italia del Renacimiento –Torre de Pisa, Vaticano y Papa incluidos– ‘pasan’ frente a ellos, azorados visitantes.

Finalmente, la *Gringa* logra su anhelo: en el soñado reencuentro con el hombre del amor, la alocución del perdón contiene la absolución. El momento es sublime, frente a la muerte realidad y ficción se entrelazan: para los compungidos personajes Jujuy es Venecia, y para los espectadores *Venecia* queda en Jujuy. Y, la inquietud por querer saber cómo lo logra, nos lleva a considerar el manejo –manipulación transformadora– del tiempo y del espacio. Característica que Schemeling señala como propia del teatro en el teatro, y que en el caso de *Venecia* consiste en la presencia de una doble espacialidad y de dos tiempos diferentes pero simultáneos en la escena;⁷ situación que es claramente distinguible en el cuadro expuesto en el párrafo anterior: el lago de Popeye ‘es’ también un ‘canal veneciano’; y, en una misma cronología los personajes pueden ‘estar’ en los dos lugares.

Si bien, hasta aquí, hemos tratado de exponer en detalle los principales aspectos de la poética y estética incitas en *Venecia*, cabe situar

nuestro análisis en una perspectiva más amplia. Circunstancia que nos permite reflexionar acerca de las características generales de esta pieza que se inscribe, también, en el teatro breve. Especie dramática que ha probado ser singularmente compleja y valiosa, a partir de características que la diferencian nitidamente de otras prácticas dramáticas: composición y estructura, uso del espacio y el tiempo, tipología de los personajes, diversidad de estilos, temas y motivos; pero y particularmente por el uso pleno de la metateatralidad.

Por otra parte, y hasta cierto sentido, podemos acordar con los enunciados generales de la crítica que lo había situado, a falta de otro lugar, en la llamada tercera fase del realismo reflexivo; creemos que la obra de Accame, a partir de categorías específicas: comedia de tinte sainetero; el paisaje como lugar de vida y muerte; una visión del mundo propia de la cultura popular regional, y pos-modernidad periférica; representa una versión personal de ese sistema, por lo que nos animamos a caratarlo como de *humanista redentor*.

Posicionamiento que, en principio y aplicado a *Venecia*, constituye una paradoja aparente en tanto pretende recrear una utopía redentora desde la marginalidad en tiempos señalados como de deslegitimación posmoderna, en razón de que sus grandes relatos no sólo han sido cuestionados, sino que se han fragmentado y perdido credibilidad. Enfoque, en todo caso, singular que se articula y refuerza con la apropiación metateatral –característica de los autores del tercer realismo reflexivo– en tanto tributa y es vehículo de la noción que denuncia la pérdida del principio de la realidad en la transición al nuevo siglo.

En el tratamiento de su aparentemente sencillo tema, Accame apela a elementos distintivos del teatro breve de este tiempo: los personajes ocupan el lugar protagónico como una comunidad de intereses y lo hacen representando no sólo una historia subjetivamente compartida, sino exhibiendo las tensiones entre mundos diferentes. Exponen así, con crudeza, el escepticismo y la desconfianza que los sectores dominantes les provocan, al mismo tiempo que reivindican casi ingenuamente la vieja idea –romántica– del amor como vía de la redención humana, sin que ello signifique incongruencia alguna o se vea como un dilema de un tiempo caduco.

A través de una lograda secuencia de los cuadros que en cierto sentido lucen ‘suelos’ y que se juxtaponen o solapan temas y motivos, con brechtiana reminiscencia; el estilo se hace más personal a partir de un lenguaje obtenido del lunfardo regional, matizado por el particular

sociolecto, popular picaresco, de los personajes; que le permite lograr un efecto singularmente distintivo.

Por su parte, el artilugio propuesto para resolver la alocada cuestión del viaje a Venecia, pone en juego elementos que se inscriben en la mejor tradición del teatro paródico. La estructura de esta simulación paródica se sostiene en una trama conversacional cuyo acierto consiste en que logra trasladar, no rastros, sino sectores completos del habla popular, y, específicamente, del sociolecto de la marginalidad prostibularia, con un efecto desopilante.

De igual modo, el autor se vale de objetos sugeridos (como los ventiladores, por motores) para lograr, por la función representativa de la lengua, una ajustada relación entre el enunciador, los elementos extra escena y los de la escenificación –la construcción del avión o los canales y góndola venecianos. De tal forma, a través de la función lingüística y metalingüística, los procedimientos metateatrales plasman la metáfora de viajar a Venecia.

De esta manera, las formas expresivas utilizadas por Accame son portadoras de felicidad ilocucionaria, en tanto logran plasmar un esquema ficcional plausible, cuyo efecto se potencia por la hábil apelación a los meta-enunciados; así, recordemos el *‘Por supuesto que hablo italiano. Es bien fácil. Tenés que ponerle una i o una e a todo lo que decís’*; o la observación *‘¿No te parece que este gondolero habla un italiano medio raro?’* –contribuyen a uno de los mejores momentos paródicos.

Por último, si por caso, al igual que Shakespeare y Pirandello, Accame utiliza la simulación paródica para ajustar cuentas con la realidad propuesta, y siendo que al primero, en la ‘escena de los comediantes’ le sirve para poner en evidencia a quienes *Hamlet* supone culpables; y al segundo –en *Seis personajes en busca de un autor*– para borrar desde el principio la distinción entre el espacio de representación y el público; Accame la aprovecha también para plantear su propia utopía redentora de la marginalidad.

Epílogo

En la dramaturgia de Accame distinguimos dos poéticas: una, integrada por *Pajaritos en el balero*, *Casa de piedra*, *Chingolí compañía*, *Suriman ataca*, y *Venecia*. Trayecto en que el autor se nutre de la realidad sociocultural propia del entorno urbano de la capital jujeña. Punto a partir del cual

emprende la reconstrucción de la identidad étnica, material y moral, de sus personajes apreciados como marginales. Mientras que en la segunda poética enfoca otros temas, escenarios y personajes, situados en circunstancias más distantes.

Del primer conjunto, excepto *Casa de piedra*, un monólogo biodramático; las cuatro restantes son comedias. Y, de éstas, si bien *Pajaritos...*, fue promocionada como una pieza infantil, sus componentes permiten situarla como una sátira, grotesco paródica. Categoría que enlaza a las tres piezas aquí resumidas: *Chingoil cómpañi* y *Suriman ataca*, y *Venecia*; con el agregado de su particular conexión con el cómic. Mientras que *Venecia*, se constituye en una muy lograda comedia grotesco-paródica.

Las piezas abordadas tienen vínculos reconocibles que, por medio de la reescritura, remiten a otros textos y lenguajes; dando lugar a notorios cruces intergenéricos. De tal modo, *Chingoil cómpañi* tiene por fuente una noticia periodística y al cuento 'Petróleo' de Héctor Tizón, e incluye -con efecto hilarante- representaciones simbólicas que son icónicas, como las bandas sonoras del 'far west spaghetti'; o los personajes de la serie televisiva 'Dallas'. Mientras que *Suriman ataca* retoma aspectos de la leyenda local de *El familiar* y de comics como 'Batman' y 'Hulk'. En tanto que *Venecia* enraíza con *Giacomo* de Armando Discépolo; de la que Accame retoma los personajes centrales: 'Giacomo' y la 'Clavelito'; junto a elementos y circunstancias como el 'cofre de joyas' y 'el viaje'. Aunque lo descollante de esta pieza radica en una eximia puesta de teatro en el teatro, mediante el simulacro del viaje que, 'mágicamente', deposita a personajes y espectadores en una inolvidable 'Venecia'.

Conjunto poético en el que Accame muestra a sus personajes paradigmáticos como unos seres que, si bien se encuentran sumergidos en una condición menesterosa, constituida en una trampa de vida, no por ello renuncian al anhelo de escapar de sus miserias, en un movimiento que funde opresión, utopía e improbable redención. Mientras que la trama de su dramaturgia es variada y se sostiene mediante un amplio despliegue de procedimientos teatrales y metateatrales. Así, entre los primeros es clara su preferencia por los efectos distorsivos de las formas conocidas. De allí su recurso a lo caricaturesco, extraño o burlesco, añadido su fuerte sentido de lo concreto y el empleo frecuente de detalles rea listas de trazo grueso. Espíritu paródico grotesco, que acopla a una muy personal visión rítmica que alterna formas melodramáticas y saineteras. Así como, el empleo del monólogo, en la modalidad reflexión/decisión, en estilo directo.

En tanto que, entre los metateatrales, son habituales el rol dentro del rol (por caso, *Paulo*, que en *Chingail...*, asume ser presidente del Centro Vecinal, cacique de comparsa y empresario petrolero; o Delfor Mamani, que en *Suriman...* es empleado público y superhéroe local; y también el *Chato*, quien en *Venecia*, deviene en gondolero y amante. Así como las continuas apelaciones intertextuales e intergenéricas, es decir, las menciones a la literatura, televisión y el cine (*Chingail...*) y el comic (*Suriman...*). De tal modo, vemos cómo la configuración descripta responde, en términos de categoría estética, a una *utopía redentora de la marginalidad*. Noción nuclear de su concepción estético-ideológica: el carácter contingente e ilusorio de la aventura humana, siempre menesterosa.

