



De BAMBALINAS
a PROSCENIO

PERSPECTIVAS
PARA EL ESTUDIO
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ
Y MILENA BRACCIALE ESCALADA
(comps.)



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

De bambalinas a proscenio
Perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas

Mayra Ortiz Rodríguez y Milena Bracciale Escalada (compiladoras)

De bambalinas a proscenio : perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas / Mayra Ortiz Rodríguez ... [et al.] ; compilado por Milena Bracciale Escalada ; Mayra Ortiz Rodríguez ; editado por Rocío Ibarlucía ; Guadalupe Sobrón Tauber.- 1a ed.- Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-966-4

ISBN 978-987-544-966-4



1. Artes Escénicas. I. Ortiz Rodríguez, Mayra, comp. II. Bracciale Escalada, Milena, comp. III. Ibarlucía, Rocío, ed. IV. Sobrón Tauber, Guadalupe, ed.

CDD 792.01

Edición: 1ra. - 2020.

Los conceptos, opiniones y referencias vertidos en este libro son responsabilidad exclusiva de cada uno de los autores firmantes.

©2020, Facultad de Humanidades/UNMDP.

Funes 3350, MAR DEL PLATA (7600)

Pcia. de Buenos Aires, Argentina.



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Disponible en:



<http://fh.mdp.edu.ar/ebooks>

©2020

ÍNDICE

I. Palabras preliminares	6
II. Introducción Dubatti, Jorge: "Hacia una historia comparada del espectador teatral"	8
III. Teatros argentinos de los siglos XIX y XX	
Alberola, Camila: "La construcción de la figura del inmigrante en <i>Sacco y Vanzetti</i> de Mauricio Kartun"	25
Canales, Lucía Mariel y Carbajo, Franco Nahuel: "Delirio e identidad en <i>Postales Argentinas</i> (1988) de Ricardo Bartís"	30
Catalano, Agustina: " <i>En esta tierra lo que mata es la humedad</i> , una tragedia musical de Roberto Santoro"	33
Espinel, María Angélica: " <i>Sacco y Vanzetti</i> de Mauricio Kartun: una revisión del establecimiento de la nación moderna"	37
Leonardi, Yanina Andrea: "Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura"	41
IV. El teatro entre tensiones, enfrentamientos y guerras	
Dubatti, Ricardo: "Cantar contra el silencio de Malvinas (1982): <i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i> (1984) de Rubén Hernández"	47
Grimaldi, Jessica: "Entre <i>La rosa de cobre</i> y <i>Ensayo sobre el miedo</i> : continuidades y divergencias"	52
Levín, Francisca: "Destrucción y construcción del sentido popular en A.R.C.A. de Aníbal Gulluni"	56
Rudenick, Karen: "La técnica del contraste en la escena teatral marplatense de <i>Ensayo sobre el miedo</i> y <i>El zapato indómito</i> "	60
Sobrón Tauber, Guadalupe: "'Un grupo de sobrevivientes resiste y se debate en cavilaciones sobre qué hacer': Una aproximación a la relación ensayo-teatro en <i>Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo</i> de Federico Pollieri"	65
V. Más allá de las fronteras	
Barbeira, Candelaria: "Poéticas dramáticas poéticas: <i>Ansío los Alpes</i> de Händl Klaus y <i>Clausura del amor</i> de Pascal Rambert"	71
Blanco, Mariana: "La dramaturgia de Sarah Kane y el In-Yer-Face Theatre: reflexiones sobre el fenómeno de la recepción y la construcción de un modelo de espectador"	77
De Franco, Daniela: "La configuración de lo monstruoso desde el drama y la narrativa del s. XIX"	83
Ibarlucía, Rocío: "La tragedia griega en la dramaturgia cubana de los sesenta: <i>Medea en el espejo</i> (1960) de José Triana"	88
Montenegro, Florencia: "La risa, el carnaval y la murga de estilo uruguayo: dispositivos de resistencia popular"	94
VI. Revisitando el Siglo de Oro	
Calvo, María de los Ángeles: "'¿Quién mató al gobernador? Fuenteovejuna señor'. ¿Rebelión o revolución? Consideraciones acerca de algunas puestas en escena de la obra de Lope de Vega"	99
Carrasco, Rosario: "Aproximación a <i>Traición en la amistad</i> de María de Zayas"	104
Ferreya, Marta: "El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> : una poética del teatro moderno"	109
Nicoletti, Natalia Gimena: "La Luz en dos obras de Lope de Vega"	113
Ortiz Rodríguez, Mayra: "Sobre los procedimientos de (auto) construcción de la figura del dramaturgo en el Siglo de Oro español (o en busca de un autor)"	116

VII. Teatro y práctica educativa: infancias, adolescencias y experiencias alternativas	
Casella , Germán: "Teatro para niños y crianza. Instituciones de la infancia y heteronorma"	122
Dillon , Guillermo y López , Yanina: "Arte en pañales: un dispositivo de investigación sobre teatro para bebés"	127
Fernández , Eugenia: "La didáctica teatral como herramienta pedagógica para la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria"	130
Gramajo , María Cecilia y Santagada , Miguel Ángel: "Capacidades visuales diferentes. Experiencias de teatro inclusivas"	133
Máximo , Lucas y Rosso , Juan: "El campo sonoro como disparador para la creación teatral en ámbitos no formales de educación"	136
VIII. Teatros argentinos del siglo XXI	
Belber , Lucía y Flores Catino , Lara: "'Un pedazo de carne vieja': cuerpo, poder y violencia en <i>Una noche con el señor Magnus e hijos</i> de Ricardo Monti"	140
Bueno , Mónica: "El teatro y la conjetura sobre la forma del mal. <i>La escala humana</i> : banalidad y crimen"	145
Cabrejas , Gabriel: "El teatro de Daniel Dalmaroni o la naturalización de la violencia"	150
Ferreira , Sandra: "La experiencia del espectador frente al teatro materialista"	159
Fuentes , Teresita María Victoria: "Lugares del teatro tandilense en la primera década del siglo XXI: sala La Fábrica y Club de Teatro"	164
Martínez Sangregorio , Daniela: "Diferencias en la imagen de Yocasta entre la reescritura de Daniel Fermani, <i>Yocasta es una señora irascible</i> , y Sófocles"	169
Pérez Calarco , Martín: "De Góngora a Maradona: sobre <i>Los días de la fragilidad</i> "	173
Sánchez , Brenda Yanel: "Aproximaciones a <i>Lobo, te amo [Una ficción muerta]</i> desde una perspectiva materialista de la escena"	179
IX. Teatro y género: feminismos y diversidades	
Bracciale Escalada , Milena: "Debates en torno al rol social de la mujer en el teatro argentino del siglo XIX"	183
Cuenca , Joel: "Perseguidos en escena: la persecución a la homosexualidad masculina en <i>108 y un quemado</i> y <i>Flores sobre el orín</i> "	189
Fernández , Rocío C.: "Dramaturgia, género y mundos de ficción: el caso de <i>Petróleo</i> (2019) de Laura Fernández y <i>Piel de lava</i> , y <i>Perla Guaraní</i> (2019) de Gabriela Pastor"	193
González , Daiana: "La tensión texto dramático/actuación en <i>Perla Guaraní</i> de Gabriela Pastor y Fabián Díaz"	198
X. Estudios sobre actuación	
Barón , Juan Francisco: "El mito Pavlovsky. Su diálogo consigo mismo desde la actuación"	203
Cobello , Denise: "Testigos de sí mismos, testigos de una generación: los vínculos familiares reales en escena"	206
Paoletta , Anabel Edith y Santagada , Miguel Angel: "Tecnoescena y telepresencia: Aportes sobre la noción de <i>Teleperformance</i> "	210
Pessolano , Carla: "Las palabras del teatro: los saberes escénicos en el campo teatral porteño"	214
Rodríguez , Martín: "En torno al actor productor: nuevos desarrollos, nuevas hipótesis"	218
Sobre los autores	221

I. PALABRAS PRELIMINARES

De bambalinas a proscenio Perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas

En 1968, Peter Brook formulaba, en la primera edición de su libro ya clásico *El espacio vacío*, estos interrogantes: *¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?* Cincuenta años después, la vigencia de esos cuestionamientos resulta apremiante y creemos que sus respuestas nos interpelan y nos exigen una reactualización permanente. No obstante, si bien desde hace algunas décadas los estudios teatrales se vienen imponiendo en distintas universidades del mundo, y la historia, la sociología, la semiótica, la antropología, la poética y la filosofía teatral han adquirido no solo autonomía sino también un lugar de relevancia en los estudios académicos, en nuestra realidad local, las reuniones científicas en torno a la investigación teatral representan un espacio de vacancia. Frente a ello, este libro recupera una selección de los trabajos presentados y sometidos a debate en las I Jornadas Nacionales de Teoría y Crítica del Teatro, que fueron organizadas por la Cátedra de Teoría y Crítica del Teatro (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata) y por los grupos de investigación “Cultura y Política en la Argentina” y “G.Li.S.O.” (Grupo Literatura Siglo de Oro), de la misma institución, y que fueron auspiciadas por el Ce.Le.His. (Centro de Letras Hispanoamericanas – UNMdP) y por el Instituto de Artes del Espectáculo (Universidad de Buenos Aires). Este evento académico-científico fue desarrollado en la ciudad de Mar del Plata durante octubre de 2019 y surgió de la necesidad de dar mayor visibilidad a los estudios del área; tuvo una gran e inesperada convocatoria de especialistas de diversos centros de investigación dando lugar al intercambio -poco habitual- entre investigadores de áreas múltiples y convergentes, mediante la propuesta de un abanico de ejes temáticos que apuntaron a considerar las diferentes vetas de los estudios teatrales en toda su pluralidad y complejidad.

Cabe destacar que estas I Jornadas Nacionales de Teoría y Crítica del Teatro, además de mesas temáticas, dieron espacio a la presentación de libros y revistas especializadas, a una conferencia que opera como Introducción de esta publicación, a una mesa sobre teatro universitario, a la posibilidad de ver dos puestas en escena y su posterior desmontaje, y a un homenaje al dramaturgo, director, actor y músico Guillermo Yanicola (quien fue además formador de toda una generación de artistas y dejó una huella imborrable en el teatro local). Todo esto no hubiera sido posible, en principio, sin el lugar que sirvió de marco para el desarrollo de las actividades: a la gente -verdaderamente buena gente- de Cuatro Elementos Espacio Teatral, toda nuestra gratitud. También agradecemos, necesariamente, a nuestras colaboradoras que trabajaron desinteresadamente sin perder el entusiasmo y la sonrisa: Lucía Belber, Mariana Blanco, María de los Ángeles Calvo, Lucía Canales, Rosario Carrasco, María Eugenia Fernández, Lara Flores Catino, Jéssica Grimaldi, Florencia Montenegro y Natalia Nicoletti. Entre ellas, además, gracias especiales a Rocío Ibarlucía y Guadalupe Sobrón Tauber que trabajaron en la corrección y edición de este libro.

Un lugar aparte merece nuestro siempre dispuesto y admirado Jorge Dubatti: gracias siempre. Finalmente, agradecemos a quienes asistieron a este evento y a quienes leen esta publicación: dan sentido a nuestro trabajo. Esperamos dar lugar en un futuro no muy lejano a nuevas ediciones de las Jornadas de Teoría y Crítica del Teatro, y que este haya sido el primer paso para continuar pensando y revisitando ese espacio, práctica y modo de vida que tan bien nos hace.

Las diversas secciones que conforman este libro abordan el enorme espectro del fenómeno teatral en toda su complejidad, de modo que aparecen estudios sobre dramaturgia, de carácter histórico, sobre actuación, vinculados con la gestión, relacionados con diversos tipos de público y con distintas finalidades... En los tiempos que corren, esta publicación resulta un aliciente para impulsar al teatro, aunque momentánea y parcialmente detenido, en su sinfín de posibilidades. Sin presencia, sin contacto, sin interacción, no hay teatro posible; la idea de comunidad, el compartir, el vivir con, el estar con otras personas es una condición *sine qua non* para que haya teatro. Sirvan entonces estas páginas para que nos encontremos hasta que, butacas mediante, nos volvamos a ver.

Milena Bracciale
Mayra Ortiz Rodríguez

Diciembre de 2020

II. INTRODUCCIÓN

Hacia una Historia Comparada del espectador teatral

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
jorgeadubatti@hotmail.com

Si aceptamos que una vasta zona de la teoría es territorial y autobiográfica, permítannos mirar hacia atrás y recordar que la problemática del espectador teatral nos viene desvelando desde hace casi tres décadas en la multiplicidad de compromisos que genera nuestro perfil de investigador participativo, aquel que coloca su laboratorio de investigación dentro del campo teatral, en el “barro” del campo, y cruza sinérgicamente Investigación Específica, Metainvestigación e Investigación Aplicada (Dubatti 2019k). Tradicionalmente se piensa que el movimiento es lineal y unidireccional de la Investigación Específica a la Investigación Aplicada: supuestamente, primero se investiga, mientras tanto se metainvestiga para poder investigar, y luego se aplica. Sin embargo, en nuestro caso también advertimos el trayecto inverso: de la Investigación Aplicada surgen contenidos centrales a considerar *a posteriori* en la Investigación Específica. Hay un conocimiento que surge en/con/desde/para el vínculo empírico con el campo teatral, resultado del crítico-investigador, el gestor-investigador, el docente-investigador, el espectador-investigador que se (auto)observa (Dubatti 2020h).

En esta comunicación, primero, realizaremos una revisión sintética de nuestra actividad con espectadores de teatro, tanto en crítica, gestión, docencia y (auto)expectación, como en lo relativo a la progresiva elaboración de herramientas (teóricas, metodológicas, operativas, analíticas), expuestas en diversas publicaciones, para comprender e incidir en el campo teatral. Por eso incluimos en la Bibliografía final un apartado con una selección de los trabajos que hemos publicado sobre expectación y espectadores en los últimos veinte años, ligados a nuestro trayecto de interacción con el campo teatral. Luego ofreceremos una nueva contribución teórico-metodológica para el estudio del espectador teatral desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro y el comparatismo: Teatro Comparado, Poética Comparada, Historia Comparada, disciplinas que caracterización consideramos en *Introducción a los estudios teatrales* y en el reciente *Teatro y territorialidad* (Dubatti 2012b y 2020a).

En la acepción más raigal del término, una Filosofía del Teatro es una Filosofía de la Praxis Teatral, un pensamiento producido desde una razón de la praxis, es decir, como ha señalado Mauricio Kartun, una reflexión sobre/en/desde/con el teatrar del teatro a partir de la experiencia misma del teatrar (“El teatro sabe” y “El teatro teatral”, 239-240 y 136-137 respectivamente). Buscamos una razón práctica, una filosofía del acontecimiento que produce pensamiento cartografiado, territorializado en nuestras prácticas a partir de la (auto)observación.

La praxis teatral no sólo incluye el poner mundos poéticos a existir (Goodman 1990) a través de la dramaturgia, la dirección, la actuación, la iluminación, etc.; también implica esperar esos mundos, co-crearlos desde el ejercicio del espectador como parte inseparable de la función ontológica del acontecimiento teatral en la zona territorial de experiencia y subjetivación. Expectación es también praxis teatral, compleja y múltiple, por lo que pensar la expectación genera Filosofía de la Praxis Teatral. En nuestro desempeño, esas prácticas expectatoriales dialogan con el procesamiento de las teorías existentes y la generación de nuevas teorías.

La Filosofía del Teatro define el teatro como acontecimiento. Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Experiencia con los otros, ética de la alteridad radicalizada (Lévinas 2014). Es una reunión de cuerpo presente, aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la

televisión, la radio, el cine, las redes digitales, la “nube” o cualquier otro mecanismo que permita la sustracción desterritorializada del cuerpo en presencia física y la reelabore en presencia telemática o virtual. El convivio es necesario e irrenunciable en el acontecimiento teatral; el tecnovivio, sólo contingente. El convivio puede incluir el tecnovivio, en cambio el tecnovivio no puede incluir el convivio: sus vínculos son asimétricos (Dubatti 2020b y 2020c). Si el convivio desaparece, se produce un cambio de paradigma, que reclama en consecuencia otra constelación categorial. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico-artista, del espectador. El teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no podemos detener el tiempo ni fijar la cultura viviente. Esta singularidad del teatro lo hace único: lo convierte en uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad. Ni mejor ni peor que otras prácticas artísticas: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista (Dubatti 2020c).

Gestión y docencia con/sobre espectadores

Sin duda nuestros ejercicios como espectador y crítico (este último iniciado sistemáticamente en la radio en 1989 y nunca interrumpido hasta hoy en diversos medios) es anterior, pero nuestra primera experiencia pedagógica con espectadores, sin duda reveladora y germinal, fue en 1992 en el trabajo con grupos particulares (continuamos con ella hasta hoy). Se trata de una práctica iniciada por Pablo Palant a fines de los años sesenta (según la escasa información que hemos podido rastrear entrevistando a integrantes de los mismos grupos).[1] En algún momento llegamos a dar clase a una docena de grupos porteños, pero sabemos de la existencia desde hace años de alrededor de medio centenar.

La segunda experiencia fue la creación de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) (también continuamos hasta hoy). Luego de un fallido intento de apertura en 2000 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, se abrió en 2001 en el teatro independiente Liberarte con apenas ocho alumnos.[2] En 2007 ya contaba con 340 integrantes (cupó completo en dos turnos de la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación, su segunda sede). Actualmente la EEBA registra una lista de espera que supera el millar.[3] Cuenta con la publicación de *Cuadernos* y edición de libros, en colaboración con otras editoriales o bajo su propio sello (Libros del Espectador). Hicimos la EEBA, además, en festivales de teatro y en cárceles (en Devoto y Ezeiza, CABA y Provincia de Buenos Aires, véase Groch 2017). Lejos de la resistencia inicial con que las trató el campo teatral, las Escuelas de Espectadores han ido conquistando un espacio de reconocimiento entre los artistas, las instituciones mediadoras y el público, y hoy ya son agenda de gobierno y de instituciones privadas, hasta se hace referencia a ellas en relevantes textos dramáticos y espectáculos (*La vis cómica*, 2015, de Mauricio Kartun; *El público*, 2019, de Mariano Pensotti).