Contexto en el que la identidad de los personajes icónicos tiene perfiles nítidos: viven atrapados en la distante lejanía que les depara la geografía de su marginalidad moral, étnica y material; la que se yergue como una construcción singular; factible en tanto Accame logra captar y reelaborar los signos del particular sociolecto que distingue al borde socio-cultural de Jujuy, expresándolo plenamente. De tal modo, la reconstrucción del ser y ethos microsocial [*“las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde”*, sostiene Accame] se materializa y completa su sentido al estar atravesada por los atributos de la cotidianeidad lugareña, sus ritos y creencias; todos de alto valor simbólico.

En el período estudiado, y sin olvidar su formación en letras y especialidad en griego, tanto por su concepción (teatro breve de escenografía sintética) como por sus temas (de índole antropológica) la dramaturgia de Accame expone sus deudas, primero, con la idea teatral practicada por ‘Tito’ Guerra en el GJT; quien, a su vez, se inspiró en el *Teatro pobre* de J. Grotowski, caracterizado por su extrema economía de medios escénicos y gran intensidad de la interpretación. Y, en segundo lugar, con la estética sainetera del viejo Teatro Nacional de Florencio Sánchez, así como con el grotesco criollo de Armando Discépolo y, otra vez, con el realismo maravilloso, que es también una característica del lenguaje propio del GJT, cuyo ‘amateurismo, soledad y teatro a partir de nosotros’ nos muestra sus nexos con *El Teatro salvaje* de Jorge Ricci.

La dramaturgia de Accame contiene, también, una cierta forma de acción política, que, si como denuncia social es contemporánea, no es ya la del teatro de la posdictadura; sino el de la transición al nuevo siglo; que, a partir de la manifestación sensible de las desfavorables condiciones del orden social local, (nos) convoca al encuentro y la reflexión en un plano de autenticidad en el que las subjetividades –más allá de la empatía

inmediata con la fábula grotesca, o con la incomodidad del dolor- son confrontadas en el escenario de una saludable experiencia compartida.

Lo hasta aquí expuesto nos permite concluir que, tanto en los textos de Accame, como en sus puestas en escena, aún con direcciones y elencos diversos, percibimos ese tipo particular de condición que hace del hecho teatral un ritual colectivo. Y ello ocurre en tanto, anclada en una fina percepción de la realidad, su poética logra procesar la naturaleza del fenómeno social; en particular aquel que contemporánea y físicamente nos es –y le es– muy próximo: el que se localiza en el borde socio-cultural de Jujuy; y, al que consigue exponer como un ámbito singular de marginalidades entrecruzadas.

Punto a partir del cual, su composición de la subjetividad micro-social muestra un tipo de situaciones e individuos sui generis, quienes desde la trampa de una geografía de carencias y adversidades; signados por la ignorancia y la impotencia; con gestos de grotesca inocencia, encomiendan su salvación –material o moral– a quiméricas ilusiones. Con-junto de rasgos que, desde el referido núcleo poético, contribuye decisivamente a la configuración de su particular estética.

En otras palabras, si bien la dramaturgia de Accame refiere a temas de índole antropológica, su reconstrucción del fenómeno macro y micro social, pone en evidencia, además de su concepción ideológica unitaria, la variedad de formas y recursos (teatrales y metateatrales) con los que intensifica su creación de sentido. Constataciones que nos llevan a señalar el período estudiado como el del *primer Accame*; y que éste tiene como signo principal una línea de continuidad que remite al GJT.

Por último, tal como lo prueban las nuevas reediciones de sus piezas, y continuas puestas de sus obras, su dramaturgia tiene vigencia en tanto que, para decirnos las cosas que le importan y nos importan, y sin relegar el diálogo, logra ir más allá del mundo de la palabra y de la lógica de las acciones, en razón de que su polifonía signica pulsa las zonas donde gobiernan los sentimientos del espectador, allende la comprensión racional. En definitiva, su forma de teatro breve revela que su búsqueda se orienta por distintas vías: teatro para jóvenes, stampa dramática, comedias satíricas y grotesco-paródicas; sin que predomine un experimentación a ultranza, sino una armoniosa coexistencia de lo viejo con lo nuevo; esto es, convivencia, fusión y pluralidad de estéticas. ❖

Notas

- 1 La realización de este proyecto de investigación abrió la puerta a una serie de descubrimientos tanto del teatro en Jujuy, como de la producción teatral de Accame; hacia los que fuimos alentados por Rodolfo Pacheco –Representante Provincial Jujuy del INT– a quien agradecemos su entusiasmo y certera orientación.
- 2 Cuando este trabajo ingresaba a imprenta a fines de marzo de 2011, Losada publica el segundo volumen de Teatro de J. Accame, integrado por *Casa de piedra, Jueves de comadres, Cruzar la frontera, Segovia o de la poesía, Suriman ataca, Suriman vuelve, Lo que no es del César*. En la que *Casa de piedra* aparece como una nueva versión en razón de los cambios introducidos, en particular, en la última escena.
- 3 Si bien esta obra ha sido teatralizada en distintas ocasiones, como texto dramático permanece aún inédito, situación que nos informa acerca de las estrategias escriturarias del autor.
- 4 En la capital jujeña, en la barranca que por el este del casco céntrico bordea el Río Grande, corre la traza del ferrocarril General Belgrano; se asientan las chozas y ranchos del barrio El Chingo. Americanismo que designa a los animales de cola corta, así como a quien es muy pequeño o de baja estatura. Y también a la desnudez de los desposeídos que viven amontonados, al acto de beber y emborracharse y, como vulgarismo a un pifio o poseer sexualmente a alguien.
- 5 En este punto, la lengua utilizada contribuye decisivamente al proceso de carnavalesización, que si bien reproduce las condiciones y roles del mundo real, al diluir las distinciones y ámbitos de acción, permite el tránsito y mezcla de roles: a través de una realidad cruda, todos los estados, aspectos y posibilidades se emparejan. De allí que Paulo pueda, como presidente del Centro Vecinal asumir un discurso político justiciero, reivindicativo y hasta groseramente vengativo al increpar al almacenero (capitalista mercantil) del barrio; ¡Cáguese don Quiispe! ¡Cáguese don Quispe! ¡Así como nos hemos cagado todos nosotros, hasta que un día salió petróleo en el lote! O bien el status de magnate petrolero –según un conocido estereotipo texano, secretaria sensual, incluida– y mantener, monólogo mediante, un tan paródico como desopilante diálogo telefónico con su ‘nuevo colega’, el icónico J.R. Irwing (–Ah, señor Irwing ¿qué tal? ¿El de Dinastía? Ah, el de ‘Dallas’... Eh... Dallas... ¿Cómo?... Sí, cuando quiera nomás nos reunimos. Acá estamos con los muchachos de la cooperativa... Si... estamos charlando tema importante... ¡Cómo qué cooperativa! ¡La de El Chingo, pues! ¡Eso! Chingo Corporeiyon, sí, señor, sí. Cuando quiera nomás nos reunimos y hablamos. [...] Ah aquí nomás, en el boliche de la Delia. Ahí nos juntamos [...] Y, hablando de otra cosa ¿cómo está su sobrinita?
- 6 Marvel Comic, es la conocida productora estadounidense de historietas y superhéroes, cuyos personajes deben la adquisición de sus poderes extraordinarios a

cierto tipo de accidentes: la picadura de una araña convierte a Peter Parker en “*Spiderman*” un hombre con actitudes y aptitudes de arácnido; o que, como consecuencia de un accidente durante un experimento de laboratorio, Bruce Banner reciba una descarga radioactiva, que en ciertas circunstancias le produce una mutación orgánica que lo convierte en “*Hulk*” el increíble gigante verde. Genética accidental extraordinaria a la que Accame consigue dar una vuelta de tuerca, ya que su paródico superhéroe proviene de un accidente peculiar: la descarga de un rayo provoca que un ordenanza de limpieza se trague un plumero, experiencia que no sólo transforma su personalidad ordinaria, cargándola de sentido moral y justiciero, sino que lo dota también de plumífera apariencia. Paradójicamente, el animal desde el cual se extrapolan los poderes extraordinarios, no es sino el timorato y siempre elusivo suri, voz quechua que refiere al avestruz; conocido también por el guaraní *ñandú*.