Desde 2004 hemos contribuido a abrir unas 44 escuelas de espectadores en la Argentina y diversos países.[4] Formamos con ellas la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE). Desde 2015 nos desempeñamos como Director General del Aula del Espectador de la UNAM (continuamos hasta hoy) y trabajamos muy estrechamente con las escuelas de espectadores de Hacoaj, Judaica, Colegio Público de Traductores, Alianza Francesa (todas en CABA) y de Santa Fe (en la capital de la provincia homónima). Queremos destacar la creación del *Foro de espectadores-críticos* generado por iniciativa de la Escuela de Espectadores de Santa Fe desde 2018.

En 2018 creamos en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores, desde la que realizamos en 2019 las *Jornadas Internacionales de Teoría e Historia del Espectador Teatral* (actualmente está en curso la organización de su segunda edición, que tendrá lugar los días 17 y 18 de julio de 2020 en forma virtual).[5]

Un nuevo paso en gestión fue la creación, en julio de 2019, en el marco de las mencionadas Jornadas, de la AETAE (Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas), primera en su tipo en el país (Dubatti 2019f 2019g 2019j).

Hemos realizado numerosas capacitaciones para formar formadores de espectadores (España, Colombia, Argentina, etc.), así como dictado cursos y seminarios sobre el trabajo con espectadores. Queremos destacar especialmente el Seminario de Prácticas Socioeducativas Territorializadas (PST)

“Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral” (que dictaremos en colaboración con Natacha Koss) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (primer cuatrimestre de 2020).

Algunos conceptos principales

A través de algunos escritos, en los que volcamos resultados de nuestra investigación participativa (véase la mencionada selección en Bibliografía), hemos reconsiderado las acciones del espectador en la dinámica de los campos teatrales, especialmente el de Buenos Aires. Establecimos conexiones entre teoría, historia y gestión, áreas inseparables en esta materia. Resumamos algunas de las propuestas conceptuales elaboradas:

1. Hicimos vivible que el espectador teatral ha sido una gran omisión en las historias del teatro mundial y específicamente en las del teatro argentino (salvo excepciones, como los trabajos de Beatriz Seibel 2002 y 2010). Por ello organizamos la Colección Teoría e Historia del Espectador Teatral en la Editorial Punto de Vista, Madrid, España, que planea publicar un tomo monográfico por año a partir de 2020. Se trata de componer colectivamente una Historia Comparada del espectador teatral.
2. Revelamos la subestimación que padece el espectador cuando se ignoran sus potencialidades: se lo consideró un “alumno” a “educar” por los teatristas ilustrados (no un “discípulo emancipado” según Rancière), un número de estadísticas, un “receptor” de mensajes, un cliente, un consumidor. Y hasta llegó a decirse que “Ya no hay más espectadores”. Lo cierto es que se conoce mucho más de las ofertas de los espectáculos que de las demandas de los espectadores, situación que dichosamente ha empezado a cambiar en los últimos años. Vivimos un período de reivindicación y auto-reivindicación del espectador.
3. La expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar” (Kartun 2015), tanto en su definición lógico-genética (convivio + *poíesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia.
4. El acontecimiento teatral no “inventó” la expectación, sino que ésta ya existe en la(s) teatralidad(es) anterior(es) al teatro (la teatralidad como políticas de la mirada u óptica política) (Dubatti 2018g). El acontecimiento teatral participa de la familia de las expectativas anteriores al teatro (cívica, ritual, mercantil, deportiva, familiar, sexual, etc.), pero se diferencia de estas al fundar una nueva rama: la expectación poiética. Por su origen, la expectación teatral guarda un vínculo poroso, liminal, de entretejido con la expectación de la teatralidad y la transteatralización, que interactúan y son difíciles de distinguir en su singularidad.
5. La expectación produce *poíesis*: tanto *poíesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia.
6. El espectador teatral se define por la experiencia convivial, que oponemos a la experiencia tecnovivial: ni mejor ni peor, diferentes (Dubatti 2020c). No debería existir entre ellas ni campeonato, ni “superación evolucionista”, ni mutua destrucción, tampoco borramiento ingenuo de sus diferencias. Desde una visión pluralista, debemos reconocer su diversidad y disponer cajas de herramientas específicas para cada tipo de experiencia, así como para percibir, disfrutar y multiplicar el pluralismo en la actual “sopa cuántica” espectacular.
7. El espectador teatral, en su dimensión “real” (que retomaremos luego), es un sujeto extremadamente complejo, de difícil abordaje para el estudio.
8. El espectador teatral es agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales por su participación en la circulación de discursos críticos (espectador-crítico), la democratización en la producción de dichos discursos, y la colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para esperar espectáculos).
9. En tanto agente del campo, el espectador teatral es sujeto de derechos (de allí la necesidad de crear asociaciones como la AETAE).

10. La expectación teatral es un laboratorio de (auto)percepción del acontecimiento teatral. Debemos valorizar la figura del espectador-investigador en tanto productor de conocimiento.
11. El espectador teatral es mucho más que un “espectador” en el sentido etimológico del término (de los verbos latinos *spectare* y *expectare*: alguien que observa atentamente a la espera de algo que va a acontecer). El espectador hace mucho más que esperar.
12. Pero, aunque haga mucho más, no deja de esperar. Participar no implica dejar de esperar. Se puede estar haciendo muchas cosas (construyendo *poíesis*, viviendo en convivio, participando como actor abducido por la escena, por ejemplo en el circo, etc.) y estar expectando al mismo tiempo. La acción de expectación convive y se entreteje con otras acciones. Por eso es necesario refutar aquella afirmación de que “Ya no hay más espectadores”. Podrá haber más participación, pero eso no anula la acción de esperar.
13. La voz “espectador” es una palabra general (en términos de cohesión lingüística) y por lo tanto requiere de un complemento (metodológicamente, al menos otro sustantivo, o un adjetivo) que lo desambigüe y precise su caracterización (espectador-creador, espectador-crítico, espectador-filósofo, espectador-gestor, etc.; espectador ritual, liminal, disidente, empoderado, etc.).
14. Hay que devolverle al espectador su riqueza histórica y territorial: a través de los siglos, en las diferentes geografías teatrales, los espectadores han ido cambiando en sus competencias, sus hábitos, sus concepciones, sus conductas, sus prácticas y formas de producción de conocimiento. Hablaremos, enseguida, de un espectador histórico.
15. La expectación no es una acción privativa del espectador, sino una acción circulante que comparten, con singularidades, todos los presentes en el convivio teatral. En el acontecimiento teatral no solo espera el espectador, también esperan el actor y el técnico-artista.
16. Hay una fuerza y un poder de los espectadores, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder. Por lo tanto, es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectación incluye discutir políticas y éticas. La modernidad intentó regular esa fuerza y ese poder, controlándolo (como también lo hizo con el actor). No se trata de ejercer formas de control, sino de discutir políticas y éticas, de hacer conscientes los modos y alcances de esa fuerza y ese poder.
17. Podemos identificar modelos y contra-modelos de espectadores teatrales (hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos, sea en relación a los espectáculos, los artistas, los otros espectadores o los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, etc.). Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos. Esta nueva situación lleva a una conciencia inédita de los espectadores hacia la construcción de un saber múltiple: saber-ser, saber-hacer, saber abstracto. Praxis y teoría orgánicamente asimiladas.
18. Dada en la contemporaneidad la condición del espectador emancipado (Rancière 2013), cuya emancipación no tiene límite, podemos aspirar a equilibrarla bajo el diseño de un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*, “el que comparte el pan” con el otro).
19. El espectador se ha empoderado, ha dejado de ser espectador a secas y ha devenido en –y se reconoce en– nuevas figuras: el espectador-creador, el espectador-crítico, el espectador-gestor o multiplicador, el espectador-filósofo, el espectador-investigador, etcétera.
20. Llamamos espectador-crítico al que produce discursos críticos en el boca-en-boca o boca-oreja, el que escribe / se graba en múltiples espacios digitales: *face*, *twitter*, *instagram*, *blogs*, *youtube*, etc. Por las iniciativas del espectador-crítico se ha generado en los últimos años una inédita democratización de los discursos críticos, con la consecuente reelaboración del lugar del crítico profesional en una nueva situación. Hay que trabajar en gestión para favorecer esa democratización de los discursos críticos y favorecer el empoderamiento de los espectadores.

En su discurso el espectador-crítico asume y practica las funciones transhistóricas de la crítica: descripción, interpretación, valoración (Dubatti 2020g).

21. Hoy en los campos teatrales acontece una polifonía inédita de prácticas críticas: en los medios masivos (gráfica, radio, tv), en los soportes digitales (blogs, youtube, twitter, instagram, espacios de opinión, etcétera), en la oralidad del boca-en-boca, entre otros registros y soportes. El espectador-crítico es protagonista en esa polifonía. Este desplazamiento se da en relación directa con la pauperización de la crítica en los espacios tradicionales (pérdida de espacio, incremento en la legibilidad, uso de infografías, recuadros de calificación en los diarios de gran circulación, etcétera).
22. El viejo crítico de “autoridad” convive, como una voz más, entre las múltiples voces de los espectadores-críticos. Se ha relativizado su función de intermediario. Hoy la crítica es de “todes” (Brea 2019). Y esto ha redefinido, en consecuencia, el lugar de la crítica “profesional”. Del crítico “a secas” se debe pasar a nuevas figuras: crítico-filósofo, crítico-político, crítico-artista, crítico especializado en alguna orientación (teatro de objetos, feminismo, circo, etcétera) (Dubatti 2015d y 2020g).
23. La experiencia de las escuelas de espectadores demuestra que la relación dialógica artistas-espectadores, más allá del acontecimiento teatral, no siempre es fluida y hay que encontrar estrategias para propiciarla. Que cuando esa relación se vuelve frecuente y sostenida, genera resultados positivos en el crecimiento de los campos teatrales. Debemos generar acciones de gestión para construir espacios sostenidos de encuentro entre artistas y espectadores.
24. Si pensamos en el diálogo entre artistas y espectadores, así como hablamos de políticas y éticas del espectador, debemos considerar políticas y éticas del artista, del técnico-artista, del gestor, etc., respecto del espectador. Hay un poder y una fuerza del arte que nos obliga a hablar de políticas y éticas para cada uno de los agentes. La relación debe ser simétrica en el respeto y la consideración del otro (Lévinas).
25. Las escuelas de espectadores educan en una actitud hacia el teatro (de valorización, amigabilidad, apertura, “politeísmo” epistemológico, disponibilidad, hospitalidad, dialogismo, (auto) conocimiento y (auto) observación, estudio, goce, escucha y percepción del otro, “ética de la alteridad” (Lévinas 2014), más que en contenidos particulares. No pretenden decirle al espectador lo que debe pensar o sentir, sino ofrecerle herramientas de multiplicación para que, empoderado, construya su propia relación con la experiencia teatral. Los espectadores van a las escuelas de espectadores a crear.
26. El/La coordinador/a de una escuela de espectadores debe ser “maestro ignorante” en los términos en que reflexiona Rancière (por oposición al/la pedagogo/a embrutecedor/a): conoce su materia pero desconoce qué harán sus “discípulos emancipados” con lo que les plantea. Nunca tanto como en este caso debemos distinguir entre enseñanza y aprendizaje.
27. En las escuelas de espectadores se preserva deliberadamente el término “escuela” para sugerir al espectador empoderado que es bueno estudiar, adquirir herramientas y conocimientos, formarse en la referida actitud, que no es lo mismo quedarse sólo en la propia impresión y en el gusto, que es relevante sostener esa educación por la frecuentación a través de los años. No se pretende decirle al espectador que es un “alumno” del artista, pero sí que debe “estudiar” (del latín, *studium*: aplicación, celo cuidado, atención). Hay un teatro de placer y un teatro de goce (a partir de R. Barthes 2004), y este último se adquiere en la frecuentación del teatro, en la lectura, en la discusión, en el diálogo con los artistas, en el conocimiento de la historia, de las técnicas, etc.
28. Los públicos son territoriales, y en consecuencia las escuelas de espectadores también lo son. No hay una escuela igual a otra, ni público igual a otro. La complejidad de los territorios se verticaliza en el convivio: debemos pensar en componentes interterritoriales, supraterritoriales, especialmente intraterritoriales (la diversidad en la zona de experiencia y subjetivación, Dubatti 2020d), en permanente dinamismo (procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización).

29. El empoderamiento del espectador está vinculado a la destotalización de los campos teatrales. Frente al canon de multiplicidad, la proliferación de prácticas y el “cada loco con su tema”, ya no hay crítico experto, ya no hay gurú de la crítica, ni lengua común. El espectador elabora sus propios parámetros y coordenadas. Si definimos esta época, la contemporaneidad, como un canon de multiplicidad (Dubatti 2015d y 2020a), debemos pensar esa multiplicidad no solo en los artistas sino también en el desempeño de los espectadores, quienes construyen multiplicidad desde su relación con los espectáculos.
30. Este nuevo poder del espectador justifica la existencia y organización de foros, asociaciones (como la AETAE), escuelas de espectadores, etc., espacios de reunión, opinión, formación e intercambio que fortalecen esa multiplicación. Hacia el futuro, el espectador tiene que organizar, encauzar, educar, fortalecer y multiplicar su poder diseñando herramientas, teorías, métodos, estrategias, acciones. El desarrollo de un campo teatral se mide por sus artistas, sus instituciones de gestión y educativas, por el teatro que convoca, su crítica, sus publicaciones, etc., y especialmente por sus espectadores.

Conceptos operativos hacia una Historia Comparada

Partiendo del Teatro Comparado (estudio de los fenómenos teatrales en su relación territorial), de la Poética Comparada (estudio de las poéticas teatrales en mapas complejos de territorialidad) y de la Historia Comparada (estudio de la historia teatral a partir de su relación con fenómenos territoriales), propondremos a continuación siete conceptos de espectador para el desarrollo de nuestras investigaciones. Nos interesa convocar a un conjunto de investigadores de todo el país para empezar a componer una Historia Comparada del Espectador Teatral.

1. Espectador real: es la persona real, concreta, que asiste en presencia física al acontecimiento teatral. Es, por excelencia, en términos de expectación, el “individuo” del que habla la Filosofía Analítica (Strawson 1989), con sus particularidades en el sistema complejo de sus variables y combinatorias en permanente metamorfosis. No hay un espectador real igual a otro, más allá de que podamos definir regularidades. Es un espectador único en cada caso, con su historia, su subjetividad, su ideología, su deseo, su profesión, su inscripción social y su proyecto, su memoria, su sexo y género, su edad, sus gustos, conocimientos y experiencias diversos sobre la existencia y el teatro, sus emociones y sus circunstancias cambiantes. La categoría de espectador “real” implica verticalizar esa dimensión de “único”, leerla sistemáticamente. Si en una sala hay 100 espectadores, estamos ante 100 espectadores reales. Según nuestra experiencia de veinte años en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, el espectador real es impredecible e imprevisible en múltiples aristas, insondable, contradictorio, siempre en desvío o francamente desenmarcado de la convención esperada, ya sea en aspectos generales o singulares. Justamente es con este/estos espectadores reales, concretos, particulares, que trabajamos en los grupos particulares y las escuelas. Siempre nos sorprenden (favorable o también negativamente), tanto por sus observaciones como por sus comportamientos y reacciones. El espectador real es alguien de quien sólo podemos tener aproximaciones parciales, fragmentarias, siempre relativas y provisionales, de quien nunca sabremos del todo qué hace con los espectáculos, porque ni siquiera él mismo lo sabe. La experiencia del espectador real excede la comunicación y se ahonda en la inefabilidad, en el “despalabrarse” de la intensidad existencial, de allí la dificultad de acceder a su mundo a través del lenguaje. Podemos agrupar a estos espectadores individuos en conjuntos (por ejemplo, el conjunto o grupo de espectadores que asisten a la EEBA o a una función, etc.), pero no podemos unificarlos porque lo que los caracteriza es su individualidad contrastante. El concepto de espectador real se correlaciona con el de micropoética en Poética Comparada: se trata de percibir en su diferencia “el detalle del detalle del detalle” de este espectador, la heterogeneidad de sus cruces y mezclas, sus combinatorias complejas. Sólo es relativamente cognoscible por su praxis histórica concreta en el acontecimiento, en sí misma impredecible. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público real en tanto suma de espectadores reales. Alfredo Alcón reflexionó en una reunión de la EEBA:

Hay días que uno tiene la impresión de que no sabe para qué fueron al teatro esa noche. Hay funciones en que parece que se juntan los que no tienen ganas de jugar. Hay días que el público está pintado. Solemos decir: “Son de (Saulo) Benavente”, es decir, están dibujados, son de decorado. Tengo la fantasía de, alguna vez que el público está así, adelantarme hasta candilejas y con una *gillette* cortarme las venas. Estoy seguro de que seguirían impávidos. Esas noches no hay manera... Así como otros días el público se ríe de cualquier mínima monería. Es tan difícil esa comunión (Dubatti 2003: 13).