- 7 Seguimos aquí a Marcela B. Sosa que, en *Las fronteras de la ficción*, refiere a Manfred Schmelting, autor de *Metateatre et intertexte. Aspect du theatre dans le theatre*. París Lettre Moderne, 1982

UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO SOCIO-POLÍTICO DE RAÚL DARGOLTZ

Nelly Beatriz Tamer
(Universidad Católica de Santiago del Estero)

*“Hay una íntima relación entre Teatro e Historia
contemplada desde dos ángulos:
el Teatro que busca sus temas en la Historia
y la Historia que pide y otorga Teatro”.*
Bernardo Canal Feijóo

SON MÚLTIPLES LAS INTERACCIONES del teatro con el acontecer histórico. Si retrocedemos en el tiempo es posible observar que todo intento de gran teatro o todo dramaturgo de gran aliento ha cedido en algún momento a la tentación del tema histórico. Esta elección prescinde de la lejanía o proximidad en el tiempo de la anécdota elegida. Puede tratarse de un suceso remoto o de un hecho del pasado inmediato. Hay algo que interesa intemporalmente. A la captación de ello apunta fundamentalmente, la inclusión del tema histórico en el teatro.

Nuestra provincia, Santiago del Estero, muestra históricamente situaciones de postergación que a menudo son desconocidas por el resto del país.

Muchos son los dramaturgos locales que recurren a la historia de la provincia en busca de personajes y de hechos que le proporcionen la materia dramática para crear las obras de ficción. Y en la ficción, la crítica social y el tema político aparecen frecuentemente. Entre muchos otros, en las de Ricardo Rojas, Carlos Schaefer Gallo, Emilio Christensen, Blanca Irurzun, Bernardo Canal Feijóo.

En las últimas décadas del siglo XX, el historiador, investigador, dramaturgo y director teatral Raúl Dargoltz, escribe textos dramáticos en los que se advierte una fuerte crítica sociopolítica de nuestra realidad. Es autor de *Santiago... memoria de mi tierra* (1981), *Hacha y Quebracho* (1984), *La política de la Chinche Flaca* (1986), *Clemencia* (1987), *I Love Argentina* (1990), *Todos los abogados van al cielo* (1991), *Amerindia* (1991), *Clemencia II* (1992), *El Santiagueñazo* (1994), *El Enemigo del Pueblo*, versión libre de la

obra de Henrik Ibsen (1996), *Las cosas simples de la vida* (1998), *Clemencia Colifata* (1998), *La Historia Sagrada jamás contada* (2000), *Los sueños de Clemencia* (2003), *El hijo de Santiago* (2006) y una adaptación de *Ollantay* de Ricardo Rojas (2008).

En el teatro de Raúl Dargoltz es posible distinguir tres períodos. Durante el primero escribe sus obras *Santiago...memoria de mi tierra*, *Hacha y Quebracho* y *la política de la Chinche Flaca*, que se representan con el Grupo “Mi Teatro”, dirigido por Daniel Nassif.

La segunda etapa se caracteriza por su acercamiento al Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (TUNSE), dirigido por Rafael Nofal. Dargoltz, emprendedor y de singular empuje, desarrolló una acción importante en el Grupo de Teatro de la UNSE. Coincidencias ideológicas con Rafael Nofal hicieron posible producir conjuntamente varias obras, hasta 1997.

Durante muchos años, el TUNSE tuvo su propio dramaturgo. En este lapso se llevaron a escena *Clemencia I*, *I love Argentina*, *Amerindia*, *Clemencia II*, *El Santiagueño* y *El enemigo del Pueblo*, versión libre de la obra de Henrik Ibsen.

En el tercer período, separado del TUNSE y de su director, Rafael Nofal, Dargoltz constituye su propio grupo denominado “Hacha y Quebracho” con el que representa *El hijo de Santiago*, una adaptación de *Ollantay* de Ricardo Rojas, *La Historia Sagrada jamás contada* y *Los sueños de Clemencia*, entre otras obras.

El teatro de Raúl Dargoltz en su primer período

Santiago... memoria de mi tierra (Cantata santiagueña)

Quien cautivó a Dargoltz fue el francés Pedro Saint Germe que llegó atraído por la América virgen. Luego de permanecer en Rosario se trasladó a Campo Contreras, una población ubicada a cinco kilómetros de la ciudad capital de Santiago del Estero. Allí construyó el primer molino e instaló el emporio azucarero que poseía la maquinaria más avanzada. Su entusiasmo lo llevó a desarrollar la economía provincial. Primero gozó de los honores del gobierno. Pero al poco tiempo, el mismo gobierno, le negó toda colaboración porque Pedro Saint Germe se opuso a la introducción del ferrocarril cuyo trazado se hizo según las necesidades que tenían las compañías inglesas de “la explotación” forestal y dejaban

aisladas muchas poblaciones, incluso la ciudad capital con sus industrias artesanales y sus ingenios en expansión. Imposible de colocar en este contexto la gran producción ante la dificultad y el costo del alejado ferrocarril, la industria azucarera cayó y se perdió rápidamente. Saint Germes, abrumado por las deudas, se suicidó arrojándose al trapiche.

Durante mucho tiempo funcionó allí la “Colonia Neuropsiquiátrica Campo Contreras” y quedó como testimonio de aquella época una chimenea de cincuenta metros. Dargoltz recupera para la memoria de los santiagueños este drama y lo enlaza con el abortado proyecto para la navegación del río Bermejo, la depredación de los bosques y el éxodo de miles de personas en busca de mejores horizontes. Por consiguiente, la vieja “Tierra de Promisión”, como se la denominara a nuestra provincia, se empobrece. Fruto de su investigación es el libro *Santiago del Estero: el drama de una provincia* en el que Dargoltz incursiona detenidamente en aquellos desgarramientos y revela lo que Santiago pudo haber sido y no fue.

Dargoltz traslada al teatro la crónica de la inmolación azucarera. Él realiza la adaptación y nace así la obra *Santiago...memoria de mi tierra*, testimonio conmovedor que plantea los dos tiempos de Campo Contreras: el esplendor de la pasada realidad industrial y su ocaso, la alucinada realidad del hospital neuropsiquiátrico.

Si bien el dramaturgo aporta la estructura y los diálogos fundamentales, es el elenco el que participa en la composición definitiva por lo que la obra constituye una creación colectiva.

El objetivo de Dargoltz es llevar al espectador una visión emotiva y esperanzada basada en hechos reales que no pueden ser desconocidos y que resultan fundamentales para una mejor comprensión de nuestra identidad nacional.

En la escena, Saint Germes aparece en distintos momentos: primero optimista, luego desesperado, finalmente suicida reencarnado en el loco “Pila” que pasa horas y horas junto a la chimenea preguntando, acaso denunciando, desde los desvaríos del rencor qué fue del visionario francés de entonces, de su ejemplar establecimiento, junto a él todo el espíritu trágico de aquella derrota.

En el medio, una escena para el recuerdo, la fiesta inaugural del ingenio y la celebración anual del hospicio, en el mismo acto teatral el históricamente real y el creado para la ocasión: el empresario y el trastornado, y como una lección de los valores meta-históricos del arte, los años de distancia unidos por la misma música, por la misma coreografía folklórica.

La Compañía de Arte Santiagueña estrenó en 1981 *Santiago...*

memoria de mi tierra en la sala “Mi Teatro”, ubicada en una galería al frente de la plaza Libertad, sala que tuvo corta existencia. La función fue auspiciada por el Hospital Neuropsiquiátrico “Diego Alcorta” y la dirección estuvo a cargo de Norberto Campos.

Con respecto a su experiencia con los santiagueños, Campos manifestó:

[...] La tarea de convertir una idea histórica en espectáculo, fue la etapa más rica y plena que vivimos todos los que estuvimos en este proyecto [...]. Es un pedazo de historia recreada de manera conjunta para revelar una zona desgraciadamente olvidada de nuestros pueblos. Ahora le pertenece al público todo, a los que en ella se busquen y encuentren, en una tarea reflexiva [...]. Todos tenemos la posibilidad de que *Santiago... memoria de mi tierra* crezca y se realice en su verdad [...]. (Campos, 1981: programa de mano)

El programa que acompañó a la presentación puso en evidencia la importancia de la movilización de todos en la búsqueda y la valoración de nuestra propia identidad: “El pasado es también presente y nuestro futuro dependerá de la importancia que le demos a ese pasado [...].”

El elenco estuvo integrado por: Juan Carlos Di Santo, Publio Araujo, Susana Gómez, Daniel Nassif, Blanca Larrahona, Carlos Víctor Hoffman, Alberto Sanfilippo, Darío Dante Díaz, Monona Costa Paz, y María Inés Suárez. Integraron también el elenco gente del pueblo, músicos y bailarines.

La presencia de Sixto Palavecino (violín), Rubén Palavecino (guitarra) y Miguel Simón, “duende del bandoneón”, aportaron la nota regional santiagueña que hizo vibrar al público.

La coreografía y los bailes fueron responsabilidad de Mercedes Ballerini de Messad, el vestuario de la Compañía de Arte Santiagueña. Realizaron la escenografía Ángel Garay y Alejandro Iñíguez, Juan B. Jiménez hizo las diapositivas y la iluminación estuvo a cargo de Carlos Segenowicz.

La letra del tema central de la obra fue escrita por Felipe Rojas y Raúl Dargoltz. José Badami compuso la música.

En suma, una obra para ver y pensar la realidad de nuestra provincia.

Santiago... memoria de mi tierra recibió el primer premio en el Concurso de Teatro de la Dirección Municipal de Cultura de la Capital de Santiago del Estero.

***Hacha y Quebracho* (1984)**

La obra, basada en el libro homónimo de Dargoltz, aborda desde la navegación del río Salado hasta el obraje pasando por los ingenios azucareros en Santiago del Estero.

Con un hacha que sangra sin parar, Dargoltz, bucea en nuestra historia y reflexiona sobre la dura realidad de la provincia. Ese trágico pasado de Santiago del Estero, “la madre de ciudades”, desfila a lo largo de toda la obra.

Con una mirada crítica elabora la pieza que consta de trece escenas en las que van apareciendo Rams y Rupert y la navegación del Salado, el Conde Del Castaño, Icaño y el río Salado, Antenor Álvarez y la Legislatura Nacional, Pedro San Germes y los ingenios azucareros, Zenobio Campos y la tragedia del obraje, Santiago Maradona y el gobierno radical, Weisburg es esperanza, el Congreso Forestal Argentino y la industria del tanino, la quiebra de Weisburg, el gobierno de las Fuerzas Armadas, el problema de Malvinas, la canalización del río Bermejo, la verdad de Santiago.

En la obra, datos estadísticos y canciones refuerzan el sustrato ideológico, evitan la distracción y producen efecto de extrañamiento. El objetivo de Dargoltz con *Hacha y Quebracho* no es tanto emocionar al espectador como lograr que conozca los procesos históricos que llevaron a la provincia al estado en el que se encontraba para que reflexione y contribuya al cambio.

La puesta en escena. Con la sala a oscuras comienza a escucharse la canción “Uniremos la voz”. El telón se abre lentamente y en la pantalla del fondo se proyectan imágenes de Santiago del Estero en dos tiempos: presente y pasado.

Con los acordes finales de la canción aparece el animador, impecablemente vestido quien se dirige al público para presentar la obra: “Aquiiiiii, Argentina, directamente desde la plaza mayor del folclore ubicada esta vez en La Banda...”

En un juego escénico, los actores hacen gala del humor y el blanco es la pereza del santiagueño. En el momento en que el público festeja los chistes, el grito de “¡Mentira, mentira!” rompe el clima festivo y el espectador recibe un fuerte alegato.

En un escenario desnudo, los actores con muy pocos elementos de vestuario y de utilería pasan de un personaje a otro: Rams y Rupert,

el Conde del Castaño, Antenor Álvarez, Saint Germes, el entrañable Zenobio Campos y muchos más. Cada uno es protagonista de su propia y reveladora historia.

Compone los distintos personajes Daniel Nassif, quien tiene a cargo también la puesta en escena y la dirección de la obra.

Merece especial mención Juan Carlos Almada, quien con su excelente voz musicaliza la obra. En ella interpreta temas de su autoría, además debuta como actor.

Es destacable el trabajo de los técnicos en iluminación que le confieren a la presentación efectos especiales que la ambientan y destacan las escenas de mayor dramatismo.

La pieza tiene el don de transmitir el mensaje sin acartonamientos inútiles. Están presentes los olvidos, los intereses y los personajes que fueron conformando el destino de Santiago del Estero.

Hacha y Quebracho se propone, y lo logra, sensibilizar y sorprender al público.

Se presentó en estreno absoluto en la ciudad de La Banda, en la biblioteca Bernardino Rivadavia el 6 de julio de 1984.

Proyección de la obra (1984–2012)

Hacha y Quebracho, que recrea los viejos dolores santiagueños, continuó representándose y convocando público de diferentes edades en los más variados escenarios de la ciudad capital y del interior de la provincia. Asimismo, recorrió el país y otros: Paraguay, Venezuela, Colombia, México. Traspasó las fronteras americanas y fue llevada a países europeos.

Desde su estreno en 1984 –que coincidió con el fin del gobierno dictatorial de Argentina– lleva alrededor de dos mil funciones, caso único en Santiago del Estero. En este tiempo, el guión y el mensaje no fueron modificados, mientras que numerosos actores, bailarines y cantantes pasaron por el elenco. Cada uno de ellos dejó su impronta en los personajes que crearon.

Hacha y Quebracho representó a la provincia en festivales nacionales e internacionales y obtuvo importantes premios.

En 2004 *Hacha y Quebracho* (cantata) fue llevada a escena en el Teatro 25 de Mayo con tres actores acompañados por cuatro profesoras de señas. En ese mismo año se la presentó en el Penal de Mujeres.

Hacha y Quebracho fue publicada también en una versión para niños.

En 2009, al cumplir la obra veinticinco años de permanencia, la pusieron en escena tres actores históricos: Darío Dante Díaz, Juan Zarazaga y Daniel Centeno.

Hacha y Quebracho fue montada en grandes, en pequeños y en improvisados escenarios. También se la representó y representa en escuelas, bibliotecas, salas barriales y parroquiales, tanto de la ciudad capital como del interior de Santiago del Estero. En varias oportunidades, la caja de un camión o de una camioneta hizo de escenario en los rincones más apartados de la provincia, en los que sus pobladores no habían visto hasta el momento una representación teatral.

Es una pieza original, pero la historia que desarrolla es parecida a otras de Latinoamérica. Quizás su permanencia se debe a que es la historia de las luchas, las derrotas y las esperanzas en la construcción de la Patria Grande.

La política de la Chinche Flaca (1987)

Para estructurar esta obra Dargoltz recurre a dos figuras emblemáticas del pensamiento nacional: Arturo Jauretche y Raúl Scalabrini Ortiz. En un juego escénico, la imaginación del dramaturgo hace que ambos personajes bajen imprevistamente a Santiago del Estero y en torno a su presencia enlaza secuencias de la vida provincial y sucesos que conmovieron la historia argentina. Desfilan en la obra hechos como el descubrimiento del petróleo en Santiago del Estero, el 17 de Octubre de 1945 junto a destacadas personalidades: Julio Hasse, Enrique Tornquist, Adolfo Cabo, el ex-gobernador Adolfo Ruiz y Jorge Luís Borges, en notable caracterización.

El gran desafío de Dargoltz es traducir el pensamiento en acción, es decir transmitir desde un escenario ideas que superan el hecho teatral.

En esta obra, a la que el autor denominó grotesco prehistórico en un acto y siete cuadros, son los protagonistas los que hablan por sí mismos, exponen sus propios textos y reflexionan sobre temas vigentes. Por momentos logran un clima de efectiva comunicación con el público.

Participan: Daniel Nassif, quien compone un Scalabrini Ortiz digno de destacar, y es responsable, además, de la puesta en escena y de la dirección. José Luís Ibáñez se pone en la piel de Arturo Jauretche, personaje singular por su forma de vestir, de caminar, de hablar, sus rasgos

evidencian la imagen de un mero pensador o de un irónico exponente de las virtudes y defectos de los argentinos.

El actor José Giménez encarna a Jorge Luís Borges, nada fácil de lograr. Es interesante destacar el trabajo en máscaras y muñecos realizados por Clide P. de Villavicencio para personificar las características de los dieciocho personajes que se representan, así como la música creada por Juan Carlos Almada.

La iluminación y sonido estuvieron a cargo de Juan Carlos Di Santo.

El Grupo “Mi Teatro”, responsable de esta propuesta, la presentó en gira por ciudades del interior y realizó actuaciones en Capital Federal. Raúl Dargoltz manifestó respecto a esta obra:

Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche, fueron los dos pensadores nacionales que más influyeron en mi vida y también en mi producción literaria. Esta obra es un pequeño homenaje a ellos, ocultos por la historiografía oficial y los intereses extranjeros.

Me he tomado el “atrevimiento” de recrearlos en esta Argentina actual.

Los personajes, fechas y acontecimientos son reales. Por supuesto, con las licencias y libertades que sólo el teatro puede brindar.

Shakspeare, el más grande dramaturgo, se inspiró en la historia de su país para escribir la mayor parte de su producción, considero necesario que los latinoamericanos volvamos a nuestras raíces, para defender nuestra auténtica cultura nacional.

La originalidad del planteo consiste justamente en representar a estos dos escritores, quienes opinan sobre los grandes temas que en el pasado y también en el presente ocupan la problemática nacional; la entrega de la tierra pública y el origen de la explotación forestal (1898-1904); la política de don Hipólito Irigoyen y el papel de YPF; la colonización pedagógica; Homero Manzi y lo popular; el significado del 17 de Octubre de 1945; Borges y la Feria del Libro. Y sobre todo, Dargoltz insiste en un tema aún no superado: la civilización y la barbarie.

El impacto de esta obra de Dargoltz se proyectó a través de diferentes voces que se refirieron a ello. Entre ellas se pueden citar:

[...] La nueva obra de Raúl Dargoltz tiene hallazgos y aportes que la convierten en una propuesta digna. Su temática, reiterada, pero válida, semeja un “camino de cornisa” donde se corre el riesgo de caer hacia el panfleto o hacia la retórica.