Pero tal vez el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensa los espectáculos, qué lo estimula, qué siente, si se deja o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburre, por qué ríe, qué recuerda, y qué hace con los espectáculos después de verlos. Por qué vuelve al teatro. Alcón llamaba a esa experiencia interna el “viaje del espectador” (Dubatti 2003: 13). August Strindberg mostró su preocupación por la imprevisibilidad del público real en el prólogo a *La señorita Julia* en 1888:

En la vida real, un acontecimiento –jesto es, relativamente un descubrimiento!– es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria! (Strindberg 1982: 91-92)

Tempranamente Strindberg desestima la posibilidad de guiar al espectador real en una única dirección de comunicación. Samuel Beckett profundizará esa concepción al proponer en *Esperando a Godot* dispositivos de estimulación (más que de comunicación) y afirmará sobre el espectador emancipado: “Signifique el que pueda”, es decir, no hay quien logre controlar el lenguaje y garantizar la comunicación con el espectador (en el sentido de la transmisión efectiva de un determinado mensaje), pero también no hay quien logre controlar al espectador en la producción de sentido (Cerrato 2007). Debemos optimizar nuestras herramientas teórico-metodológicas hacia el conocimiento del espectador real. Una de ellas es, sin duda, la auto observación: volver sobre nosotros mismos en tanto espectadores reales y recurrir, por ejemplo, al análisis de nuestras cartografías de expectación (los cuadernos de apuntes que tomamos durante el acontecimiento teatral, cómo regresan a nosotros nuestros recuerdos de los espectáculos, qué hacemos en nuestras existencias con los espectáculos, etc.).

2. Espectador histórico: es el espectador considerado en determinadas encrucijadas histórico-culturales-geográficas, es decir, territoriales, en el devenir de los siglos. El espectador en su época histórica. Le corresponde, en Poética Comparada, el plano de la macropoética (o poética de conjuntos de individuos). Sostenemos que no podemos pensar de la misma manera a los espectadores del siglo V a.C. en Grecia, de la Edad Media, de la Modernidad, de la Posmodernidad, etc. Se ponen en juego variables históricas en coordenadas culturales, políticas, sociales, poéticas, estéticas, geográficas, etc. El espectador está inseparablemente asociado a los desarrollos y concepciones del campo teatral de su tiempo. En una mutua incidencia histórica, el espectador moldea el campo teatral y el campo teatral lo moldea. A partir de una Historia Comparada, podemos observar diferencias históricas y, al mismo tiempo, regularidades transhistóricas. Sería impertinente, por ejemplo, pensar el espectador isabelino o el español del Siglo de Oro (López Santos 2014; Neumeister 1978) con la categoría histórica de espectador “crítico” o “disidente”, emergente en los procesos teatrales modernos a partir del siglo XVIII (Dubatti 2018g). Analizamos las características y comportamientos del espectador en un corte sincrónico, y luego las proyectamos en el eje diacrónico para observar continuidades y transformaciones. Al respecto toda información recogida en documentos y fuentes puede adquirir un valor histórico: las observaciones de Platón en *Leyes* 700c-d y 701a (siglo IV a.C.) sobre la “teatrocracia”, las afirmaciones de Lope de Vega sobre los reclamos del público en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (escrita en 1609) o las actitudes de los espectadores en los cuadros de

Giovanni Pannini (siglo XVIII) sobre funciones teatrales.[6] Por supuesto, advirtiendo las mediaciones. Debemos hacer hablar a la historia, y escribir una historia del espectador teatral en el mundo, en Latinoamérica y en la Argentina. Por otra parte, debemos optimizar nuestras herramientas para rastrear fuentes históricas, así como para componer archivos históricos del espectador del tiempo presente y del pasado reciente. Si el espectador debe dejar de ser una omisión, colaboremos con la construcción de archivos, registros y acopios de materiales para el estudio histórico.[7] La pregunta por el espectador histórico se relaciona con el acontecimiento (cómo ingresaban a sala, dónde se ubicaban, cómo interactuaban con los actores, cuánto duraban los espectáculos y la consecuente atención del público, etc.), pero también con el pre- y el post-: nos interesa saber cómo circulaba la información sobre los espectáculos, cómo se conseguían las entradas, qué se sabía de los actores y los autores, sobre las formas de producción, cómo expresaban *a posteriori* su satisfacción o su disgusto, etc.

3. Espectador implícito o espectador-modelo: es el espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una adaptación a los estudios escénicos del concepto de *lector implícito* de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de *lector-modelo* de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, etc., diseñan su espectador "ideal" a partir del diseño inmanente de competencias, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato en los espectadores reales o históricos. Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis de las metodologías (ángulos de la historia, sensorial, referencial, lingüístico, semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. Por ejemplo, en el caso del drama moderno (drama de tesis realista, como *Una casa de muñecas* de Henrik Ibsen), podemos pensar en un espectador que acepta como pacto fundante la ilusión de contigüidad entre mundo social y mundo poético; que puede decodificar la tesis e incorporarla como guía existencial a su vida cotidiana; que construye sentido a partir de las isotopías y la redundancia pedagógica y no reivindica para sí los fueros de la semiosis ilimitada; que colabora con los procedimientos constructivos de la historia (ilusionismo, elipsis en los entreactos, personaje-delegado, cronotopo realista para la escena y la extraescena, detalle superfluo, prioridad de la función icónica de los signos, etc.); que rechaza la escritura en verso, la auto-referencia procedimental, los monólogos y soliloquios no verosimilizados por la situación realista, el contraste con los códigos socioculturales de lo normal y lo posible, etc. (Dubatti 2009). En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce*. En caso de que el espectador implícito se transforme en una poética abstracta, puede superponerse con el concepto de espectador abstracto (que encararemos abajo). Se trata de una herramienta útil para comprender reacciones históricas del público y cambios poéticos de los que aún no se ha construido convención (no están en el horizonte de expectativas del espectador, en términos de Jauss 1976, 1987), así como estrategias de formación de público.

4. Espectador explícito: se trata del espectador concretizado verbalmente por el/los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc., incluso los propios espectadores), generalmente para organizar sus prácticas o como consecuencia de éstas. Incluso para negar al espectador, como en el siguiente fragmento de Eugene Ionesco:

Un productor me proponía cambiar todo en mis piezas y volverlas accesibles. Le pregunté con qué derecho se inmiscuía en los problemas de mis construcciones teatrales que sólo a mí me concernían y mi director de escena; pues me parecía que el hecho de dar dinero para producir el espectáculo no era una razón suficiente para dictar, para corregir mi obra. Me declaró que representaba al público. Le contesté que nosotros, justamente, teníamos que luchar contra el público, es decir, contra él, el productor. Luchar en contra o no tenerlo en cuenta (1965: 43).

Esos diseños de espectadores explícitos responden a diferentes concepciones teatrales, como parte de las poéticas con que trabajan los artistas. Espectadores explícitos concretados por los artistas no necesitan coincidir necesariamente con los espectadores reales que asisten a los espectáculos, ni siquiera con los espectadores implícitos que diseñan en forma inmanente las obras. Pueden ser sustentados o no sustentados por la praxis teatral (Dubatti 2019k 2020h). En la EEBA, cuando los artistas hablan de sus espectáculos, realizan referencias a cómo piensan a los espectadores en relación con dicho espectáculo, con otros anteriores o con los espectáculos de otros creadores. Se trata, por ejemplo, de rastrear las afirmaciones de un artista sobre el espectador en ensayos, entrevistas, manifiestos, cuadernos de bitácora, programas de mano, editorializaciones de prensa, etc. Debemos diferenciarlo del espectador representado en las piezas teatrales (en el que enseguida nos detendremos). Un modelo posible de metodología de análisis del espectador explícito podría ser el siguiente, por ejemplo, aplicado a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud:

- Rastrear todas las referencias explícitas, directas o indirectas, al espectador en *El teatro y su doble*.
- Identificar la distribución de referencias con criterio cuantitativo: densidad, concentración, dispersión, diseminación, etcétera.
- Establecer relaciones con las coordenadas históricas de composición de cada capítulo.
- Seleccionar y clasificar con criterio cualitativo las principales referencias, siguiendo una tipología: casos reales, autobiografía / autorretrato de espectador, modelo positivo o deseado, contra-modelo, perspectiva histórica, etcétera.
- Establecer relaciones de sustentación o no sustentación con la praxis del acontecimiento.
- Establecer relaciones con las instancias de la Poética Comparada (micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida).
- Proponer figuras de síntesis o principal contribución (espectador ritual, espectador-actor, espectador agitador, etcétera).

Con respecto al primer ítem, llamamos referencias explícitas directas a aquellas en las que se nombra al espectador, el público, la audiencia o términos similares –“Se restablecerá una comunicación directa entre *el espectador* y el espectáculo, entre el actor y *el espectador*, ya que *el espectador*, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (Artaud 1996: 109, el subrayado es nuestro)–. Llamamos referencias explícitas indirectas a aquellas en las que, si bien no se nombra directamente la acción o el sujeto de la expectación, se los involucra claramente –“En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (Artaud 1996: 112)–. Comprendemos que se refiere a la piel del actor y del espectador, de lo que concluimos: para Artaud la metafísica ingresa al espectador por la piel, con la relevancia que esto contiene respecto de la presencia física del cuerpo del espectador en convivio territorial.

5. Espectador representado o espectador-enunciado de la poíesis: es el espectador figurado internamente en el plano de lo representado o enunciado por la *poíesis* metateatralmente, ya sea porque se incluye al espectador como personaje, hay situaciones de expectación, se reflexiona sobre el espectador, etc. Espectador-enunciado en la *poíesis* teatral. Pero no solo hablemos en este caso de piezas teatrales en sí, sino también de la representación de los espectadores en murales, cerámicas, cuadros, literatura, obras artísticas en general. Este magnífico corpus de representaciones aún no ha sido sistematizado. Tenemos ejemplos notables: los comportamientos de Claudio como espectador de *La ratonera* en *Hamlet*; el personaje-sublime como espectador presente *in absentia* en *Interior* de Maurice Maeterlinck; el personaje Espectador en la pieza *El espectador o la cuarta realidad* (1928) del argentino Vicente Martínez Cuitiño, relevante modernizador; o el personaje del Delegado del Público en *Camello sin anteojos*, de Eduardo Pavlovsky (1963):

EL DELEGADO: Las demás personas del público tampoco lo oyen. (*Pausa. Con voz fuerte.*) Yo soy el representante de todo el público. (*Se para y se sienta.*)

EL ORADOR: (*Sumamente confundido.*) ¿Ud. es el representante? ¿El representante del público?

EL DELEGADO: (*Se para.*) He sido nombrado hace dos días en votación democrática en el Sindicato del Público de Teatro. ¿O no sabe Ud. que nosotros también tenemos nuestro sindicato? (*Se sienta.*)

EL ORADOR: (*Confundidísimo.*) ¿Sindicato? ¿Representante del público?

EL DELEGADO: Sí, yo soy el delegado. He ganado en votación democrática el derecho de representar al público en todos los teatros de la ciudad. Tengo derecho (*Saca un reglamento.*) por nuestro artículo 142 inciso 8 a interrumpir la obra cuando quiera y las veces que quiera. (*Guarda el reglamento. En voz fuerte.*) Un derecho social. El público teatral ha logrado también el derecho de tener su representante, su delegado. (*Pausa.*) ¿Por qué? ¿Le parece mal?

EL ORADOR: (*Muy nervioso.*) No, no. Digo. Sí. Sí claro. Me parece correcto. Claro. Los derechos sociales (Pavlovsky 2010: 35-36).

Mencionemos entre las representaciones del espectador en la literatura argentina dos cuentos notables: “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges (incluido en *El aleph*) (al que dedicamos algunas observaciones: Dubatti 2010b y 2011a) e “Instrucciones para John Howell” de Julio Cortazar (*Todos los fuegos el fuego*). El espectador representado por el enunciado no necesariamente coincide con el espectador implícito o el explícito, por eso es necesario distinguir las tres categorías, que permiten leer manifestaciones diferentes: el pensamiento explícito sobre el espectador (espectador explícito), las características implícitas del espectador según se desprenden de la poética (espectador implícito), las figuraciones poéticas del espectador en el mundo representado o enunciado de los textos. Por el fenómeno de la *autopoiesis* (que genera dimensiones ni siquiera sospechadas por su creador), la semiosis ilimitada y la *intentio operis* (Eco 1992), el espectador representado poiéticamente siempre excede el diseño del espectador explícito verbalizado por el artista.

6. Espectador abstracto: es el modelo teórico o conjunto de teorías diseñados por los teatrólogos para las construcciones filosóficas, estéticas y científicas (por ejemplo, el espectador de la tragedia según Aristóteles, el espectador de la vanguardia histórica según Peter Bürger, el espectador emancipado según Jacques Rancière, etc.). En tanto teorías, son consistentes más allá de los casos. En términos de Poética Comparada, este concepto corresponde a las archipoéticas o poéticas abstractas. Ya no se está pensando en el espectador implícito de un texto en particular (micropoética) o de un conjunto de textos (macropoética), sino en un modelo que, si bien puede haberse originado en el análisis de los textos particulares y el armado de grupos de textos, se autonomiza de ellos y propone una formulación abstracta, consistente en sí misma, coherente en su lógica interna, autosuficiente, rigurosa, fundamentada, dotada de previsibilidad. Por eso sostenemos que puede superponerse con la formulación más abstracta del espectador implícito. Un caso notable es el libro de Catherine Bouko sobre el espectador posdramático (2010).

7. Espectador voluntario o intencional: es la actitud y el discurso que produce el espectador, para sí mismo o en el diálogo con otros, cuando se pregunta cómo, desde el ángulo de afecciones del mismo espectador real, lo convoca, increpa y reclama un espectáculo, un artista, una teoría o una representación. Es el espectador real pero proyectado en diálogo, en tensión con el espectador implícito, explícito, histórico, representado o abstracto, que se pregunta: ¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me interpela para que me relacione con él?, ¿qué me está proponiendo el artista a través de su explicitación?, ¿cómo me desafía mi época o cómo podría sincronizarme con las nuevas tendencias?, ¿cómo me increpa una teoría, o por qué me deja indiferente? Para la formulación de esta categoría retomamos las reflexiones de Darío Villanueva sobre realismo “voluntario” o “intencional”: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real y, en esos casos, es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Escribe Villanueva:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe

una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del 'principio de cooperación formulado por H. P. Grice' (2004: 114).

Este espectador increpado o en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad (Lévinas), es el que tratamos de infundir en las escuelas de espectadores y en nuestras propias prácticas expectatoriales/críticas.

Creemos que estas siete distinciones conceptuales se transforman en herramientas teórico-metodológicas para realizar una Historia Comparada (es decir, territorial) del teatro. Valga un ejemplo, brevemente, del desempeño que proponemos, a partir del teatro griego clásico, especialmente en los siglos V y IV a.C.:

Espectador real: ¿Qué sabemos de los espectadores reales que asistían a las representaciones de las Grandes Dionisias? ¿Qué hacían con las representaciones en sus vidas cotidianas, qué significaban para ellos? ¿Conocían efectivamente los mitos que se representaban? ¿Cuántas horas pasaban en el teatro: se cansaban, cómo sobrellevaban ese tiempo? ¿De dónde provenían? ¿Conocían a los actores? ¿Asistían al pro-agón? ¿A cielo abierto, llevaban algún accesorio para protegerse del sol? ¿Se levantaban en algún momento a caminar o para alguna función fisiológica?

Espectador histórico: ¿Qué concepción del teatro ponían en ejercicio históricamente los espectadores en relación a las prácticas rituales dionisiacas? ¿Esa concepción es contrastante, diversa, de la que observamos en los espectadores críticos y disidentes de la Modernidad? ¿Podemos definir al espectador de la Grecia Clásica como un espectador ritual? ¿Vivían el teatro como *poiesis*, como rito, como una forma liminal entre *poiesis* y ritual? ¿Qué alcance histórico debemos dar a la palabra espectador en el siglo V y en el siglo IV a.C.? ¿Tenemos información fehaciente, por ejemplo, de que las mujeres iban al teatro en el siglo V a.C.?

Espectador implícito: ¿Qué modelo de espectador diseña el texto de *Antígona* de Sófocles desde el punto de vista de sus mecanismos constructivos? ¿Cómo debe pensar el espectador las relaciones entre teatro y sociedad, o entre teatro y divinidad según esta poética? ¿Qué valor debería atribuirle el espectador a la ironía sofoclea? ¿Plantea algún límite a la interpretación del mito en la territorialidad del siglo V a.C.? ¿Sería diferente el espectador-modelo de *Filoctetes*, de Sófocles, cuyo desenlace es atípico respecto de la destrucción trágica?

Espectador explícito: ¿Qué imagen del espectador está construyendo Platón en *Leyes* cuando habla de "teatrocracia"? ¿Está promoviendo educar a los espectadores, como explícitamente lo hace G. E. Lessing en *Dramaturgia de Hamburgo* en el siglo XVIII?

Espectador representado: ¿Qué representaciones de los espectadores realiza Aristófanes en sus comedias antiguas (siglo V a.C.)? ¿Esas representaciones (numerosísimas, por ejemplo, en las parábasis), coinciden con los comportamientos del espectador real, o pueden servirnos para construir una imagen del espectador histórico? ¿Cómo podemos vincularlas con la pintura en cerámica del Vaso de Sóphilo?

Espectador abstracto: ¿Cómo define las dinámicas del espectador trágico la *Poética* de Aristóteles? ¿En qué cambia el espectador abstracto en las teorías de la tragedia posteriores a Aristóteles, por ejemplo en los siglos XIX y XX: F. Nietzsche, W. Jaeger, E. Bentley, J. Kott?

Espectador voluntario: ¿Contamos con producción discursiva de los espectadores en la Grecia Clásica? ¿Por qué no la tenemos o es tan escasa? ¿Podríamos leer textos teóricos como encubiertas declaraciones de espectadores reales? ¿Podríamos pensar la teoría de la catarsis de Aristóteles como la expresión de un espectador voluntario, el mismo Aristóteles, que autodeclara indirectamente: la tragedia "me" pide que sienta conmiseración y terror?

La historia de los espectadores teatrales está aún por escribirse (especialmente en Argentina y Latinoamérica). Estos siete conceptos pueden resultar herramientas valiosas para emprender esa aventura. Actualmente trabajamos en su aplicación en la praxis teatral del siglo XXI en Buenos Aires.