Sin embargo, consigue salir airoso y continúa señalando rumbos. Los problemas de actualidad cuando son tratados con altura y profundidad a la vez, pueden perfectamente ser trasladados a escena y representados bajo las condiciones de la ficción [...]. (Semanario Político Santiaguense Tribuna Popular del 22 de agosto de 1987)

Lleva razón el autor de una pieza al calificarla de “grotesco prehistórico” ya que es obvio comprobar que sigue viviendo en una época de la que sólo él se acuerda. En realidad, lo que Dargoltz busca es compenetrarse, identificarse y responsabilizarse como un argentino más junto a todos aquellos hombres virtuosos que son parte de nuestra verdadera historia nacional y que fueron deliberadamente olvidados. Por lo tanto dividir la historia en falsa y auténtica es tarea difícil, ya que lo que pasó, pasó. Aquella tarea se traduce en un relato del que no está ausente la demagogia, donde los héroes de la historia que han sido “deliberadamente” sacados de circulación son Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche. Hay, asimismo, loas a Perón y burlas a Jorge Luis Borges, de las que se responsabiliza una persona llamada Raúl Dargoltz, periodista, abogado, profesor, historiador y dramaturgo [...]. (La Nación, pág. 6 Secc. 2ª Espectáculos, s/f, Jaime Potenze)

El teatro de Raúl Dargoltz en su segundo período.

Clemencia

Las ideas generadoras de Dargoltz motivaron *Clemencia*, una creación colectiva, en 1986, en la que participaron los primeros egresados del taller de Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero: Daniel Ramírez, José Oscar Kairuz, Sandra Camiletti, María Rosa Cianferoni y Gustavo Hernández en la técnica. A ellos se incorporaron Darío Dante Díaz, formado en el Teatro Universitario de Tucumán y Horacio García, un viejo y destacado actor que había dirigido la Compañía Experimental de Arte Dramático.

Clemencia es el resultado de la investigación de continuas visitas realizadas al Diego Alcorta, un hospital psiquiátrico ubicado en Campo Contreras, lugar donde había funcionado un ingenio azucarero. Es así como pudieron recopilar material sobre salud mental y trabajaron en largas jornadas de improvisación. Raúl Dargoltz proponía los textos,

grababa las improvisaciones y producía nuevas propuestas sobre ellas. La tarea fue rica y fructífera, de un feed back permanente con los actores y dirección.

Los personajes de esta obra están basados en personas reales que estuvieron alojadas en el Hospital Neuropsiquiátrico Campo Contreras, en Santiago del Estero. Las mismas no aparecen con nombres y apellidos propios. Los protagonistas de este drama han perdido la razón por diversos motivos. Ellos son:

Sotelo, ciego, pero muy lúcido en sus acciones. Su familia lo había abandonado en el hospital. Su hermano era presidente de la Legislatura provincial y en el estallido social del 16 de diciembre de 1993 le incendiaron su residencia. *Sotelo* muere ese mismo año.

Werner, destacado estudiante universitario que había sufrido un surmenage.

Marisa, sus hijos habían emigrado a Buenos Aires en busca de mejor futuro. La dejaron sola y ella se relacionó con una secta religiosa.

Clemencia, había regalado a su hijo recién nacido porque no podía criarlo.

El *Maestro*, ejerció la docencia durante treinta años en lugares inhóspitos del interior de Santiago del Estero. Terminó loco, pero conservó su lenguaje correcto y su educación.

Nieto enloqueció cuando asesinó a su esposa por encontrarla en brazos de su amante. Liberado nunca regresó a su casa.

La obra se desarrolla en un acto y cinco escenas. La acción se lleva a cabo en el interior del hospital psiquiátrico a fines del siglo XIX. Una verja de alambre tejido separa los dos ambientes, el interior del psiquiátrico y el exterior.

Cuando se inicia la obra, las luces parecen iluminar a los internos como si estuviesen en celdas separadas. *Marisa* ejecuta en flauta la melancólica melodía de *Clemencia*, canción original de la obra. *Nieto* los contempla desde el exterior de la verja.

En la escena I por los parlamentos de cada uno vamos conociendo sus historias.

En la escena II, los enfermos mentales huyen del psiquiátrico y comienzan a transitar por la principal avenida de Santiago del Estero. A través del *Maestro* y de sus propias vivencias descubren a la provincia “madre de ciudades” y en ella, a todas las provincias del interior argentino y de América Latina.

En la escena III llegan a la universidad y al Banco de la Provincia,

en la IV arriban al Teatro 25 de Mayo, parte del cual está ocupado por la Legislatura provincial y en la V escena suben a la Legislatura y en este ámbito se suceden los comentarios y las críticas que dejan al descubierto la situación sociopolítica no sólo de Santiago del Estero sino del país.

El final de la obra nos revela la mirada esperanzadora del dramaturgo a través del parlamento de los personajes:

Clemencia: -Ya no hay más niños en la calle porque se terminaron para siempre los niños de la calle.

Nieto: -Sueño para que no haya más impunidad y se termine para siempre la desigualdad... en la cárcel estarán todos los que secuestraron, torturaron y mataron...

Werner: -Todavía soñamos... el mundo no está más globalizado y se terminó el consumo inhumano... (*Todos aplauden, comienza a ingresar el humo*) y sobre todo se terminó el SÁLVESE QUIEN PUEDA tan vigente en nuestra sociedad y retomamos el camino de la SOLIDARIDAD... (*Los gases comienzan a inundar el escenario...mucho humo...prácticamente no puede verse...las luces comienzan a descender lentamente, Werner se adelanta un poco*) Nos han robado tantas cosas. Pero sigamos soñando. ¿Saben por qué? Porque soñar es el único derecho humano que no nos han podido quitar los humanos...

Clemencia: -TODAVIA.

(*Apagón general y telón*)

Con esta pieza hicieron giras por todo el país y participaron en varios festivales. El elenco comenzó a ser reconocido y respetado. El público local, por su parte, asistía con más frecuencia a la sala del Paraninfo Universitario.

En 1992 sube a escena una nueva versión de *Clemencia* conocida como *Clemencia II*. Con esta obra obtiene el primer lugar en la Fiesta Provincial de Teatro. Años después se representarán *Clemencia Colifata* (1998) y *Los sueños de Clemencia* (2002).

Otras producciones. Durante mucho tiempo el TUNSE trabajó con propuestas de Raúl Dargoltz y utilizaba la misma metodología que había empleado para la escritura de *Clemencia*. Sobre improvisaciones de los actores, iba escribiendo los textos y la versión definitiva quedaba impresa una vez que la obra bajaba de cartel. Representaron varias piezas, una muy aplaudida fue *I Love Argentina* estrenada en 1989 y en

cartel durante 1990. Con este espectáculo hicieron una gira por México DF y ciudades del interior, por Ecuador, numerosas funciones en el Paraninfo de la UNSE, en el Cervantes y en otros teatros. A esta obra sucedió *Amerindia* en 1991 con lo que hicieron una importante gira por Italia, Suiza y España. A las funciones se sumaron charlas, conferencias y cursos a cargo de Raúl Dargoltz y del director Rafael Nofal. Este último dio un seminario sobre creación colectiva, método de trabajo del grupo, en la Universidad de Las Palmas de la Gran Canaria donde también representaron la obra. Esas giras consolidaron vínculos y enriqueció al grupo en formación integral.

El Santiagueñazo. De la historia a la ficción teatral. Estallido social del 16 de diciembre de 1993 en Santiago del Estero.

La situación económica y social que atravesaba Santiago del Estero hacia fines de 1993 permite comprender fácilmente la protesta de sus habitantes en ese momento.

Los hechos ocurridos entre el jueves 16 y el viernes 17 de diciembre de 1993 fueron el final de un largo proceso iniciado, quizá, en el propio comienzo de esta sociedad.

El estallido social de esos días conmovió a la provincia, al país y al mundo. Fueron días de furia. Miles de manifestantes, la mayoría empleados públicos, invadieron, destruyeron y quemaron los edificios de la Casa de Gobierno, la Legislatura, los Tribunales y las residencias de numerosos políticos.

No todos los sectores sociales participaron de la misma manera. Los distintos modos de hacerlo reflejaron las idiosincrasias vinculadas con la pertenencia o identidad social de los participantes.

A pesar de los componentes violentos de la revuelta, hubo un bajo nivel de enfrentamiento directo. Si bien frente a la Casa de Gobierno la Policía reprimió en un primer momento a los manifestantes, pronto el cordón policial que protegía la Casa de Gobierno, en un acto notorio, se retiró del escenario, dejando libre el camino hacia la misma.

La calurosa mañana del 16 de diciembre, el pueblo explotó contra el atraso y la corrupción en una violenta manifestación que comenzó en la Casa de Gobierno.