Bibliografía

1. Selección de trabajos de Jorge Dubatti sobre teoría, historia y gestión del espectador teatral

- Dubatti, Jorge (2003). "El actor y el espectador" (Entrevista con Alfredo Alcón). *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, a. I, n. 1 (noviembre). 11-15.
- (2004). "Formar al público teatral: la experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires". *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), Facultad de Arte, Departamento de Teatro, a. II, n. 3 (agosto). 13-15. También en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Universidad Veracruzana y Conaculta (Xalapa, México), Nueva época, n. 83 (abril-junio de 2005). 91-93.
- (2007). "Acontecimiento expectatorial: la expectación poética-convivial" y "Escuela de Espectadores de Buenos Aires". En *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel. 131-148 y 189-194.
- (2008). "El teatro es, durante algunas horas, una utopía": entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores". *La revista del CCC*. Enero / Abril, n. 2. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>
- (2009a). "Escuela de Espectadores de Buenos Aires". *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, n. 144 (abril). 88-89.
- (2009b). "Pasión de espectadores. Hacia un teatro de goce". *Revista Paso de Gato*, México, a. VII, n. 39 (octubre-noviembre-diciembre). 55-56.
- (2010a). "Apéndice I: Filosofía del Teatro Aplicada". En *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel. 185-232.
- (2010b). "La "derrota" de Averroes (Borges, *El Aleph*): otras formas del espectador imposible. Experiencia y teoría del teatro". *Anuario de Estética y Artes*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, y Editorial Martín, Año 2, vol. II. 7-16. Número especial dedicado a "Vértices y aristas del arte contemporáneo". También en (2010c). *Revista Teatro/CELCIT*, n. 37-38. 126-133. Disponible en: www.celcit.org.ar
- (2011a). "Pensar la expectación desde la Filosofía del Teatro: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges frente al espectador teatral". *La revista del CCC*, n. 11 (enero/abril). Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/216/>
- (2011b). "Don Quijote, el espectador imposible: la aventura del retablo de Maese Pedro (Segunda Parte XXV-XXVII) y su análisis en *Idea del teatro* de José Ortega y Gasset". En Bendersky, José Adrián, Margarita Ferrer y Carlos Filippetti. *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*. Azul, Provincia de Buenos Aires: Ediciones del Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español. 249-260.
- (2011c). "Crítica teatral y criterios de valoración para el espectador". *Armas y Letras. Revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León* (Monterrey, Nuevo León, México), n. 76 (julio-septiembre). 65-70.
- (2012a). "El teatro como acontecimiento". En *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel. 33-59.
- (2012b). "La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2011): un laboratorio de (auto) percepción teatral". En AAVV. *Seminario Públicos y Artes Escénicas*. Montevideo: Teatro Solís, Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE). 67-72.
- (2012c). "El teatro comercial de arte en la Calle Corrientes. Broadway en castellano". *Acción*, a. XLVI, n. 1112 (segunda quincena diciembre). 42-43. [Encuesta a espectadores].
- (2013a). "Hacia un espectador compañero. La experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires 2001-2013". *34° Muestra Nacional de Teatro. Sección Perspectivas Críticas y Teoría Teatral*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto de Cultura del Estado de Durango, Durango. 1-11. Disponible en: www.muestranacionaldeteatro.com
- (2013b). "Tendencias. Teatro comercial de arte en Buenos Aires". *Arlequín. La Revista de SAGAI*, Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes, n. 8 (octubre). 27-29. [Encuesta con espectadores sobre el teatro comercial de calidad artística].
- (2013-2014). "La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2013): un laboratorio de (auto) percepción teatral". *A Teatro*, Revista de ATRAE y ANDE Colombia, Medellín, n. 20 (febrero-enero). 127-131.
- (2014). "Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro". En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel. 165-183.

- (2015a). “L’École des Spectateurs de Buenos Aires (2001-2013). Un laboratoire d’(auto)perception théâtrale”. En Cécile Chantraine Braillon, Fatiha Idmhand et Norah Giral-di-Dei Cas (dirs.). *Théâtre Contemporain dans les Amériques. Une scène sous la contrainte*. Bruxelles, Belgique: P.I.E. Peter Lang, Col. Trans-Atlantique, Vol. 10. 185-192.
- (2015b). “Inicio del Aula del Espectador”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, Año 13, n. 62 (julio-agosto-setiembre). 85.
- (2015c). “Aula del Espectador de Teatro UNAM. Segunda temporada”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, Año 14, n. 63 (octubre-noviembre-diciembre). 92. En colaboración con Didanwy Kent, Luis Conde y Rosa María Gómez M.
- (2015d). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. En Quevedo, Luis Alberto (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE. 151-196.
- (2016a). “Hacia un espectador a la vez ‘emancipado’ y ‘compañero’”. En Fabiani, Nicolás Luis y Brutocao, María Teresa (coord.). *Actas de las XIX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: Los ecos de Ecos*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas -GIE- e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos -IECE-. 116-123. E-Book: : <http://gie-argentina.weebly.com/actas.html>
- (2016b). “El teatro como observatorio ontológico en las poéticas de la postdictadura: concepciones y pluralismo”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades. 203-255. También en Dubatti, Jorge (2016c). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel. 101-144.
- (2017a). “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto)percepción teatral”. En Desgranges, Flávio y Simoes, Giuliana (orgs.). *O Ato do Espectador. Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. Sao Paulo-Florianópolis, Brasil: HUCITEC Editora, iNerTE. 239-149.
- (2017b). “A Filosofia do Teatro e a práxis do espectador histórico-real” / “La Filosofía del Teatro y la praxis del espectador histórico-real”. *Subtexto. Revista de Teatro do Galpao Cine Horto*, Centro de Pesquisa e Memória de TGCH, Brasil, Belo Horizonte, año XIV, n. 13 (setiembre). 250-271. Edición bilingüe: volumen electrónico en castellano y volumen electrónico en portugués. Traducción al portugués Gabriela Figueiredo y Thiago Landi. Sección “Construyendo novos olhares: a importância da formação do espectador” / “Construyendo nuevas miradas: la importancia de la formación del espectador”. 234-271. Disponible en: <http://galpaocinehorto.com.br/cpmt/>
- (2017c). “¿Procesos de globalización de los espectadores porteños?”. *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, n. 218 (setiembre-octubre). 66-67.
- (2017d). “La escuela de espectadores de Buenos Aires”. *Revista Encuentro*, San José, Costa Rica, Impresiones La Constancia S. A., Año 5, n. 5, (diciembre). 5-8.
- (2017e). (coord.) “Dossier Escuelas de Espectadores”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 16, n. 70 (julio-agosto-setiembre). 19-60.
- (2017f). “Democratización de los discursos críticos”. En Heinmann Martínez, Julia y Rey, Pablo José (coord.). *Gente de Teatro. Conversaciones*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur. 17-19.
- (2018a). “Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro”. *Revista La Palabra en Escena*, San Luis, 3.
- (2018b). “Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro”. En Alba Burgos Almaraz (coord.). *Narrativas expectatoriales en la Norpatagonia*. Neuquén: Kuruf Ediciones. 3-18.
- (2018c). “Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una Filosofía del Teatro”. En Margarita Garrido (dir.). *Actas IX Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Margarita Cristina Mancilla)*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO Editorial Universitaria. 234-246.
- (2018d). “Para una tipología de espectadores de teatro”. *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, n. 224 (setiembre-octubre). 70-71.
- (2018e). “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2018): un laboratorio de (auto) percepción teatral”. En Rudimar Constâncio (org.). *VI Congresso Internacional SESC de Arte / Educacao. Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência. Homenagem a Ingrid Koudela e Rosa Vascoceles. Anais 2018*. Recife, Brasil: SESC Pernambuco. 107-112.
- (2018f). “Pensar a los espectadores de teatro”. *IECE. Revista Digital*, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Año III, n. 6 (diciembre). 3-6. Disponible en: <http://iece-argentina.weebly.com>

- (2018g). “Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación”. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, n. 28. 11-34. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>
- (2019a). “Producir públicos y espectadores”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Producción artística teatral. Múltiples enfoques. Actas del Congreso Internacional de Teatrología*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: FITCRUZ y APAC. 98-129.
- (2019b). “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral. El espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización”. En Dubatti, Jorge (coord. y ed.). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. 21-37.
- (2019c). “Espectadores: acción, liminalidad, historia”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, n. 191 (abril-junio). 11-21. Disponible en: <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- (2019d) (coord.). Dossier “Teoría, historia y gestión del espectador teatral”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF, año 18, n. 79 (octubre-diciembre). 19-58. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Enrique Mijares, Miguel Ribagorda, Laura Cilento, Patricia Devesa, Raúl S. Algán, Brenda Berstein, Nora Lía Sormani, Marielos Fonseca, Jose Montero, Agustina Trupia, Mario de la Torre-Espinosa, Flávio Desgranges, Atanasio Cadena y Carlos Dimeo.
- (2019e). “Teatralidad, teatro, transteatralización: dinámicas del espectador”. En Pablo Imen, Paula Aguilar, Marcelo Barrera (et. al.). *Anuario de Investigaciones – Año 2018*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Secretaría de Estudios e Investigaciones, n. 9, Sección AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte). 3-19.
- (2019f). “Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-Crítico”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 18, n. 79 (octubre-diciembre). 21-22. Integra el Dossier “Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral”.
- (2019g). “Asociación Argentina de Espectadores de Teatro”. *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, n. 230 (setiembre-octubre). 68-69.
- (2019h). “Hacia una redefinición teórica de la categoría ‘espectador’ y su aplicación a la historia teatral”. En *Actas III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 1-16. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/JIAEIII/schedConf/presentations?searchInitial=D&track=>
- (2019i). “Hacia una historia de los espectadores de teatro en la Argentina”. En Alegret, Mauro (comp.) y Saracho, Sonia (dir.). *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral / Profesionalización del trabajo de lxs actores y actrices. A 100 años de las primeras huelgas en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AINCRIT Ediciones. 419-435.
- (2019j). “El poder del espectador. Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-crítico”. *IECE. Revista Digital*, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Año IV, n. 8 (diciembre). 5-8. Disponible en: <http://iece-argentina.weebly.com>
- (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa. E-book.
- (2020b). “Síndrome de abstinencia convivial y artes del tecnovivio en la cuarentena de Buenos Aires”. *Culture Teatrali*, Università di Bologna, Italia (en prensa).
- (2020c). “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”. *Rebento. Revista das Artes do Espetáculo*, UNESP Universidade Estadual Paulista, DACEFC e PPGA-IA, Sao Paulo, Brasil, n. 12 (janeiro-junio). 8-32. Disponible en: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/23>
- (2020d). “Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales”. *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, n. 20 (en prensa).
- (dir.) (2020e). *Teoría e historia del espectador teatral*. Madrid: Punto de Vista (tomo I, en prensa).
- (2020f). *Hacia un espectador compañero. La experiencia de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- (2020g). “Transformaciones de la crítica teatral en los procesos de democratización”, versión ampliada de la conferencia en *Idiomas. Fórum Ibero-americano de Crítica de Teatro* (Curitiba, Brasil, DocumentaCena, Caixa Cultural Curitiba, y otros, domingo 13 de noviembre). Exposición en Mesa Redonda “Transformacoes e desafios da crítica contemporânea – América Latina”, presentada por Luciana Romagnolli Eastwood. (En prensa).

En colaboración:

Aguilar Zinser, Luz Emilia y Dubatti, Jorge (2020). *El espectador frente a las nuevas teatralidades*. México: UNAM/Cátedra Bergman (en prensa).

2. Otras referencias

- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Artaud, Antonin (1996) [1938]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barthes, Roland (2004). *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI Editores.
- Borges, Jorge Luis (2007) [1949]. "La busca de Averroes". En *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé. 700-707. Corresponde al libro *El Aleph*.
- Bouko, Catherine (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Brea, Romina (2019). "La crítica es de todes" (entrevista con Jorge Dubatti). *Pausa*, Santa Fe, Sec. "Ocio y Cultura", Año 12, n. 236, jueves 4 de julio de 2019. Disponible en: <https://www.pausa.com.ar/2019/07/la-critica-es-de-todes/>
- Brioso Sánchez, Máximo (2003). "El público del teatro griego antiguo". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n. 19. 9-55.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cerrato, Laura (2007). *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue, Col. Análisis Teatral.
- Cortázar, Julio (2012) [1966]. "Instrucciones para John Howell". En Luigi Pirandello y Julio Cortázar. *Seis personajes en busca de autor / Instrucciones para John Howell*. San Isidro, Provincia de Buenos Aires: Cántaro. 127-144. La primera edición del cuento de Cortázar corresponde al libro *Todos los fuegos el fuego*.
- De Marinis, Marco (1997). "Interpretación y emoción en la experiencia del espectador". En *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna. 197-205.
- Dubatti, Jorge (2009c). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- (2012d). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2019k). "Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias". En Casarín, Marcelo (coord.). *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados. 147-176. Libro digital, PDF - (Posdoc ; 6) Archivo Digital: descarga.
- (2020h). "El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, n. 194-195 (enero-junio 2020). 15-24. Disponible en <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Barcelona: Visor.
- Groch, Ana (2017). "Semblanzas de apertura: sobre una experiencia de espectadores en ámbitos de encierro". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 16, n. 70 (julio-agosto-setiembre). 37-38. Forma parte del Dossier "Escuelas de Espectadores".
- Ionesco, Eugene (1965) [1962]. *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En Mayoral, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros. 59-85.
- Kartun, Mauricio (2015). "El teatro sabe" y "El teatro teatra". En *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue. Respectivamente 239-240 y 136-137.
- Lévinas, Emmanuel (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- López Santos, Antonio (2014). "Rasgos y perfiles del público de Shakespeare". *Las Puertas del Drama*, n. 44. s/p. Disponible en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-de-shakespeare/>
- Neumeister, Sebastian (1978). "Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia". *Ibero-Romania*, Neue Folge, n. 7. 106-119.

- Pavlovsky, Eduardo (2010). "Camello sin anteojos". En *Teatro completo VII*. Estudio preliminar y edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel.
- Platón (2006) [c. 360 a.C.]. *Diálogos VIII. Leyes*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2010). *Historia del teatro argentino. II: 1930-1956*. Buenos Aires: Corregidor.
- Strawson, Peter Frederick (1989). *Individuos*. Madrid: Taurus.
- Strindberg, August (1982) [1888]. "Prólogo [a *La señorita Julia*]". En *Teatro escogido*. Madrid: Alianza Tres. 89-104.
- Vega, Lope de (2003) [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Villanueva, Darío (2004). "Capítulo IV". En *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 129-162.

Notas

- [1] Está pendiente realizar una historia de estos grupos de espectadores de Buenos Aires. No tenemos conocimiento de que existan en otros lugares del país.
- [2] Se ofreció como curso y solo se inscribieron tres personas, por lo que se decidió cancelarlo.
- [3] Sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, su dinámica y su historia, véanse nuestros trabajos en la Bibliografía final.
- [4] Por orden cronológico, Argentina, México, Uruguay, Chile, Brasil, Colombia, Bolivia, Perú, España, Venezuela, Ecuador, Costa Rica, Panamá, Francia, Polonia, El Salvador, República Dominicana.
- [5] Mayor información en iae.institutos.filo.uba.ar
- [6] Por ejemplo, su deslumbrante Fête musicale donnée par le cardinal de La Rochefoucauld au théâtre Argentina de Rome en 1747 à l'occasion du mariage du Dauphin, fils de Louis XV. Disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pannini, Giovanni Paolo - Musical F%C3%A0te - 1747.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pannini,_Giovanni_Paolo_-_Musical_F%C3%A0te_-_1747.png)
- [7] Nota del autor posterior a la conferencia: Un ejemplo notable de espectador histórico podría hallarse en el eje de la experiencia pre-pandemia, pandemia, post-pandemia en 2020.

III. TEATROS ARGENTINOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

La construcción de la figura del inmigrante en *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun

Camila Alberola

UNMdP

cami.alberola@gmail.com

Resumen

El autor y director argentino Mauricio Kartun recupera en *Sacco y Vanzetti* el caso de dos anarquistas italianos que fueron condenados a muerte por la justicia de Estados Unidos, a principios del siglo XX. Sacco y Vanzetti son excluidos y juzgados socialmente por el hecho de ser inmigrantes italianos, de construir lo que podríamos denominar el “ellos” frente al “nosotros norteamericano”. En el texto de Kartun observamos una clara tensión entre el afán de un sector por mantener un orden establecido y una masa inmigratoria que trae consigo otra cultura que incomoda a los conservadores; esto nos hace pensar en la política en sí, transgrediendo los límites históricos en los que la trama tiene lugar. Ya sea en el caso estadounidense o argentino, la llegada de inmigrantes trae consigo una cultura y, con ello, una lengua e ideologías políticas que amenazan el orden resguardado por los nacionalistas.

Palabras clave

Mauricio Kartun; Sacco y Vanzetti; inmigración; política; anarquismo

El autor y director argentino Mauricio Kartun recupera en *Sacco y Vanzetti* el caso de dos anarquistas italianos que fueron condenados a muerte por la justicia de los Estados Unidos, a principios del siglo XX. El tratamiento de un tema que pone en evidencia el conflicto ideológico entre inmigrantes y estadounidenses permite forjar una relación estrecha entre literatura y política. La obra de Kartun hace pensar en el sistema político en sí, que es lo que transgrede los límites históricos de la trama. Las palabras de los personajes de *Sacco y Vanzetti* nos remiten a diferentes sucesos históricos argentinos: la generación del treinta y siete, la del ochenta, el centenario y mediados de los noventa.

El año 1880 es un año bisagra en el que se federaliza la ciudad de Buenos Aires a causa de un trasfondo social y económico sumamente complejo, que incluye la hibridación de la población del país con los aportes inmigratorios y la refinación de la ganadería y la agricultura. El impacto de la inmigración desborda lo que habían proyectado políticos y escritores como, por ejemplo, Juan Bautista Alberdi. En sus *Bases* propone a la inmigración como agente moralizador capaz de trasplantar en Argentina hábitos, costumbres y prácticas; instaurando así una política de dependencia ideológica en vistas a una nación civilizada, mediante una metáfora un tanto abstracta e idealizada: “La planta de la civilización no se propaga de semilla. Es como la viña, prende de gajo” (Alberdi: 22). De esta forma, el desarrollo y robustecimiento tanto de los hombres como del Estado están basados en expectativas en torno a la figura del inmigrante empresario e inversor. Es decir, Alberdi está seguro de que los ideales tan anhelados de Europa están representados metonímicamente por el inmigrante, por la raíz trasplantada.

Pero el “tipo” de extranjero que lleva a Alberdi a postularse a favor de la inmigración y a considerarla un fragmento fundamental de su proyecto político no es el que llega masivamente a nuestras costas a mediados del siglo XIX. Con las variantes en la topografía de Buenos Aires y frente a la emergencia de un sujeto social heterogéneo, a principios de los ochenta, la clase heredera de la cultura nacional, imbuida por el positivismo, define una idea de raza que tiende a la homogeneización. Lo que altera e incomoda es rechazado y denominado como lo otro, lo heteróclito. Es en diálogo con estas categorías excluyentes que tenemos que colocar al inmigrante italiano, español, polaco, francés, entre otros.

Concebir lo nacionalista como la condición misma de una regulación política y social, nos lleva a pensar en textos como *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, publicado en el año 1884, que participa del combate ideológico con las ideas nacionalistas como espada. Si “la absorción del modo naturalista es una respuesta simbólica a los cambios históricos y culturales de fin de siglo” (Berg: 2), el crecimiento económico y social argentino es, en parte, debido a la llegada masiva de inmigrantes que

produjeron una transformación acelerada y radical de las ciudades, aunque este no haya sido el valor que le fue atribuido. La oligarquía se sentía patricia frente a una masa heterogénea que se iba constituyendo a su alrededor, subdividida en colectividades que procuraban mantener su lengua y sus costumbres; por ello hay un distanciamiento por parte de la *élite* criolla hacia los inmigrantes, considerados como la representación de la barbarie. De esta forma, la ciudad de Buenos Aires, en donde se asienta el emergente grupo social, pasa a estar impregnada en los escritos naturalistas de vicios, crímenes, enfermedades y olores nauseabundos, porque allí está depositado lo descompuesto y corrompido.

En tanto literatura política e ideológica, la novela de Argerich contribuyó a la conformación de una identidad nacionalista surgida por un distanciamiento gentilicio, por “un modo de pensar la nación a través de rasgos identitarios y de pertenencia social frente al impacto inmigratorio” (Berg: 2). En el prólogo, Argerich previene al presidente Roca y a los lectores de los efectos nefastos del incremento del ingreso masivo de “inmigrantes inferiores”. Con esta categoría el escritor del ochenta se refiere al mismo sujeto que en Alberdi aparecía atravesado por una visión utópica y positiva. En *¿Inocentes o culpables?* nos encontramos con una mirada defraudada hacia inmigrante que permite pensarlo como un factor disolvente capaz de poner en peligro el Estado de la Nación y el concepto de raza. Genaro y su familia –en representación de la civilización invasora- son castigados por pretender mejorar socialmente al mezclarse con las clases sociales más altas, están avergonzados de una herencia genética de la que no pueden escapar y, finalmente, el personaje principal contrae sífilis luego de un trato carnal con una trabajadora sexual. La respuesta a la pregunta que leemos en el título, entonces, es simple y está diseminada y resignificada en cada capítulo: la familia de inmigrantes italianos es culpable. Lo es, en primera instancia, del lugar de nacimiento que aparece como una marca distintiva de barbarie; a su vez, de una ignorancia que los lleva a intentar pertenecer y a forzar codiciosamente un vínculo con la aristocracia, con el considerado verdadero patriotismo.

La barbarie que caracteriza a los personajes de la novela naturalista de Argerich es movida por una desilusión frente a una visión idealizada que se tenía respecto a la llegada del inmigrante. El objetivo del texto transgrede sus límites ficcionales porque se realiza un ensayo para probar la eficacia o el error de ciertos programas, cancelando las posibilidades de todo intento de alianza entre grupos sociales y razas diferentes. Mirada distinta es la que nos encontramos en el texto que nos incumbe, *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun. El dramaturgo argentino escribe la obra recuperando una figura estereotipada del inmigrante, heredada del pensamiento del Centenario, para darle una vuelta de tuerca. El caso estadounidense en el que, como dijimos, dos anarquistas italianos son condenados a muerte a principios del siglo XX, es reelaborado por el autor con materiales ajenos como documentos, actas de juicio, interrogatorios y cartas. Mezcla desechos, como él afirma, porque toma como base una estructura periodística y, a su vez, privada para apropiarse del material ajeno.

Para la reconstrucción del contexto en la obra, resulta relevante la voz en *off* del comienzo, que realiza una periodización atravesando los años 1916, 1919, 1920. Es decir: la sentencia a veinte años de prisión a dirigentes del movimiento obrero norteamericano –sin más delito que su afiliación a un sindicato-, la expulsión masiva de obreros de Estados Unidos por las huelgas realizadas y, por último, más de ocho mil personas acusadas de comunistas apresadas y obligadas a desfilar encadenadas en Boston. Desde el inicio del texto nos encontramos con un panorama político que implica a obreros e inmigrantes excluidos socialmente por constituir lo que podríamos denominar el “ellos” frente al “nosotros norteamericano”. Para pensar dicha dicotomía, es necesario reflexionar que dentro de una misma comunidad –en este caso la norteamericana- conviven grupos heterogéneos pero agrupados en etnias socioculturales propias que, a su vez, pertenecen a diferentes zonas de la ciudad. El hecho de que el inmigrante forme parte de la misma clase social que el obrero promedio nos lleva a poder agruparlos bajo la misma categoría y, desde ahí, conformar el “ellos” del desmembramiento propuesto. También, ambos estereotipos comparten determinados trabajos vivenciados por Sacco y Vanzetti, como la venta de pescado, el empleo en una fábrica de sogas o en una fábrica de zapatos; pero no sólo esas localizaciones pueden compartir un inmigrante y un obrero, sino también la calle, espacio urbano que se resignifica con protestas hacia el orden establecido, que se postula como el *ethos* de las clases sociales medias y bajas.

En la obra de Mauricio Kartun, observamos una clara tensión entre el afán de un sector por mantener el orden establecido y una masa inmigratoria que trae consigo otra cultura. En consonancia con esto, es relevante un diálogo entre el juez que tiene a cargo el caso, Thayer, y el abogado defensor de los italianos, Thompson. El juez dice:

Todos los días al amanecer miro a mi alrededor, a esta Old New England con sus casas arboladas y sus jardines verdes, y sus niños de ojos azules, y me estremezco de solo pensar que todo esto que consiguieron mis padres, y mis abuelos, y los suyos, claro, puede ser destruido por la espada y por el fuego. Algo ha ocurrido abogado Thompson en esta tierra nuestra: ha venido gente extraña, de pieles también extrañas. Gente que no lo mira a uno a los ojos. Que hablan sólo en su propio idioma y viven en sucuchos y sólo parecen felices inquietando (...) Y hemos tratado de olvidar que ellos odian desde el nombre de este bendito país, hasta la tradición de nuestros antepasados. Sí, abogado Thompson: la corte rechazó su apelación por esos anarquistas, ¡Pero piense como americano, y sé que les dará la razón...! (Kartun 2001: 110)

En su discurso no sólo es clara la oposición nosotros-ellos, sino que a partir de ella se entrevé un pensamiento xenófobo, racista y nacionalista. Con el extrañamiento que genera lo-otro, el juez pretende incluir a Thompson en el grupo de los americanos “frente a” los inmigrantes, dado que estos últimos resultan una amenaza para el país y un peligro para la tradición resguardada. Hay una suerte de justificación para incriminar a los anarquistas y condenarlos a muerte, que toma como base la tradición familiar ligada a la conformación de una identidad nacional.

Las palabras citadas anteriormente de Thayer permiten pensar la política y las relaciones sociales en sí, lo que transgrede los límites y espacios históricos en los que tiene lugar la trama. El fortalecimiento del “nosotros” estadounidense para predisponerse a la masa inmigratoria nos remite al pensamiento defraudado de Argerich y, a su vez, a un contexto histórico argentino: los conflictos entre el sector conservador/nacionalista y la llegada de inmigrantes que se asientan en las zonas urbanas. Pensamos, por ejemplo, en la Ley Cané –también conocida como la Ley de Residencia-sancionada por el Congreso de la Nación Argentina en el año 1902, que permitía expulsar inmigrantes sin juicio previo. También asociamos las palabras de Thayer con Leopoldo Lugones y su afán por exaltar una identidad nacional en un momento de avance inmigratorio. Ya sea en el caso estadounidense o argentino, para los nacionalistas hay un orden que resguardar, que se ve amenazado por la llegada de inmigrantes, en su mayoría italianos, que trae consigo no sólo otra cultura sino ideologías políticas, como el anarquismo, que incomodan a los conservadores.

El juicio a los inmigrantes oscila entre testigos que desdican sus primeros testimonios y declaran nuevos, un fiscal que sugiere respuestas a los declarantes con preguntas que trastocan los testimonios, un juez que condena sin pruebas por el “bien” de su país y un abogado indignado de la labor de sus colegas. En lo que respecta a la representación del inmigrante, creemos que Mauricio Kartun durante el juicio realiza un giro argumental mediante un proceso de martirización. Sacco y Vanzetti son perseguidos y llevados a la silla eléctrica por defender la causa del anarquismo, ya que no existen pruebas suficientes para atribuirles las muertes y el robo a la fábrica de zapatos. Si en la primera rutina policial los dos italianos se hacen los desentendidos de portar un diario anarquista, cuando los acusan formalmente del homicidio y durante el juicio esta actitud cambia y afirman abiertamente serlo, aclarando que esta elección política no es correlativa a la delincuencia. Los policías, el abogado y juez que los están culpando se mueven y deciden a través de imaginarios sociales de exclusión, de modo que el hecho de ser italianos y anarquistas convierte a los inculpados en violentos y desagradados con el país que los alberga, en enemigos de las instituciones estadounidenses, aunque este pensamiento esté sumamente atravesado por otras molestias como la heterogeneidad cultural acontecida. Pero lo mismo sucede con los italianos, que tienen un imaginario de Estados Unidos que se derrumba cuando llegan al país en busca de una mejor calidad de vida que no logran alcanzar. Vanzetti, luego de escuchar a los testigos, en una carta a su padre escribe:

Es difícil imaginar la situación actual de este país que tanto admiró años atrás. Vivimos aquí una triste época. Época de corrupción, época en que el poder es asaltado desesperadamente, y

desesperadamente se defiende. El estado hace bien el mal y mal el bien, y se apresura a meter en la jaula a un hombre honesto y encontrar culpable a un inocente. (2001: 68)

Con la contraposición entre dos formas de ver al país y diagnosticar la causa del mal en él, Kartun va cargando de sentido positivo la figura de evidentes “antihéroes” marginales para exponer la violencia y la brutalidad de los que tienen el poder, de la clase alta nacionalista. La representación del inmigrante se distancia de la de Argerich en el sentido de que, si bien en ambos contextos merodean ideologías en contra de la inmigración, el escritor del ochenta opta por ubicarse a favor de dicho imaginario social defraudado para barbarizar a los italianos con actitudes, enfermedades y pensamientos.

Por otro lado, la ideología política que acarrearán los italianos de su país, el anarquismo, es un factor determinante para el contexto tanto de Estados Unidos como de Argentina. Para el orden que resguardan los nacionalistas, el anarquismo es sinónimo de subversión contra el orden constituido, de desprecio por la propiedad privada y de incitación a la violencia; es un movimiento que, según el fiscal Katzmann, se vale de la violencia y el robo. Pero particularmente en los días que rodean al 5 de mayo de 1920 –día que fueron arrestados Sacco y Vanzetti-, existía una gran agitación entre los militantes anarquistas porque el 3 de abril de ese mismo año había acontecido la muerte de Andrea Salcedo, el destacado militante anarquista de origen italiano. En la obra de Kartun aparecen dos reminiscencias a dicha situación. En la primera de ellas, el abogado Katzmann le pregunta a Vanzetti si conocía a Andrea Salcedo, seguido de un juicio de valor: “Basura. Se mató en Nueva York” (2001: 27); en la segunda, Vanzetti se lamenta por el final de Salcedo que puede también ser el suyo: “¡Miedo de terminar como...! Como otros compañeros (...) ¡A terminar como Salcedo! ¡Mi... nuestro compañero...! ¡Yo fui a reconocerlo dos días antes! ¡Su cuerpo destrozado! (...) ¡Andrea Salcedo! ¡Destrozado! ¡En la vereda de la oficina de policía de Nueva York!” (2001: 95). La muerte del anarquista se nos presenta en el escrito de Kartun con dos variantes, dependiendo de qué lado se lo mire: Salcedo se suicidó o lo tiran del piso 14 luego de estar varios días detenido siendo torturado.

Desde una lectura entusiasta, Kartun convierte la historia de personajes cotidianos en mártires, a partir de una suerte de distinción entre los ideales de Sacco y Vanzetti, y la corrupción ocultada bajo el velo del patriotismo de los abogados y el juez que condenan a los inmigrantes. Las palabras que Vanzetti le dirige al juez Thayer luego de ser nombrado, junto a su amigo Sacco, culpable de homicidio en primer grado, nos permiten contemplar ideales que, lejos de ser oportunistas, están sostenidos por convicciones y principios:

He sufrido y sufro por ser italiano, y es cierto, lo soy. Estoy sufriendo por ser anarquista, y también lo soy. Pero estoy tan seguro de mis ideas, tan convencido de estar en lo justo, que si ustedes pudieran matarme dos veces y yo pudiera renacer otras dos, volvería a hacer exactamente lo que hice hasta ahora (2001: 102)

Si los procesamientos de Salcedo, Sacco y Vanzetti pueden ser pensados como un espectáculo montado por el gobierno para desalentar la agitación social del país; sus palabras y actos nos permiten afirmar que las convicciones no se desalientan con la muerte, porque trascienden lo físico y se establecen en lo social, en lo compartido. Trastocando un poco las palabras de Roberto Arlt (1981) luego de presenciar el fusilamiento del anarquista Severino di Giovanni, aunque un cuerpo recio se haya convertido en una doblada lámina de papel, sus ideas se convierten en fuerza movilizadora y subversiva para los que quedan.

Para ir finalizando, nos gustaría aclarar que el caso sucedido de Estados Unidos posibilitó recorrer diferentes contextos argentinos, porque la figura del inmigrante admite una abstracción que se empalma con nuestra historia nacional, atravesada también fundamentalmente por la sociedad italiana y el anarquismo. Alberdi, Argerich, Salcedo, di Giovanni, Vanzetti y Sacco nos permitieron dar cuenta de ideologías estereotipadas y, al mismo tiempo, peyorativas del inmigrante, que se mantuvieron en diferentes contextos con consecuencias perjudiciales para la masa extranjera. La lista podría ampliarse como un efecto remanente presente que atraviesa discursos y decisiones contemporáneas tanto sociales como políticas.

Referencias Bibliográficas

- Alberdi, Juan Bautista (2017). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Argerich, Antonio (1985). *¿Inocentes o culpables?* Argentina: Hispamérica.
- Arlt, Roberto (1981). "He visto morir" en *Obras completas*. Buenos Aires: Omeba.
- Berg, Edgardo (2007). "Literatura infecta (sobre ¿Inocentes o culpables? De Antonio Argerich)". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/argerich.html>
- Dubatti, Jorge (2007). "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros". *Revista CCC*. Septiembre-Diciembre 2007, nº1.
- (2001). "Apéndice". En Kartun, M. *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 129-165.
- Kartun, Mauricio (2001). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sumarios sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2006). *Escritos 1995-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- Kartun, Mauricio y Ajaka, Alberto (2014) "Lenguajes escénicos de hoy y su relación con los relatos políticos". *Cuadernos de Picadero*, Nº27, Instituto Nacional de teatro. 6-19.
- Romero, José Luis (2001). *Breve historia de la Argentina*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, Luis Alberto (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina: 1616-2010*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Viñas, David (2017). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Delirio e identidad en *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís

Lucía Mariel Canales
GLISO, CELEHIS, UNMDP
lucia.canales1996@gmail.com

Franco Carbajo
UNMDP
carbajofranco@gmail.com

Resumen

Postales argentinas se inscribe en la tradición de una serie de obras que ponen en crisis lo mimético y lo susceptible de ser reproducido. Desde nuestro rol de lectores y espectadores, estamos circunscriptos en la línea del teatro político, pero apartándonos de la perspectiva tradicional y precedente. Estas obras que tienen que ver con el resurgimiento o la reapertura de la democracia son absolutamente delirantes. En la siguiente ponencia, veremos cómo ese delirio se proyecta en la pieza de Ricardo Bartís.

Palabras clave

Teatro; delirio; identidad; Bartís; artificio

La presente ponencia plantea una lectura analítica del texto *Postales argentinas* de Ricardo Bartís. Partimos de la hipótesis de que en distintos niveles de la obra se vislumbran una serie de procedimientos delirantes, susceptibles de ser clasificados a partir de un criterio semiótico: el delirio en la palabra, tomada como signo escénico; el delirio en el movimiento y en las acciones de los personajes; y el delirio en el uso teatral de los objetos.[1] A través de estas técnicas, Ricardo Bartís logra poner en crisis el marco de representación realista.

En una primera instancia, resulta necesario precisar algunas cuestiones relativas a la producción de la obra. *Postales* no es un texto que el autor escribe previamente a la puesta en escena y, a partir de ello, elige actores para que lo representen, sino que el autor/director ensaya con su equipo y, en consecuencia, nace la obra. Tal como sostienen Fukelman y Dubatti (2011), *Postales* es el resultado de la notación post-escénica del texto verbal y de las principales acciones físicas presentes en el espectáculo dirigido por Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949), estrenado en España (antes que en la Argentina) en 1988, en el marco del Festival Iberoamericano de Cádiz. Finalmente se estrena en Buenos Aires en 1989, el mismo año en que el menemismo se instaura en el poder.