Las calles principales de Santiago del Estero se convirtieron en escenarios de una performance colectiva inolvidable.

Lo acontecido puede ser comparado con lo imaginado por Lope de Vega en *Fuenteovejuna*. Mediante la enunciación de “*Fuenteovejuna lo hizo*” cada vez que uno de sus habitantes era sometido a indagatoria judicial, se impidió la imputación de un asesinato a su autor material. Como en la obra de teatro, en la imposibilidad de identificación del autor material se revela el consentimiento general que realizó el acto.

No podremos olvidar la triste imagen de la Casa de Gobierno envuelta en llamas, destruida. Pero nada se podía hacer. Ya las fuerzas de seguridad cansadas o cómplices, habían abandonado el lugar y todo era tierra de nadie. Por eso corrieron igual suerte el Palacio de Justicia y la Legislatura.

Después, el largo peregrinaje de la destrucción, porque la gente entendía que lo que tenían en su poder los políticos, les pertenecía, lo habían erigido sobre las bases del sometimiento de su provincia.

Y hubo toda una ciudad sumada a este ajusticiamiento, pues el que no cargaba en sus hombros con algunas pertenencias de los políticos o funcionarios, o no arrojaba un fósforo encendido sobre lujosos cortinados, festejaba la acción de los manifestantes, los apoyaba, los apañaba y hasta salía en su defensa cuando los policías que llegaban al lugar –tarde– trataban de quitar una que otra prenda o utensilio que se llevaban las mujeres o los menores. Y fue la misma reacción en todos los domicilios saqueados.

El 16 de diciembre de 1993, Santiago del Estero grabó a fuego su historia mediante la acción de un pueblo que caracterizado tradicionalmente por su mansedumbre, estalló en una violencia inusitada arrasando todo lo relacionado con el poder político y con la clase política en general.

Los hechos que acarrearón estos sucesos tienen sus antecedentes en una dirigencia que se había enseñoreado en el poder y se había divorciado de la realidad, haciendo oídos sordos al clamor de un pueblo que pedía justicia de sus gobernantes.

Si se hace una comparación entre Santiago del Estero y un teatro podemos decir que la clase política siempre ocupó el escenario, ella era la que actuaba. Los demás, el pueblo, los espectadores, hasta que llegó el 16 de diciembre y se invirtieron los papeles: los espectadores desplazaron a los malos actores. El espectáculo que ofreció Santiago fue un verdadero drama.

En nuestra historia, no existen casi antecedentes de manifestaciones populares de estas características. Los ataques demostraron claramente

que el pueblo santiagueño no se sentía representado por quienes manifestaron hacerlo durante tantos años.

La rebelión social de 1993 quedó registrada en la historia de la provincia como “El Santiagueñazo” y en la literatura a través de múltiples expresiones.

Cuando ocurrió este hecho, Dargoltz se encontraba en Europa. Impactado por lo ocurrido, al poco tiempo escribió *El Santiagueñazo. Crónica y gestación de una pueblada* (1994). Basado en esta obra compuso la obra teatral *El Santiagueñazo*, dirigida por Rafael Nofal e interpretada por el Grupo TUNSE.

La obra teatral. El Programa de mano lleva impreso los siguientes textos: *El teatro que no interpreta el sentir de su pueblo, que no vibra, ríe, goza, se emociona junto a la comunidad a la que pertenece, es teatro muerto. Hoy, 10 de Diciembre, Día Internacional de los Derechos Humanos, el TUNSE quiere estar junto al pueblo santiagueño en su lucha por una vida digna.* (Rafael Nofal, 1994)

“[...] A los nostálgicos del pasado que no se entregan y al pueblo de mi provincia, único y principal protagonista, que me permitió escribir este testimonio de amor y de esperanza”. Raúl Dargoltz, 1994 (“El Santiagueñazo. Gestación y crónica de una pueblada argentina.”)

El elenco estuvo formado por: Patricia Ailán, Darío Dante Díaz; Mariela Díaz; Norberto Barreto; José Giménez; José Oscar Kairuz.

Los músicos que participaron fueron: Pablo Mema (guitarra y voz); Germán Díaz (flauta); Emilio “Chuny” Cardozo (percusión); Paulo L. Coutinho (bajo y guitarra).

El asistente de dirección fue Adrián Ruiz y la dirección general estuvo a cargo de Rafael Nofal.

El enemigo del Pueblo (1996)

Es una versión libre de Raúl Dargoltz. El gran desafío de este dramaturgo fue enmarcar el texto original en la realidad santiagueña.

Abordó el abuso y corrupción del caudillaje, el ejercicio irracional del poder, la lucha campesina y la acción comprometida de la iglesia frente a la pobreza, como ejes de una acción dramática de fuerte contenido social y fiel al espíritu de Ibsen.

La historia se plantea en una pequeña ciudad, llamada San Pedro de Maquijata. Su desarrollo económico depende del balneario termal que posee. El conflicto surge cuando el médico del pueblo descubre que las aguas están contaminadas.

El intendente, hermano del médico, no quiere que la población conozca la verdad y trata de convencerlo para que la noticia no se divulgue. La relación entre ellos se deteriora y las aguas se dividen entre los rechazos y apoyos que ambos reciben.

Dargoltz respeta fielmente la estructura dramática de Ibsen, aunque se vale de su contenido para dar un giro más santiagueño a los hechos, situaciones y problemas reales de la “madre de ciudades”. A diferencia de Ibsen –con nueve personajes– el original tiene aproximadamente treinta. Dargoltz resuelve muy bien los papeles y deja al final –otra diferencia con Ibsen– un mensaje de esperanza.

En el programa de mano encontramos estas palabras de Dargoltz:

Para adaptar en versión libre la obra del gran dramaturgo noruego no he necesitado recurrir, como dice García Márquez, a una gran imaginación. Me ha permitido incorporar la problemática campesina y la acción de la Iglesia Católica comprometida con los pobres y los necesitados. Dedicó esta obra con todo mi afecto a mis queridos compañeros del TUNSE (Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero), al obispo Gerardo Sueldo, a los sacerdotes Marcelo, Giorgio, Julio, Sergio, Enrique, Alejandro, Guillermo, Jorge, a las religiosas Estela, María, Leticia, Liliana, Gabriela, Pocha, a los dirigentes campesinos Chuca, Ángel, Martín, Raimundo y a todos aquellos “Sembradores de sueños” que muchas veces se sienten solos pero que nunca bajan los brazos.

Por su parte, Rafael Nofal, director general de la obra expresa:

Ibsen, del frío nórdico a la ardiente tierra santiagueña. El espacio subvertido, sin referentes realistas. El público y actores implicados en la mágica tarea de reinventar juntos la historia de Pedro (nuestro Dr. Stokmann santiagueño). Es el nuevo desafío que el TUNSE se ha planteado.

Puesta en escena. En la puesta en escena, el escenario se transforma en un ámbito del que participan tanto actores como público.

La acción se desarrolla sobre un juego de plataformas abiertas en cruz entre cuyos brazos se instalan los espectadores quienes quedan

incluidos en la representación simbolizando al pueblo. La cruz es de alta significación icónica para el pueblo-público receptor.

La teatralidad del espectáculo se acentúa a partir de la ocupación del escenario frente a la sala vacía.

La utilería de mano es mínima en la obra: una carta, papeles, algunos vasos.

El director maneja un concepto de espacio sonoro que acompaña y completa la percepción visual del receptor. En la oscuridad, son los mismos actores los que hacen repiquetear los bombos legüeros –característicos de Santiago del Estero– con el sonido particular que acompaña a los promesantes de las peregrinaciones religiosas.

La luz ilumina las pasarelas y el círculo central, pero también baña a los espectadores puesto que el más lejano se encuentra a apenas cinco metros del círculo central.

No hay una escenografía descriptiva de los ámbitos donde se desarrolla la acción. La convención teatral está llevada al máximo de sus posibilidades ya que se intenta que el juego actoral y las referencias textuales sean datos suficientes para el receptor.

Con esta obra, Nofal recupera la ritualización del espacio escénico. El compartirlo con los actores saca a los espectadores de su actitud de receptor pasivo.

Desde el momento en el que el espectador entra en la sala abandona su rol de observador para ser participante de un acontecimiento que no es sólo teatro, es también juego dramático. El espacio escénico y el social se confunden.

En el espacio planteado en cruz en *El enemigo del pueblo*, el público cuenta con “un espacio propio” y no invalidado por los cuerpos de los actores. Pero la cercanía impulsa a los espectadores a ser evidentes partícipes de la “acción ritualizada” que se pone de manifiesto en forma activa en la escena de la asamblea popular en la que los espectadores emiten opiniones en voz alta y votan a favor o en contra del protagonista.

El elenco estuvo integrado por Patricia Ailán, Norberto Barreto, Mariela Díaz, Darío Dante Díaz, José Giménez, Oscar Herrera, José Oscar Kairuz, Daniel Libson, Daniel Ramírez, pertenecientes todos ellos al TUNSE.

Realizó el diseño gráfico Marcelo Fernández, en base a la imagen del Cristo utilizada por el obispo Arnulfo Romero en *El Salvador*.

La letra del tema musical original “*El enemigo del pueblo*” fue compuesto por Raúl Dargoltz y el autor de la música es Ramiro Díaz Fassola.

El asesoramiento musical estuvo a cargo de La Base, conjunto integrado por Marcelo Fernández y Daniel Sorroche.

Adrián Ruiz fue asistente técnico, Dargoltz, asistente de dirección, el espacio-luz y dirección General, estuvieron a cargo de Rafael Nofal y la producción fue de Daniel Libson.

La obra se estrenó en el Parainfo de la Universidad Nacional de Santiago del Estero el 20 de setiembre de 1996. Ganadora en la Fiesta Provincial de Teatro de ese año, obtuvo en 1997 el primer premio en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Entre Ríos. A partir de entonces, el elenco la representó, nuevamente, en Santiago del Estero, la llevó por capital e interior y realizó una gira nacional por diversas provincias argentinas.

La crítica periodística sostuvo, entre otros conceptos:

La actuación del elenco santiagueño evidenció buen manejo del texto, compromiso interior y capacidad para crear un nexo potente con la platea, sin caer en recursos demagógicos. En resumen, una buena propuesta, apoyada en el trabajo actoral y en la que escenografía y música estuvieron al servicio de la situación dramática. (Diario El Liberal, 7 de noviembre de 1996)

Con *El enemigo del pueblo* se cierra lo que podemos identificar como segunda etapa del teatro de Dargoltz con el TUNSE.

El teatro de Raúl Dargoltz. Tercer período

El hijo de Santiago

El verdadero protagonista de esta historia de amor y de esperanza es el pueblo santiagueño que marcha en silencio por las calles de la ciudad en procura de justicia, ante tantas muertes sin develar.

El elenco estuvo integrado por Carlos Arismendi, Carla Cavallotti, Claudio Coronel Ramos, Ana María Kruzinky, Raúl Dargoltz, Darío Dante Díaz, Daniel Nassif, Yanina Vildoza, Juan Zarazaga.

Las luces y el sonido fueron responsabilidad de Ezequiel Mendoza y Ramón Ottinetti.

La obra incorpora medios audiovisuales a cargo de Néstor Mendoza: los videos “Santiago en llamas” de Carlos Díaz Gallardo, inéditos de Raúl Dargoltz, “Marchas del silencio” de la familia Villaba con Olga

(madre de Patricia a la cabeza, en silla de ruedas llevada por su esposo Domingo o algún familiar) y del programa “El Tajo” de Silvia Nassif.

Los temas musicales ejecutados son “Lapachos en primavera” y “El grito” de Marcelo Perea, tema instrumental de Peteco Carabajal y “Recuerdos” de La Brasa. Clide Villavicencio, como en otras obras de Dargoltz, realizó el vestuario y también el maquillaje. La dirección general estuvo a cargo del mismo dramaturgo.

El hijo de Santiago fue ganadora del Concurso para Producción de Obras, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia (2006). Elegida por un jurado nacional integrado por destacados miembros de la región del NOA, la obra se representó en la sala en construcción de la Asociación de Actividades Teatrales de Santiago del Estero (ADATISE). Parte del premio otorgado consistió en siete presentaciones en la ciudad capital, en La Banda y en el interior provincial.

Por su contenido histórico y documental fue llevada a colegios para que la vieran estudiantes de distintos niveles.

***Ollantay* de Ricardo Rojas en una adaptación de Dargoltz**

Por lo general, salvo excepciones, las obras de los grandes dramaturgos santiagueños no se estrenaron en nuestra provincia. Sólo muchos años después de hacerlo en otros escenarios se presentaron en Santiago del Estero.

En el caso de *Ollantay* –la ópera magna de Ricardo Rojas– que rescata a aquel titán de los Andes, precursor de la libertad del hombre americano, se presentó en 1980 como teatro leído por Canal 7. Estuvo a cargo del elenco de la Universidad Nacional de Tucumán, dirigido por Boyce Díaz Ulloque. Esto se explica por las dificultades para poner en escena en el interior del país una obra de tal envergadura y complejidad sin los medios técnicos de montaje de los escenarios metropolitanos.

Años más tarde, un destacado hombre de teatro de nuestro medio, Plinio Pilán coordinó la presentación de una excelente adaptación de *Ollantay*. Integraron el elenco estudiantes secundarios con el acompañamiento de profesores de instituciones educativas. El estreno fue memorable. Tuve oportunidad de presenciar este acontecimiento. La acción comenzó en calle Avellaneda, donde se encuentra el Teatro 25 de Mayo. Continuó en las escalinatas de acceso, en el hall de entrada, en la sala y gran parte se desarrolló en el escenario de este teatro, orgullo de los

santiagueños. Es de lamentar que únicamente se diera una sola función. La versión libre de *Ollantay* por Raúl Dargoltz, en 2008, fue su última obra.

Durante nueve meses, el grupo “Hacha y Quebracho” trabajó sobre *Ollantay*, una de las obras más representativas del teatro de Ricardo Rojas. Les demandó gran esfuerzo. Investigaron sobre el pasado de los pueblos originarios: su historia, costumbres, formas de vida. Indagaron acerca del vestuario, colores preferidos, joyas, ornamentaciones, armas. Y esto dio los frutos. Lo pudimos comprobar en el estreno realizado en el Paraninfo de la Universidad Nacional de Santiago del Estero el 26 de setiembre de 2008. La obra se repuso al día siguiente.

Cabe destacar que Dargoltz respetó fielmente el texto poético de Rojas. Por consiguiente requirió de los actores dedicación, memoria, compenetración para interpretar y componer acabadamente a cada uno de los personajes.

Elementos de escenografía, de utilería y el atractivo vestuario contribuyeron para que la obra llegara al público y lo deleitara.

El numeroso elenco estuvo integrado por María Díaz, Tamara Poblete, Pablo Herrera, Julieta Melis Bonetti, Claudio Coronel Ramos, Camilo Gerez, Néstor Mendoza, Juan Zarazaga, Ana María Cruzinski, Lucía Nazario, Camila Jacobo, María Rosa Regazzoni y Darío Dante Díaz.

Participó “*La Repercuta*”, coro y percusión, grupo integrado por Ariel Herrera, Fernanda Herrera, Javiera Bravo y Marcos Vizozo. También, los músicos: Mariana Díaz (guitarra) y Darío Tévez (armónica).

En el transcurso de la obra se interpretó *Canción del Cóndor y la Estrella* cuya letra fue escrita por Dargoltz y la música original compuesta por Mariano Díaz.

La coreografía de las danzas estuvo a cargo de Julieta Bonetti. Por su parte, Daniel Álvarez dirigió a los integrantes del Equipo de Gimnasia Artística en las escenas de elevación con el empleo de telas.

La idea escenográfica fue de Cecilia Teruel y de Raúl Dargoltz. La realización a cargo de Claudio Coronel Ramos, Clyde Villavicencio y Mario Vieyra.

La investigación, diseño de vestuario y pinturas en tela fueron responsabilidad de María Herrera, quien, conjuntamente con Pablo Herrera, Clyde Villavicencio, Ana María Cruzinzy, confeccionaron el vestuario y demás accesorios.

La asistencia y dirección fue de Alicia Alba y la puesta en escena y dirección general de Raúl Dargoltz.

Idea final:

La producción de Dargoltz evidencia un fuerte compromiso con la sociedad. Sus obras están relacionadas con las tareas de investigación histórica y socioeconómica que desarrolló en su destacada trayectoria. Su teatro cumple una significativa función de divulgación del pasado histórico provincial y de América Latina.

Su deceso ocurrió el 10 de diciembre de 2009. Aún queda sin editarse un importante material que escribió en los últimos años. ❖

Bibliografía

- Alen Lascano, Luis (1996) *Historia de Santiago del Estero*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Bazán, Armando (2000) *La cultura del noroeste argentino*. Plus Ultra, Buenos Aires.
- Dargoltz, Raúl (1980) *Santiago del Estero, el drama de una provincia*. Santiago del Estero.
- (1985) *La alianza anglo-argentina*. Ediciones del Mar Dulce, Buenos Aires.
- (1996) *Teatro Dargoltz*, Raúl. Ediciones Conciencia Nacional, Santiago del Estero.
- (2003) *Hacha y Quebracho*. Marcos Vizozo, Santiago del Estero.
- (2006) *El nuevo santiagueñazo*. Biblos, Buenos Aires.
- García, Horacio (1988) *La temática regional en el teatro santiagueño*. El Liberal, 90 años.
- Sanchez, Norma (1996) *La historiografía argentina: la década de 1980*. CEAL, Buenos Aires.
- Tasso, Alberto (2004) *Los cuadernos de cultura: un cuarto de siglo en la literatura santiagueña*. Cuadernos de Cultura de Santiago del Estero 1970-1995. Antología. Barco Edita / Municipalidad de Santiago del Estero. Santiago del Estero. pp 11-23.