Bartís, y en *Postales argentinas* sobre todo, es el punto de eclosión de una serie de obras que ponen en crisis lo mimético y lo susceptible de ser reproducido. Tal es así que Osvaldo Pellettieri señala como paradigma del comienzo de un nuevo sistema teatral el estreno de 1988. Desde nuestro rol de lectores y espectadores, estamos circunscriptos en la línea del teatro político, pero apartándonos de la perspectiva tradicional y precedente (ese teatro político que habla de un determinado tema o que tematiza determinado acontecimiento histórico con un tono serio, tenso, solemne). En este sentido, las obras que tienen que ver con el resurgimiento o la reapertura de la democracia, dentro de las cuales se inscribe nuestro objeto de análisis, son absolutamente delirantes. Este tipo de teatro, que dominaba en los '90, se lo conoce como teatro de la resistencia.

El delirio en la palabra

Al principio del texto dramático asistimos a una Buenos Aires que está estallada en ruinas, próxima a desaparecer. La acción de *Postales argentinas* se desarrolla en el año 2043: Buenos Aires ha desaparecido, aunque los escritos del poeta Héctor Girandi pueden rescatarse del lecho seco del Río de la Plata. Si bien estamos hablando de ciencia ficción –tal como aparece en el subtítulo de la obra–, nos ubicamos en una distopía, un futuro negro. En este sentido, Dubatti y Fukelman definen distopía en términos de una utopía negativa, en la que la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, en una sociedad no deseada:

El término es antónimo de utopía y se usa preferentemente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos (94).

Héctor, el protagonista, descubre que la madre lo había engañado porque citaba frases de la literatura como si fueran parte de su infancia, de su historia: “¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre?” (Bartís: 48). En virtud de ello, asistimos a una identidad construida sobre la base del plagio. Observamos una mezcla de intertextos que van desde referencias cultas (Neruda, Shakespeare, Quevedo, Bécquer, Rubén Darío) hasta populares (letras de tango, del himno nacional o del rock de los 80, Chichita de Erquiaga, etcétera). En esta desjerarquización de referentes, lo culto con lo popular, todo mezclado sin categorías, asistimos a una primera técnica que es la del *pastiche*, del *collage*. El protagonista es sometido a un avasallamiento de información y, a pesar de toda esa tradición culta-popular, nada le sirve para reconstruir su propia identidad. En efecto, la obra está tematizando la imposibilidad de escribir, la imposibilidad de la palabra adánica, de que exista esa primera palabra. Pues, cuando todo ya ha sido dicho, la única manera de decir algo nuevo reside en la combinatoria y en la apropiación de los recuerdos:

¡Ah, tu padre! Era rubio y sus ojos celestes alumbraban una pasión argentina. Era blando, peludo y suave, casi se diría que no tenía huesos...Érase un hombre a una nariz pegado que te amaba con el amor de los elegidos, de los bienaventurados que cambian toda su fortuna por el amor de un hijo (47).

Además, siguiendo esta idea de ruptura con la ilusión realista, constantemente en las didascalias se altera la presunción de lo fijo y estático: “La actriz es una mezcla de manager de boxeo y bibliotecaria” (42), “Expresión y voces situadas entre el melodrama y el absurdo” (42), o incluso en los diálogos a partir de los oxímoros: “Se aman durante 123 breves años, porque los años del amor son siempre breves” (55), y en las acotaciones por los cambios de estado de ánimo abruptos: “Adorablemente, insoportablemente, comprensiva” (56). De esta manera, a través de dichos recursos en la voz de los personajes, asistimos a escenas en donde la palabra como signo teatral construye diálogos delirantes en un nivel semántico, enfatizando así la técnica del absurdo.

El delirio en el movimiento y en las acciones de los personajes

Por otro lado, las acciones y los movimientos de los personajes refuerzan y acompañan el delirio que permea la obra en un primer momento bajo el signo escénico de la palabra. Si bien está todo exacerbado por el humor, desde la búsqueda de la identidad se rompe permanentemente el realismo: el protagonista mata a la madre, la revive, Pamela Watson –su novia– muere, reencarna en una paloma, etcétera. Y, en este sentido, si retomamos los papeles femeninos, resulta pertinente que en la puesta en escena ambas estén representadas por la misma actriz, hecho que funciona como otro procedimiento, desde el texto espectacular. De este modo, a menudo se rompe con la expectativa del espectador, quien espera determinadas cosas, pero tiene que estar acomodándose y reacomodándose en forma permanente ante lo que sucede en escena y fuera de ella (Canales: 67).

Asimismo, esto se evidencia cuando los personajes que hablan entre sí realizan apartes y se interrumpen para hablar con el público y contar lo que pasó. Al principio del texto, por ejemplo, hacia el año 2300, en un país europeo, una actriz de la compañía de “trovadores del futuro”, que ofrece el ciclo de conferencias teatralizadas “Postales argentinas”, explica a los espectadores que en el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir, hoy, la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. En rigor, subyace la idea de teatro épico brechtiano que marca un cambio en la concepción del teatro, ya que no se necesita en escena un espectador que se identifique, logre empatía, se emocione y haga la catarsis; sino uno que esté permanentemente activo, para que pueda estar distanciado de modo racional, es decir, para que pueda razonar. Con tal fin, se produce el distanciamiento y se rompe la ilusión de un teatro realista. Enfatizando que lo que se está viendo es ficción, se expone el artificio. Lo mismo sucede a partir de la caída de la cuarta pared, con el brusco acercamiento al público, tras la música del bandoneón:

“(Bandoneón. Brusca transición hacia el público). Planteaba esa pregunta a mi madre para generar en ella un estado de ebriedad poética...” (47).

En relación con esto, otro procedimiento es la sobreactuación. Como mencionamos, permanentemente se da cuenta de la espectacularidad, de que lo que se está viendo es teatro. De este modo, asistimos a una sobredimensión de lo actoral, del espectáculo, de manera ostentosa. Observamos que en el texto se consignan muchas didascalias y acotaciones, porque prima la acción por encima del diálogo. Es así que está muy presente lo físico, y eso se evidencia a partir de los signos escénicos que, dentro del total del paradigma mencionado, sobresalen los referentes al vestuario, los accesorios, la escenografía y la iluminación, es decir, todo lo correspondiente a la dimensión espectacular.

El delirio en el uso teatral de los objetos

Finalmente, otro de los procedimientos a través de los cuales *Postales argentinas* rompe con el realismo es el trabajo con los objetos: un mismo objeto es utilizado de manera no convencional: un diario es una sábana, el teléfono es un micrófono, el metro es un instrumento de escritura, etcétera. La multifuncionalidad de los objetos y su creación teatral tiene que ver con esa improvisación constitutiva de la obra: “Escribiendo con un metro amarillo de ferretería sobre un pedazo de diario”, “Se peina con el esperma”, “Empieza a escribir en el aire con un cable”, “El billete es un pedazo de diario de aquellos que ha comido”, “En una silla, pescando”, “Como no tiene donde escribir lo hace en el mango del plumero”, “Le inyecta [goma-calcio] con la sombrilla, le conecta al teléfono”, “Escribe con la goma que usó para aplicar la inyección”, “Comienza a ahorcarla con la goma”, “Beben del teléfono”, “Está dormido tapado con un diario”, “Girardi va al correo, pasa por debajo de la pierna del bandoneonista como si fuera la puerta, fabrica con el pedazo de metro una pluma con una visera y con un sello trabaja en la ventanilla”, entre otros. Si prestamos atención a cada una de estas citas, atendemos a que se pone en cuestionamiento la identidad del escritor, ya que la multifuncionalidad de los objetos tiene que ver con la acción de escribir, en su mayoría, y con el contexto de una obra que emerge de la improvisación, lo que deviene en un uso no realista de lo que se encuentra en escena.

Este delirio absoluto que es *Postales argentinas*, con su trasfondo pesimista, da cuenta de un estado de situación, de un futuro, de una Buenos Aires devastada, de la violencia, de la ruptura de los lazos más personales, de la falta de una historia e identidad. La obra constantemente se pregunta: ¿cómo se construye nuestra identidad? ¿A partir de qué relato?. *Postales argentinas*, poniendo en crisis el marco de representación realista, responde a la situación de un contexto. Pues, desde el caos absoluto se proyecta una metáfora de lo que estaba reinando a fines de los '80: la violencia, una marca ineludible que atraviesa los distintos signos escénicos a partir del delirio.

Referencias bibliográficas

- Bartís, Ricardo (2003). “Postales argentinas”. En *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel/Teatro. 41-63.
- Canales, Lucía Mariel (2019). “¿Complicidad y comicidad? Por supuesto que sí. *El zapato indómito* de Sebastián Villar”. *Reseñas CeLeHis*, número 16, agosto-diciembre. 65-69.
- Kowzan, Tadeusz (1968). “Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. En *El signo en el teatro*. Madrid. Traducción del francés: C. Bobes y Jesús G. Maestro.
- Pellettieri, Osvaldo (2004). “La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)”. En *Estudio preliminar a Javier Daulte, Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.

Notas

[1] Entendido en términos de Tadeusz Kowzan (1968) en su obra: “Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. El autor menciona trece signos distintos de los cuáles puede hacer uso un espectáculo y, al mismo tiempo, un texto dramático. Estos son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música, y efectos sonoros.

En esta tierra lo que mata es la humedad, una tragedia musical de Roberto Santoro

Agustina Catalano
UNMdP, UNLP, CONICET
a_catalano@outlook.com.ar

Resumen

Esta ponencia propone reconstruir, en la medida de lo posible, la experiencia teatral de *En esta tierra lo que mata es la humedad*: una “tragedia musical” estrenada en 1972, en Buenos Aires, escrita por Roberto Santoro y dirigida por Lorenzo Quinteros. El proyecto combinaba en escena textos poéticos con música y actuación. Como resultado, se editó además un *long play* homónimo, con las canciones interpretadas para esa ocasión. La obra resulta interesante, por un lado, a la luz de la trayectoria literaria de Santoro –caracterizada por la experimentación y búsqueda permanentes– y, por otro, en diálogo con el tango, la sátira política y la *performance* o puesta en voz poética.

Palabras clave

Roberto Santoro; teatro; poesía; humor; política

Roberto Santoro fue un poeta argentino que desarrolló su obra entre las décadas del 60 y 70. Publicó numerosos poemarios, casi todos de manera autogestiva y artesanal; fue fundador y director de la revista *Barrilete* y llevó adelante múltiples y diversos proyectos culturales, que incluyen desde una antología literaria sobre fútbol, hasta una panfleteada de poemas durante una visita de Augusto Pinochet a nuestro país. Si bien tuvo una única experiencia teatral que fue *En esta tierra lo que mata es la humedad*, en términos de pieza escrita y llevada a escena, la presencia del teatro en sus prácticas literarias y culturales es bastante más amplia. En este trabajo, propongo reconstruir lo que fue *En esta tierra* y pensar los cruces que a partir de ella se pueden leer entre teatro, poesía, música, humor y política.

Sus inicios se remontan a los años 1959-1960, cuando Santoro tenía apenas 20 años y estaba estudiando Trabajo Social y se inscribió en un Seminario de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, dictado por Hedy Crilla, una mujer aparentemente muy conocida y prestigiosa en ese entonces. La directora y actriz austriaca, que había dejado Europa huyendo del nazismo, se encontraba en plena difusión y profundización del método Stanilavsky en Argentina. En ese curso, Santoro conoció a Gerardo Berensztein, un estudiante de derecho con afición por el teatro y la literatura.[1] Junto con Rodolfo Campodónico, Gerardo Krauss y Norberto Salguero, crearon la revista *La Cosa* (1962), de la que solo se conoció un número. En paralelo, escribieron obras de teatro breves –de un modo bastante amateur, como experimentación, juego, ejercicio–, que hoy permanecen inéditas, quizás, perdidas definitivamente. Según el recuerdo de Berensztein, a quien entrevisté a principios de este año, Santoro llevaba una libretita encima, donde anotaba vicisitudes de su rutina diaria y chistes que después contaba en distintas reuniones sociales. Uno de esos textos inéditos se llamó *La mar en coche*, y según el relato de Berensztein, el disparador fue una escena que Santoro había presenciado mientras esperaba el colectivo y que anotó en esa libreta para no olvidar. La historia era más o menos así: un hombre ubicado al final de una larga fila, bien vestido, bien peinado y con el diario debajo del brazo, típico porteño, luego de un rato de espera y un tanto nervioso, gritó: “Los alemanes... Los alemanes...”. Todos se dieron vuelta y lo miraron atentamente. Pero él concluyó: “Baaah, ¡Qué se yo los alemanes!”. Santoro relataba el episodio entre risas. Le había parecido genial. El señor, tan agobiado por el final del día y el colectivo que no aparecía, no pudo ni siquiera dar su perorata (de que los alemanes no esperan los colectivos o los alemanes son puntuales, quién sabe). Y a raíz de eso, surgió la idea de escribir a dos manos, obras que se vincularan con la vida porteña y sus arquetipos sociales. Santoro claramente vio en ese episodio, un potencial asociado con lo teatral que deseaba explorar de alguna manera. Otro puntapié, recuerda Berensztein, fue el estreno de *Nuestro fin de semana* de Tito Cossa, en el año 1964. Ambos fueron a verla y sintieron que eso era lo que había que hacer: escribir desde la lengua coloquial y urbana, y dejar de lado todo adorno u ornamento. Aunque Santoro volcó esas ideas

en su poesía y en otro proyecto revisteril que fue *Barrilete*, al teatro llegó recién en noviembre de 1972.

El título *–En esta tierra lo que mata es la humedad–* contiene una máxima popular, al igual que *La mar en coche*. Ambos enunciados manifiestan el interés que mencionábamos antes, por los hábitos, frases y actitudes típicamente porteñas o argentinas; tanto la sensación de pegote o de calor agobiante, como la de desear más de lo posible, quedaron cristalizadas en el habla cotidiana, en esas expresiones que Santoro retoma. Puestos en ese lugar central, interpelan al espectador por ser familiares, al mismo tiempo en que se resignifican o problematizan. ¿Es la humedad, lo que mata en 1972, año signado por acontecimientos trágicos como la Masacre de Trelew, ocurrida el 22 de agosto? Quizás esa sea la “irónica sofisticación” que vio en el título Jaime Potenze, escritor de una breve reseña publicada en el diario *La Prensa*, unos meses después del estreno. Por otra parte, el primer término *En esta tierra...* podemos encontrarlo antes en un poema suyo, que abre *Pedradas con mi patria* del 64, en el que todas las estrofas comienzan con el verso “En esta tierra”:

en esta tierra grande
de tanto golpe grande
de tanto odio grande
de tanta basura
de tanta locura
en esta tierra grande (2009: 145).

A la luz de los episodios de 1972, este texto ya anticipa la mezcla de elementos que conviven y convivirán “en esta tierra”: locura, basura, golpes, odio. La elección del término “tierra” aporta cierta inespecificidad en cuanto a la localización y habilita pensar que no se trata solo de Buenos Aires, sino también de otros espacios posibles como Trelew o directamente la Argentina en su conjunto.

Sabemos, sobre todo a partir de nuestra experiencia como espectadores de teatro, que una pieza dramática existe completa en un espacio y tiempo determinados, es decir, en el espacio-tiempo de su puesta en escena y ejecución.[2] Walter Benjamin (2011) llamó a este rasgo del arte, su “aura”: una existencia irrepetible, ritual y mágica. Por eso también decía que el trabajo de un actor solo termina de consumarse o definirse con la presentación en público. En efecto, a partir de algunos testimonios es posible reconstruir algo de lo que fue *En esta tierra...* aunque siempre de manera fragmentaria e incompleta. En cuanto a lo musical y poético, las obras perduran todavía en objetos materiales como el disco de pasta y el libro. En su versión original, las canciones escritas por Santoro y musicalizadas por Raúl Parentella y Kiko Fernández (en la voz), funcionaban como pausas o separadores entre los distintos *sketches* –término utilizado por Berensztein–. La crítica de Potenze agrega que a las parodias de los dos actores “se suman los dictámenes de un juego de la oca que los miembros de la orquesta van prosiguiendo entre pieza y pieza” (s/n).

El disco empieza con un ruido de máquina de escribir y unas palabras introductorias al primer tema: “En papel con línea de agua / Buenos Aires cualquier fecha / Así comienza la carta / de un músico y un poeta”. A pesar de que muchas de las letras y poemas compuestos por Santoro pueden vincularse con el tango, la música de Fernández y Parentella se acerca más bien al rock melódico o *soft rock*, es decir, sin tantas distorsiones y con sonidos a la altura de la voz. En cierta forma, la idea de editar un *long play* con las canciones de la obra, tiene que ver con cierta explosión cultural y comercial de los productos transmediales, que adquirieron masividad en Argentina recién en las décadas del 60 y 70. Santoro plantea esta obra de teatro en ese momento bisagra, en el que géneros como el tango se actualizan a través de la aparición de Astor Piazzolla, por ejemplo, o emergen el *Café concert* y las bandas que musicalizan textos literarios, como el cuarteto del Tata Cedrón.[3] Lo visual y lo medial empiezan a tener cada vez mayor trascendencia o relevancia y a articularse con lo textual; Santoro no permanece ajeno a los deseos y necesidades de los nuevos lectores/espectadores. Esto se combina, al mismo tiempo, con una decisión consciente y sostenida a lo largo de toda su trayectoria, de variar constantemente e innovar en las propuestas literarias y artísticas, en sus formatos, temáticas, materiales, circuitos de difusión, etc. Santoro incursiona, descubre y explora; de ahí que haya encarado

tantas y variadas propuestas, no solo desde lo editorial sino también desde sus intervenciones públicas.

Ahora bien, los *sketches*, tal como lo indica su nombre, eran escenas breves (de entre diez y quince minutos) de corte humorístico, sobre distintas problemáticas sociales y políticas; los intérpretes fueron Maximiliano Paz y Tina Serrano, y el director, Lorenzo Quinteros.[4] Es probable que Santoro hubiese escrito un guión o esqueleto argumental, pero no hay registro de esto, sumado a que los *sketches* suponen, en la mayoría de los casos, cierto grado de improvisación o espontaneidad. Jorge Dubatti (2017) sitúa estas expresiones escénicas junto a las veladas futuristas, los poemas fonéticos y abstractos de los dadaístas, es decir, en el contexto de las vanguardias históricas, momento en el que se experimentó, según él, una liberación en la composición teatral, como nunca antes en la historia del arte universal. Paz, en uno de esos *sketches*, realizaba una imitación de Alejandro Agustín Lanusse, quien era entonces dictador militar –entre 1971 y 1973–. Esta parodia no es casual ni aislada, sino que responde a una preocupación (política y estética) que Santoro tiene durante esos años (y va a tener hasta el final): cómo abordar desde la literatura a las figuras represivas y dictatoriales. Paralelamente, se encontraba escribiendo *Poesía en general* (publicado en 1973), un libro que tiene como referente de todos los textos a las fuerzas militares, representadas a partir de imágenes satíricas, caricaturescas e irónicas como la del policía gordo e inútil, “cerdo de fonda” (2009: 318), “traficante de panes” (324), que “se caga en el país con toda el alma” (310).[5]

Por otra parte, *En esta tierra...* tuvo lugar en una sala llamada La trampa del diablo, ubicada en la emblemática calle Corrientes del centro porteño. Fue conocida como el primer *Magic Hall* de Buenos Aires y fue creado por Carlos Manzi, Guillermo Wehmann y Pablo Masllorens. El nombre establecía una clara antítesis con La Botica del Ángel, espacio que dirigía Bergara Leumann. Además del teatro y los musicales, abundaban los espectáculos de magia, escapismo e ilusionismo.[6] Sin embargo, la propuesta de Santoro no resulta disonante con el proyecto general de Manzi, si se la considera como un teatro de variedades: banda de música, imitaciones y pantomimas, juegos, poesía, baile, etcétera.[7] Esto se anuncia ya en una hoja que oficiaba de programa de mano, donde se lee debajo del título “Jornada con algún que otro ripio de Roberto Santoro” y se puede observar un collage de muñecos con diferentes vestimentas, un mapa de la argentina, paracaidistas, bufones y hombres de traje sin cuellos. La mención del “ripio”, que alude a las palabras o frases hechas que se utilizan únicamente con el fin de cerrar un verso o lograr la rima, no parece tanto anticipar una degradación de la palabra poética, sino más bien quitar seriedad y dar la vuelta humorística que está un tanto más encriptada en el extenso título.

Para ir cerrando, me gustaría hablar de algo que no resulta fácil de definir pero que, al menos provisoriamente, nombraré como “dimensión teatral” de la obra de Santoro, incluso de su propia vida. Me refiero a los modos en que impregnó de ficción y ‘puesta en escena’ sus prácticas, prácticas que muchas veces exceden lo textual, en un sentido estrictamente literario. Por ejemplo, para financiar uno de sus libros, desde el puesto que tenía en una feria ambulante donde vendía productos de limpieza, interpellaba a sus clientes y les recitaba un poema llamado “Mangaso lírico”, a modo de mulletilla de venta (2009: 555). Si aceptaban, les daba un bono-tarjeta que tenía su huella digital y cédula de identidad, como preventiva del ejemplar que luego obtenían, una vez publicado. En el casamiento de su amigo Berensztein vendió 50 libros, promocionándolo a cada uno de los invitados. La difusión de su primera revista, *La Cosa*, es recordada por otro amigo, Pedro Gaeta, como la escena de una película neorrealista: un hombre en la puerta del cine, vociferando “*La Cosa*, salió *La Cosa*. Compre *La Cosa*. Yo la escribo. Yo la edito. Yo la vendo” (2008: 13). Santoro agregó teatralidad a su figura de escritor (también editor y vendedor de sus propios textos), nada novedoso, si volvemos a los dadaístas o a las vanguardias, pero que en este caso funciona más bien como apropiación plebeya y espontánea, atravesada además por una firme convicción ideológica que se podría englobar dentro del socialismo. No por nada, realizaba sus lecturas muchas veces en centros barriales, sindicatos, etc. Como recuerda Martín “Poni” Micharvegas, esos poemas los pronunciaba:

...con una vos aguda, desasosegada, perentoria: profería sus poemas breves e incisivos, especialmente los de “Uno más uno humanidad”, rápida, velozmente (“como puñalada e’zurdo”, que dirían en el

campo criollo...). Procuraba un efecto tenso, de aclaración y determinación urgente, de señalización dramática (s/n).

Hoy, más de 40 años después de su desaparición física, la palabra aguda e incisiva de Santoro vuelve al teatro, gracias a la obra *Viajeros de toda sinrazón* (agosto, 2019) del dramaturgo y director marplatense José Luis Britos. Porque a pesar de que su secuestro y desaparición, a sus jóvenes 38 años –quién sabe todo lo que hubiera podido hacer con semejante prepotencia de trabajo–, los rumbos que la literatura toma son, por suerte, impensados, y a veces, como en este caso, acertados y emocionantes.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Dubatti, Jorge (2017). "Vanguardia artística y política en los procesos del teatro". En Patrice Pavis, Jorge Dubatti, Silvana García [et al.]. *Puesta en escena y otros problemas de teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. 39-69.
- Fernández, Kiko (1972). *En esta tierra*. Buenos Aires: Music Hall.
- Gaeta, Pedro (2008). "El hermano elegido". *Revista El Colectivo*, Dossier sobre Roberto Santoro, año 3, N° 20, Paraná, agosto. 13-14.
- Micharvegas, Poni (s/f). "Rejuntando pedasos de a cachitos". *El Ortiba. Colectivo de Cultura Popular*. Disponible en <http://www.elortiba.org/old/santoro.html>
- Santoro, Roberto (2009). *Obra poética completa*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

Notas

- [1] Berensztein se dedicó de lleno a la abogacía, pero estrenó algunas obras de teatro propias, de manera esporádica, en salas o espacios culturales del circuito independiente, desde los 80 en adelante. Conserva los guiones de algunas de ellas, todavía en máquina de escribir o computadora, ya que no fueron publicadas.
- [2] La obra de teatro en sí no se publicó de manera escrita. Los momentos teatrales combinaban las directrices de Santoro con improvisaciones a cargo de los actores. Hasta el momento no encontré registro escrito ni fotográfico, solo testimonios de espectadores, filtrados por el paso del tiempo, claro.
- [3] Los poetas de *Barrilete* –aunque ya sin Santoro– editaron, en 1966, *Buenos Aires vuelta y vuelta * Poesía de Barrilete*, un *long play* chico, con ocho poemas leídos por sus autores: Margarita Belgrano, Alberto Costa, Carlos Patiño y Rafael Alberto Vásquez. La música remitía al tango moderno (en la línea de Piazzolla) y fue compuesta por Alberto Núñez Palacio e interpretada con la siguiente formación: Rodolfo Mederos en bandoneón, Núñez Palacio en guitarra y Oscar Alem en bajo.
- [4] Ambos actores eran en ese momento bastante desconocidos ya que se encontraban recién iniciando sus carreras. Tanto Paz como Serrano desarrollaron extensas trayectorias ligadas al teatro pero también al cine y a la televisión. Paz falleció en 2017 y Tina Serrano se volcó de lleno a la televisión, incursionó además en la dirección y continúa trabajando hasta el día de hoy.
- [5] Santoro dedica este libro a una lista extensa de amigos y amigas, entre los que incluye a quienes trabajaron con él en la obra de teatro del 72.
- [6] El sitio *Magioscopio* tiene un breve registro escrito y fotográfico de algunos de los espectáculos de magia e ilusionismo que ahí se presentaron, así como también la visita de figuras internacionales. Ver: <https://magioscopio.blogspot.com>
- [7] En la crítica/sinopsis de Potenze se cataloga la obra de Santoro como "revista", término heredero del *vaudeville* y el *burlesque*, que también alude a la fusión o combinación, aunque suele tener un sesgo erótico en muchos casos.

Sacco y Vanzetti de Mauricio Kartun

Una revisión sobre el establecimiento de la nación moderna

María Angélica Espinel
UNMdP
espinelangelica@gmail.com

Resumen

Sacco y Vanzetti de Mauricio Kartun se puede apreciar una revisión de las problemáticas suscitadas por el establecimiento de la nación durante las primeras décadas del siglo XX. El hecho que recupera el autor (la sentencia a muerte de dos anarquistas italianos en Estados Unidos dictaminada en 1921) encarna las tensiones propias de la formulación de un imaginario social útil como sostén del Estado moderno. De ahí que mantengamos, siguiendo a Paul Ricoeur, que lo que, a nivel simbólico, se halla en tirantez sean dos modos de expectativas en cuanto al futuro del siglo XX: una, atravesada por la ideología protectora de la esfera dominante; la otra, por una propuesta utópica que cuestiona el *modus operandi* del poder vigente. Frente a este planteo es pertinente preguntarse qué sentidos operan tras el gesto de volver sobre avatares de los primeros decenios del siglo en 1991/2001. [1]

Palabras clave

Mauricio Kartún; Sacco y Vanzetti; teatro; política; nación moderna

Hacia mediados del siglo XIX la mayoría de las colonias hispánicas ya habían proclamado su independencia. La temprana redacción de la constitución de los Estados Unidos en la convención de Filadelfia (1787) obró como modelo para la consolidación de las propias en los países de América Latina. El proceso de conformación de un poder central tuvo que sobrellevar circunstancias particulares en cada territorio, pero, en general, el correr de esa centuria debió ocuparse de arraigar tradiciones y discursos que permitieran a los ciudadanos el reconocimiento de una identidad nacional. En Argentina, por ejemplo, tan solo en la primera década del siglo siguiente, se promulgan dos leyes destinadas a regular quiénes integran el pueblo nacional: la ley de residencia de 1902, que permite la expulsión de inmigrantes sin juicio previo y la de defensa social, de 1910, que regula la entrada de anarquistas al país. Pero el problema de la inmigración no es exclusivo de aquí. Estados Unidos también es receptor de grandes masas migratorias y debe, asimismo, establecer quiénes forman parte de la ciudadanía y quiénes no. Uno de los factores que incrementa el ingreso de extranjeros a América del Norte es el estallido de la primera guerra mundial y, con él, cobran vigor las políticas expulsivas. *Sacco y Vanzetti* inicia con este panorama: una voz que debemos pensar como materialidad fónica, pues no se le otorga, en las bastardillas, corporalidad, se encarga de resumir la situación a través de un discurso casi radial mediante procedimientos lingüísticos típicos de titulares periodísticos como oraciones cortas, nominalizaciones, pasivas y pasivas con se. A partir de la enumeración de tres hechos asociados al destierro de inmigrantes y de castigos a ideas susceptibles de perturbar el orden público, se da cuenta, por metonimia, de una situación más amplia:

Mil novecientos dieciséis: sentencias a veinte años de prisión a dirigentes del movimiento obrero (...).

Mil novecientos diecinueve: (...) se disponen destierros en masa al desierto y prisión a miles de huelguistas.

Mil novecientos veinte: son apresadas más de ocho mil personas... (11).

El primer enunciado de la obra tiene, entonces, el germen del problema que cobrará densidad a partir del desenvolvimiento del juicio contra Sacco y Vanzetti. Ya desde allí podemos inferir el patrón antitético que va a operar en todo el texto: una ideología dominante que se quiere mantener y la potencia de un grupo que propone una alternativa social sofocada por un aparato represivo estatal con el fin de preservar una forma de la nación. Según Ricoeur, la ideología es el sistema de ideas sostenidas por la clase dominante que se convierte en imperante y legítima haciéndose pasar por

universal. Su contrapartida es la utopía, que cuestiona la realidad vigente a partir del ejercicio de la imaginación. Expresa “todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente” (89). En la obra que nos ocupa hay personajes, como Thayer, Katzmann y Thompson, con una tendencia más próxima a la ideología ya que defienden el *status quo* y dan crédito a los relatos que lo sostienen. Inversamente, Sacco y Vanzetti, por la defensa de principios orientados a un futuro diametralmente distinto del de su presente, trazan la proyección utópica.

Para mantener su orden y autoridad legítima, el Estado moderno se vale de una serie de instituciones que pueden funcionar como formadores ideológicos o como recursos represivos (Althusser). El poder judicial, que es central en *Sacco y Vanzetti*, posee las dos funciones paralelamente y notamos, en su obrar, un mecanismo discursivo-retórico que dota de universalización a ideas que no son necesariamente generalizadas. Las acciones y los enunciados del fiscal, Katzmann, y del juez, Thayer (personajes que encarnan el estrato judicial) son puestas en complicidad con el poder ejecutivo. Esto resulta bastante explícito cuando Katzmann le dice a Thayer: “Hay un solo magistrado en todo el país capaz de dar una lección ejemplar a la subversión. Las elecciones están encima. La distribución de cargos en la Suprema Corte también...” (79). Tales palabras sintetizan el accionar de la institución judicial: por un lado castiga y por el otro “educa”. “Dar una lección ejemplar”, en este sentido, es una expresión esclarecedora ya que pone de relieve que, más allá de la especificidad del caso, la condena contra los italianos es ilustradora de un proceder esperable para el resto de la sociedad. Así, a partir del castigo recibido por otros, la masa se mantiene ordenada y penetra en ella una ideología, la pena cobra valor “universal” y todo el que perturbe la organización ciudadana pasa a merecerla.[2] Este entramado de hechos sintetiza la alianza del nivel judicial con el ejecutivo, lo cual se pone de manifiesto, en el parlamento del fiscal, a partir de la mención de las próximas “elecciones” que deja en claro a qué intereses atiende todo el sistema de prácticas legales y cuáles son los pactos forjados.

Las postulaciones que hacemos corren el riesgo de otorgar al texto de Kartun un esquematismo más grande del que posee. Lo cierto es que, a pesar de este rasgo, hay ciertas contradicciones o pugnas que quitan acartonamiento a los personajes. Por ejemplo, el hecho de que Thayer no quiera, de entrada, condenar a los italianos le otorga un matiz que, como diría el propio autor, “lo pone en movimiento”, pues, antes de la contundente persuasión del fiscal, él muestra la intención de obrar de acuerdo a las garantías constitucionales.[3] Más adelante, sin embargo, cuando le informa al abogado defensor de los extranjeros que la Corte ha rechazado la apelación por ellos no leemos arrepentimiento sino convicción respecto a la posición tomada tiempo atrás:

La Corte rechazó su apelación por esos anarquistas (...) ¡Pero piense como americano, y sé que les dará también la razón...! Si fueran ellos los que dirigieran los tribunales, ¿qué clase de justicia habría para gente como usted o como yo...? ¡Con que sólo vieran un par de ojos azules, ya bailarían la danza de la muerte! (110).

Ese cambio de actitud implica que el discurso que relaciona a los inmigrantes con la inseguridad, y la destrucción de ellos como un modo de impartir justicia, ya ha penetrado, se ha convertido en ideología al cuidado del poder que lucha por mantenerse, de ahí el tejido argumental basado en erotemas, frases hechas y conjeturas contrafácticas que tienen por fin atraer al interlocutor a su postura. Justamente, Ricoeur sostiene que la reivindicación de legitimidad de la autoridad se consigue recurriendo a la retórica del discurso público con un objetivo de persuasión. El pueblo es, por consiguiente, convencido de una serie de postulados aparentemente neutrales a partir de un dispositivo textual ¿Qué otra cosa es sino el juicio que se pone en escena en *Sacco y Vanzetti*? Allí, lo que fracasa patentemente es el sistema probatorio, aquello que se quiere utilizar como condenatorio para los inmigrantes es rápidamente descalificado, y, aun así, el dictamen del jurado les es desfavorable. Se incrimina a Vanzetti de manejar el auto de la banda que asesinó y robó a un estadounidense pero cinco personas declaran que no sabe manejar, se quiere dar como evidencia de su culpabilidad un gorro hallado en la escena del crimen, pero éste no le entra, además, la falta de objetividad del juez es alevosa: en varias ocasiones, el abogado acusador hace sugerencias, que no son sancionadas, a efectos de subsanar las imprecisiones o contradicciones de los testigos. Este proceder

es el que lleva a Thompson a calificar el proceso como “un... verdadero circo” (72). Pero las demostraciones empíricas no valen nada cuando ha penetrado una ideología nacionalista que toma como valor universal el bien del país equiparado al orden y al deseo de aplacar todo acto de “subversión”.

Si hay alguien indignado respecto al desenvolvimiento del juicio es el abogado Thompson, y, no obstante, este personaje, al igual que el juez y el fiscal se halla emparentado con la función ideológica del imaginario social, cuyo aspecto patológico es el de identificarse con “la ilusión protectora de nuestro estatuto social junto con todos los privilegios y las injusticias que ello supone” (82). Thompson cree como fehacientes los principios y garantías institucionales que ha leído en los textos legales pero se enfrenta con la desilusión de ver las iniquidades existentes, con la falta de correspondencia entre teoría y práctica. Él obra permanentemente en defensa de la justicia. Sin embargo, no termina de advertir que esa noción es sólo aparentemente general, que no tiene aplicación equitativa para todos los grupos y que él, precisamente por ser hombre de leyes, se encuentra en un *estatus* con privilegios no extensivos a los extranjeros pobres. Cuando ve fallar la aplicación del liberalismo constitucional, su pérdida de confianza es con respecto al juez, a la corte y, a lo sumo, a la institución judicial, pero, incluso hacia el final, el magistrado es incapaz de ver la alianza de ese aparato con el ejecutivo. Su respuesta frente al rechazo de apelación de la Corte es “Apelaré al gobernador... Al presidente si es necesario ¡Pediré clemencia!” (111). La mención de esas dos investiduras implica que su seguridad en el poder gubernamental no se ha quebrado del todo y, consiguientemente, tampoco su legitimidad.