APÉNDICE

Premios obtenidos por Raúl Dargoltz

Entre otros obtuvo los siguientes premios:

- Distinción Coyoacán, otorgada por el Municipio de Coyoacán, México, por la obra: *I love Argentina*, 1991, y *Hacha y Quebracho*, 1984.
- Primer Premio como autor de teatro documental histórico en el Concurso Nacional de las Artes y en las Ciencias, 1985, por *Hacha y Quebracho*.
- Mistol de Oro, 1988. Distinción otorgada por la Comunidad de Villa Silípica, Santiago del Estero, por su labor de investigación literaria y en el teatro.
- Premio Iris Marga, 1994, distinción otorgada por el Centro de Estudios Legales y Sociales de la República Argentina por su destacada labor como dramaturgo.
- Premio Leónidas Barletta, 1995. Como autor de las obras: “*El Santiagueñazo*” y *Clemencia II* con el Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (TUNSE).
- Premio Pepino el 88, 1996, del Instituto Nacional de Estudios del Teatro (INET) –Teatro Cervantes–, Capital Federal. Por el “compromiso del TUNSE con la realidad de su provincia y manifestado por medio de diversos espectáculos ofrecidos en los últimos años. (Autor de *Clemencia II*, *El Santiagueñazo* y *El enemigo del pueblo*).
- Primer Premio Nacional del Teatro de Paraná, Entre Ríos, 1996, como autor de *El enemigo del pueblo*, versión libre con el TUNSE (Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero).
- Distinción, obra de arte “Gratitud y Reconocimiento al Grupo *Hacha y Quebracho* por su solidaria participación en la lucha de los pobladores de Puerto Casado (Paraguay)”, otorgado por la Coordinadora de Solidaridad con el pueblo casadeño (2001).
- Primer Premio de la Secretaría de Cultura de la Nación por la obra *Clemencia*, 2003.

DATOS SOBRE LOS AUTORES

Alicia Nudler

Licenciada en Psicología de la Universidad de Buenos Aires y Magister del Programa de Terapia Familiar de la Universidad de Massachusetts. Se ha dedicado a la docencia universitaria desde 1992, realizando investigación y publicando artículos en el campo de los estudios de género. Paralelamente, ha desarrollado una actividad artística en el campo de la danza, y desde 2005 dirige un grupo de danza-teatro en la ciudad de Bariloche, siendo autora de tres obras.

Actualmente se desempeña en la Universidad Nacional de Río Negro como Profesora Adjunta Regular a cargo de las asignaturas de Psicología y Dinámica de Grupos de la Licenciatura en Arte Dramático y Profesorado de Teatro. Es investigadora en el proyecto de investigación dirigido por el Dr. Tossi, y coordinadora de la especialización de posgrado en Docencia y Producción Teatral.

Claudia Fernández

San Salvador de Jujuy (1971). Profesora de Literatura.

Desde el año 2007, es miembro del equipo de investigación del CIUNSa (Universidad Nacional de Salta), Proyecto 1704 “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII”.

En 2009, obtiene la Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro, con el proyecto “Caminando por el borde de la mano de Jorge Accame”.

En 2010 es miembro del equipo de investigación PROHUM-FHYCS (Universidad Nacional de Jujuy): “Cartografía literaria del NOA, Estación Jujuy.” Sección “Realidad y ficción en la narrativa de J. Accame”.

Margarita Garrido

Docente e investigadora de la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue desde 1987 a la fecha. Entre sus últimas publicaciones figuran dos actas (*I y II Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*), y dos antologías con estudios críticos (*La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada* y *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia*). Pueden leerse en www.actasdramaturgiasdenqn.blogspot.com.

Mauricio Tossi

Doctor en Letras, Licenciado y Magister en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha realizado estudios postdoctorales en la Universidad Austral de Chile y en la Universidad de Alcalá de Henares. Investigador Asistente del CONICET. Profesor Titular Regular con dedicación exclusiva en el área Historia del Teatro, en la Universidad Nacional de Río Negro.

Asimismo, es Profesor Adjunto de la cátedra “Historia de las Estructuras Teatrales I”, en la Universidad Nacional de Tucumán.

Autor del libro *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*, Dunken, Buenos Aires, 2011; y compilador del libro *La Quila. Cuadernos de Historia del Teatro, n° 1*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, 2009.

Natalia Salvador

Profesora de Teatro, titiritera y narradora oral. Coordina el grupo Teatrabo en la ciudad de Comodoro Rivadavia, provincia de Chubut. Ha participado en eventos en Cuba, Colombia, Chile y en Argentina. Como becaria ha investigado sobre el movimiento de la narración oral en Colombia, y sobre la narración oral vinculada a la memoria en Chubut. Es docente de Nivel Superior hace más de 12 años. Organiza el Festival de Cuentacuentos “Contamos con vos” en Chubut.

Nelly Tamer

Es santiagueña, Profesora y Licenciada en Letras. Ha realizado cursos de posgrado con destacados profesionales argentinos y extranjeros. Desde 1995 se desempeña como directora de Teatro de la Universidad Católica de Santiago del Estero (TUCSE).

En su carácter de becaria por concurso del Instituto Nacional del Teatro (INT) a partir de 2000 desarrolla la investigación sobre la *Historia del Teatro en Santiago del Estero entre 1900 y 1960*. Fruto de este estudio es la publicación abreviada en *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Volumen II (2007), dirigida por Osvaldo Pellettieri.

Integra el GETEA de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Por su trayectoria obtuvo importantes premios. Entre ellos, el *Premio Teatro del Mundo* en 2011, en Ensayo, otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA por el libro *Historia del Teatro en Santiago del Estero entre 1900 y 1960*.

Normando Acosta

San Salvador de Jujuy (1956). Bibliotecario del Colegio Nacional.

En 2009, obtiene la Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro, con el proyecto “Caminando por el borde de la mano de Jorge Accame”.

En 2010 es miembro del equipo de investigación PROHUM-FHYCS (Universidad Nacional de Jujuy): “Cartografía literaria del NOA, Estación Jujuy.” Sección “Realidad y ficción en la narrativa de J. Accame”.

Patricia García

Magister en Teatro (Universidad de Valencia-España). Licenciada y Profesora en Teatro egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora categorizada en el CIUNT. Profesora Adjunta Regular con dedicación exclusiva en la cátedra “Práctica de la actuación II” (5to. año), correspondiente a la Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Tucumán.

Atriz y directora teatral con numerosas producciones escénicas, por las que ha recibido múltiples premios y distinciones locales y nacionales. Coordinadora del grupo de narración oral escénica “Los cuenteros narradores tucumanos” en la mencionada provincia.

Actualmente, se desempeña como Secretaria de Posgrado de la Facultad de Artes de la UNT.

Perla Zayas de Lima

Doctora en Letras. Medalla de Oro (UCA), fue becaria del CONICET en 1976, e Investigadora desde 1978 hasta la fecha. Dictó cursos y conferencias en maestrías y doctorados en las universidades nacionales del Centro, de Tucumán, de Cuyo, de Córdoba y en la UBA.

Ha publicado más de un centenar de artículos sobre temas teatrales y socioculturales y quince libros, entre otros: *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*; *Cultura Judía Teatro Nacional*; *Teatro oriental: China, India y Japón*; *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos (1950-2000)* y *El universo mítico de los argentinos en escena*, por los que recibió numerosos premios en el orden nacional, municipal y latinoamericano. Por su trayectoria docente fue nombrada Profesora Emérita en el 2004 por el Consejo Superior de Educación Católica, y por su trayectoria como investigadora le fue otorgado el Premio Armando Discépolo (GETEA/UBA) en el 2011.

Claudio Sebastián Fernández

Licenciado en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra Técnica Vocal II.

Es becario del CONICET y desarrolla su investigación en el ámbito del Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC), como integrante del equipo dirigido por la Dra. Rossana Nofal. Se encuentra realizando su tesis de doctorado bajo el título “Representaciones de la violencia política en el teatro tucumano entre 1966 y 1985”. Forma parte del Grupo Creativo Mandrágora.

Silvina Montecinos

Nació en 1975, en la provincia de Jujuy. Es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja como docente de actuación en el Profesorado de Teatro en Jujuy desde 1999. Fundadora de la Sala de Teatro Independiente “La Sopa. Espacio Multicultural”.

Produce como actriz y/o directora en grupos de Córdoba y Jujuy: Las Señoras de Luján, Teatro Lírico de Muñecas, El Ekeko Teatro y La Sopa. Actualmente realiza una especialización en Sao Pablo-Brasil e investiga y documenta el teatro jujeño como becaria del Instituto Nacional del Teatro.

La Quila, Cuaderno de historia del teatro n° 2,
se imprimió y encuadernó en agosto de 2012,
en los talleres gráficos de Ricardi Impresos,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
República Argentina