Sacco y Vanzetti, por su parte, son anarquistas. La propuesta que defienden va diametralmente en contra de la ideología dominante porque, desde la base, deslegitima a cualquier autoridad. Lo patológico de su utopía es la “manera de soñar con la acción evitando reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de su inserción en la situación actual” (Ricoeur: 82). El propio Bartolomeo utiliza la palabra “sueño” para referirse a sus creencias: “Déjenos a nosotros con el sueño. Y que sigan los otros durmiendo sobre sus leyes” (116). Reconoce su compromiso con el deseo de conformar un lugar más agradable que el que tiene a su disposición, pero carece de una lógica de acción respecto a cómo cambiar la situación; más allá de las huelgas y protestas, hay una sensación de impotencia que sólo se repara con un corrimiento al futuro. En uno de los diálogos finales, el personaje le pregunta a su hermana: “Si no hubiera sido por esto, ¿qué hubiera sido de nosotros...? ¿Hablar por las calles a hombres indiferentes?” (126), con lo cual se hace cargo de la incapacidad para “señalar cuál es el primer paso que debe darse en pos de la realización de la utopía” (Ricoeur: 91). No pierde, empero, la fe, y le promete a su hijo Dante que sus ideales triunfarán en un tiempo, siempre, más distante que el del momento de enunciación.

Ya advertimos que, en el posicionamiento antitético de ideología/utopía existían contradicciones pero ahora quisiéramos detenernos en un personaje que se escapa cabalmente de esa dicotomía: Medeiros, cuya posición cínica nos pone al aviso del fracaso del deseo de orden nacional y del sueño de otro modo de ser social. Sus intervenciones, desde el principio, están delineadas como una ruptura que desencaja, una de sus primeras apariciones, por ejemplo, se estampa mediante un grito tajante que marca un corte con lo que estaba poniéndose en escena. Luego de la acusación a los italianos por doble robo y asesinato, “Medeiros lanza un aullido cortante” (49) y, a continuación, grita “¡La jeringa, hijos de puta! ¡Quiero jeringa! ¡Métanse en el culo la clemencia! (...) ¡Tráiganme mi jeringa y una buena aguja y guárdense en el más oscuro rincón del ojete todo lo demás!” (50). La exclamación desde su celda quiebra la unidad espacial dado que las acciones se estaban desarrollando en el juzgado, pero, además, en lo que respecta al lenguaje, este personaje también se distancia del resto en tanto utiliza el habla más soez y, al mismo tiempo, la más argentina. Sus insultos y vulgarismos y su preferencia por el voseo antes que por la forma “usted” desentona de los demás personajes, quienes, incluso en los niveles de mayor indignación, no emplean improperios.

Si Medeiros se vuelve familiar por motivos lingüísticos, lo hace, asimismo, gracias a su sistema de ideas en correspondencia con el clima político en el que la obra kartuniana se pone en circulación. Él encarna una pérdida de fe en los grandes relatos modernos, tanto en los que, en defensa de la

autoridad estatal, prometían un futuro de paz nacional, como en los que, a partir de la propuesta de otro modo de ser social, anunciaban un futuro que no llegó:

¿Qué mierda te pasa, gringo...? Confesé porque quiero... porque tengo hígado... Porque puedo mostrarle a cualquiera qué cojones tiene Celestino Medeiros... Todas las noches una multitud grita ahí afuera por ustedes... Quieren salvarlos... ¿Y qué han conseguido con sus gritos...? (...) Por mí en cambio no hay ni un perro sarnoso ahí afuera. Y si lo hubiera sólo ladraría: “¡Medeiros hijo de puta..! ¡Asesino... basura...!” Y sin embargo esta basura hizo por ustedes más que toda esa mierda de abogados (118).

La violencia constitutiva del habla de Medeiros potencia lo descarnado de sus declaraciones: no hay salvación. Ni la fuerza colectiva (la multitud gritona), ni las instituciones (“toda esa mierda de abogados”). Si, como expresa en el prólogo, una de las inquietudes del autor era la recepción de la obra: “¿Sería capaz de conmover todavía la historia de la ejecución pública de aquellos dos hombres, en un país donde treinta mil personas habían sido aniquiladas en la oscuridad más obscena?” (3), la figura del heroinómano condensa la maestría con que se apropia de un material que parece, en principio, demasiado extraño. La persecución en contra de los inmigrantes, representada metonímicamente en el caso de Sacco y Vanzetti, es, también, germen del plan Cóndor y sus implicancias en nuestra dictadura cívico-militar-eclesiástica, aludida por el autor desde el momento en que menciona a los treinta mil. Ambas tragedias se profundizan con la Obediencia debida, el Punto Final de los ochentas y el indulto a los comandantes, decretado el año anterior al estreno en teatro de *Sacco y Vanzetti*. En ese sentido, podemos sostener que la propuesta teatral de Kartun trabaja sobre el fragmento pero posibilitando, para usar un término que él mismo introduce, *la mirada del ojo del halcón*. Este animal “puede mantener una mirada panorámica, que es la que le permite volar y observar la totalidad y cuando descubre que hay una rata corriendo puede hacer zoom e ir viendo dónde anda” (Kartun y Ajaka 2007: 17). De esta manera, el caso de la ejecución de los italianos sería el recorte focalizado desde el cual habría que despegarse para tener una mirada abarcadora que logre leer, en oblicuo, las vinculaciones entre un pasado con valor global y un presente local.

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis (1998). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chávez, Fermín y Manson Enrique (2004). “Después de la dictadura”. En *Homenaje a José María Rosas. Historia Argentina. La guerra de Malvinas y la democracia maniatada. Tomo XXI*. Buenos Aires: Oriente.
- Dubatti, Jorge (2001). “Apéndice”. En *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dubatti, Jorge (2007). “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. *Revista del CCC*, n° 1 (septiembre-diciembre). Disponible en <http://www.centrocultural.coop/modules/revista/pdf.php?que=1&id=22>
- Kartun, Mauricio (2001). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kartun, Mauricio (2006). *Escritos 1995-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- Kartun, Mauricio y Ajaka, Alberto (2014). “Lenguajes escénicos de hoy y su relación con los relatos políticos”. *Cuadernos de Picadero, Instituto Nacional del Teatro*, n° 27, diciembre. 6-20.
- Ricouer, Paul (2009). *Educación y política: de la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Prometeo.

Notas

- [1] Tomamos en cuenta la fecha de la primera representación de la obra y la de su publicación en formato libro.
- [2] La determinación de este axioma en la conducta social se plasma en la obra a través de la figura de los testigos quienes, en su mayoría, se deshacen por culpabilizar a los italianos.
- [3] Dice Mauricio Kartun: “un personaje (...) sin su contradicción es un vehículo inmóvil en medio de una ruta – el argumento– esperando la grúa milagrosa que lo arrastre hasta la próxima escena. Y ese auxilio –a falta de potencia propia– sólo se lo pueden brindar los deseos y conflictos de los demás personajes” (2006: 43). Es decir que va a haber una tendencia a que al menos alguno de los personajes actúe a partir de discordancias internas.

Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura

Yanina Andrea Leonardi
CONICET, UBA[1]
yaninaleonardi@gmail.com

Resumen

La Comisión Nacional de Cultura (CNC) fue la primera experiencia de intervencionismo estatal en materia cultural en la Argentina. En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, planificó y puso en práctica una serie de actividades, como la entrega de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico; la publicación de revistas especializadas y libros; el dictado de conferencias, recitales y formaciones artísticas. Si bien promovió diversas artes, resulta significativa su intervención en el área teatral, donde hizo efectivo sus lineamientos a partir de la fundación de entidades que cobraron trascendencia a la hora de pensar la institucionalidad del teatro, ya sea desde la formación como desde la construcción de su tradición.

Palabras clave

Estado; cultura; gestión; teatro

I.

Durante las décadas del treinta y el cuarenta en la Argentina, se concretaron determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado. Estas acciones respondían a un clima de época donde los estados modernos establecían –en particular en los periodos de crisis y posguerra- distintas estrategias en función de incidir en la reorganización de la vida social, política, económica y cultural de un país.

Este proceso de intervencionismo estatal en materia cultural en el caso argentino, es decir, el momento en el que el Estado desarrolló un aparato burocrático concreto para incidir en la cultura, tuvo dos momentos de organización y concreción. El primero fue la creación de la CNC a mediados de la década del treinta, organismo que nos ocupa en este trabajo; el segundo, cuando se experimentó la complejización de ese intervencionismo estatal a través de la definición y ejecución de políticas culturales oficiales, durante el primer peronismo.

La CNC (fundada en 1933 y puesta en funcionamiento en 1935) fue la primera experiencia argentina de intervencionismo estatal en materia cultural. Se trató de una agencia oficial que llevó a cabo un proyecto cultural de trascendencia para el desarrollo de las artes. En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, la CNC planificó y puso en práctica una serie de actividades y medidas, entre las que podemos mencionar: la entrega de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico; la publicación de revistas especializadas y colecciones de libros; el dictado de conferencias, recitales y formaciones artísticas, entre otras. Si bien la CNC promovió diversas artes (literatura, música, danza), observamos que resulta significativa su intervención en el área teatral, donde hizo efectivos sus lineamientos a partir de la fundación de entidades desarrolladas bajo el área de su dependencia. Las mismas cobraron trascendencia a la hora de pensar la institucionalidad de esas disciplinas artísticas, ya sea desde la formación como desde la construcción de su tradición.

En el presente trabajo nos proponemos revisar y analizar algunas de las numerosas actividades, formaciones e instituciones que integraron dicho proyecto, con el fin de comprender: la trascendencia de la intervención del Estado en cultura en la primera mitad del siglo XX; su incidencia en el desarrollo del teatro; y las características de un modelo concreto de gestión cultural estatal.

II.

En 1933, se aprobó la Ley nº 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual. En ese momento, los debates parlamentarios pretendían actualizar la ley de derecho de autor que databa de 1910. Asimismo, ese proyecto de ley comprendió la creación de dos entidades: una de ellas fue la del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; y la otra, fue la CNC, entidad que estaba encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales.

La CNC inicialmente estuvo bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, y fue puesta en funcionamiento recién en 1935 a instancias de la intervención de los intelectuales nacionalistas Gustavo Martínez Zuviría y Manuel Gálvez. Estaba integrada por doce miembros de diversos organismos culturales y también se sumaban representantes de las sociedades de autores teatrales, de compositores de música popular y de cámara, y representantes del Congreso Nacional.

En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, la CNC otorgó premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico. Al revisar el listado de premiados, resulta llamativo el carácter ecléctico predominante: allí confluyen nombres como Leopoldo Marechal, Alberto Vaccarezza o Alberto Ginastera, junto con Samuel Eichelbaum y Leónidas Barletta.

La CNC se inscribió programáticamente en una línea de pensamiento nacionalista, respondiendo así a un clima de época donde las experiencias políticas revolucionarias de izquierda a nivel internacional -en particular, la de la Unión Soviética y los acontecimientos de octubre de 1934 en Asturias-, eran percibidas como una amenaza. No obstante, notamos que evidentemente a la hora de dictaminar la entrega de premios y becas, las comisiones asesoras gozaban de libertad de elección o no se percibía la ideología de los postulantes y premiados como una amenaza. Muestra de ello es la presencia de militantes de izquierda en los listados de resultados de las selecciones.

Podemos distinguir dos etapas en la trayectoria de la CNC. La primera desde su puesta en funcionamiento en 1935 hasta 1945, comprendiendo la gestión conservadora y el gobierno surgido del golpe militar del 4 de junio de 1943; y la segunda, durante los dos mandatos de gobierno de Juan Perón.

III.

El proyecto de la CNC en materia teatral tuvo como propósito central la organización institucional de la actividad a la vez que impulsar la preservación patrimonial, que se concretó con la creación de una serie de entidades de relevancia para el campo teatral, todas ellas bajo su administración. Por ejemplo, en 1936, se fundó el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), cuya finalidad era cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la Biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización, y la conformación del Archivo Teatral Argentino. A esto se sumó el Museo Nacional del Teatro (19/09/38), que respondía a los mismos propósitos de preservación del pasado y la revisión de la tradición teatral.

También se concretó la publicación de revistas especializadas como los *Cuadernos de Cultura Teatral* y el *Boletín de Estudios de Teatro* (BET), y la edición de libros centrados en la historia del teatro argentino. Además, bajo su gestión funcionó el Teatro Nacional de Comedia –comúnmente conocido como la “Comedia Nacional”-, que fue albergado en la sede del Teatro Nacional Cervantes, y que consistió en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. Para desempeñar esta tarea fue convocado el catalán Antonio Cunill Cabanellas.

El desarrollo de todas estas entidades, publicaciones y formaciones estuvo orientado por la preservación y difusión del “teatro nacional”, respondiendo programáticamente a la ideología fundacional de la institución y de sus integrantes; y, a la vez, a las características del campo teatral de la época, donde el movimiento del teatro independiente, fundado en un ideario de izquierda, estaba en pleno desarrollo contando con una numerosa cantidad de formaciones. La valoración de textualidades extranjeras y el desprecio hacia el repertorio nacional popular que los independientes manifestaban despertaban la atención de las entidades oficiales teatrales, quienes continuaron trabajando en el mismo sentido que venían haciéndolo desde su fundación a mediados de la década del treinta.

Es así como en los inicios de 1943, comenzó a editarse el *BET*, difundiendo un pasado teatral que la centralidad del campo marginaba en función de postular textualidades extranjeras modernas. Estos lineamientos nacionales presentes en la CNC y sus entidades dependientes, al igual que en los primeros números del *BET*, tuvieron su continuidad en el proceso iniciado por el gobierno surgido del golpe de estado de 1943. En efecto, tal como señala Quattrocchi-Woisson:

Los militares que dirigen el golpe de Estado de 1943 manifiestan su voluntad de provocar una "revolución nacional". Tras la confusión inicial, el carácter nacionalista del movimiento se traduce en actos. Personalidades nacionalistas, entre las cuales hay algunos revisionistas, son llamados a colaborar en puestos de la educación, de la cultura y de las relaciones exteriores (226).

Si nos centramos en la programación del *BET*, observamos que los contenidos históricos incluidos en las secciones que integran los 14 números planificados por Adolfo Saldías –su primer director- ofrecen un panorama que reconstruye considerablemente la actividad escénica de la época de la colonia y la de los inicios del siglo XX, momento en el que se conformó el campo teatral porteño. Asimismo, resulta notable la amplia concepción de las artes escénicas, ya que al dar cuenta de ellas se incluye a autores, actores profesionales, payasos, volatineros, compañías, edificios teatrales, textualidades. Es decir, se las aborda desde su complejidad, sin caer de modo excluyente en la figura del autor y el texto dramático.

Por otra parte, desde la sección destinada a rescatar archivos del patrimonio teatral nacional, se publicaron una cantidad de documentos que eran parte de ese Archivo del Teatro Argentino en formación, una de las obras de esta gestión. Es así como allí se reunieron una noticia del periódico *Telégrafo Mercantil* titulada "Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un Teatro de Comedias" (nº 1), que aludía precisamente a la demanda del público local por tener un teatro desde la época de la colonia y las dificultades que impedían que ese proyecto se concretase; informes y actas que daban cuenta de la cotidianeidad y dificultades de la actividad teatral en ese período como "Ordenes a los guardias de las Casas de Comedias" (nº 1), "La seguridad en las salas de espectáculos públicos contra los riesgos de incendio, por el Inspector General Don Carlos del Campo" (nº 1), el testimonio de un viajero inglés residente en Buenos Aires titulado "Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825" (nº 1); y el "Reglamento interior del vestuario del teatro" (nº 3). Otros documentos hacían referencia a los actores y las actrices de la época, a los que se sumaban fotografías y reproducciones de contratos y programas de mano.

Otros documentos daban cuenta de las reflexiones en torno a la relevancia de la actividad teatral de reconocidas personalidades, tal es el caso del ensayo "El teatro como elemento de cultura", de Domingo F. Sarmiento (nº 3).

Las colaboraciones que se referían a la historia del teatro nacional también recuperaban la actividad teatral colonial con trabajos como "El Teatro Argentino", por Santiago Estrada (nº 2), "La casa de comedia", por Lauro Ayestarán (nº 5), "Orígenes del teatro porteño", por Jorge Escalada Yriondo (nº 8), "Noticias del Teatro Argentino en los años gloriosos de Trinidad Guevara", por Arturo Capdevila (nº 9), "Rivadavia en el teatro", por José Antonio Saldías (nº 11), entre otros. Cabe destacar en el marco de estos escritos la inclusión de artículos que trataban sobre los orígenes de la dramaturgia local y los debates en torno al primer texto dramático producido por un autor nacido en territorio americano. Se trataba del *Siripo* de Lavardén y sus distintas versiones y manuscritos, tema abordado por Mariano G. Bosch y Arturo Berenguer Carisomo.

Asimismo, en este intento de reconstruir la historia del teatro argentino, en la sección se incluyó el quehacer teatral del siglo XIX con los siguientes estudios: "Viejos circos porteños. Los bailes pantomímicos", por Mariano G. Bosch (nº 6); "El coliseo provisional 1804", por José Luis Trenti Rocamora (nº 13); "Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII", por José Torres Revello (nº 10). Entre ellos adquieren notoriedad las investigaciones de Raúl H. Castagnino -"Noticia sobre dos obras dramáticas de don Alberto Larroque, estrenados durante la época de Rosas" (nº 1) y "El teatro de Buenos Aires durante la época de Rosas" (nº 2)- debido a la temática abordada. Estos artículos que posteriormente formarían parte de su libro, editado por el INET en 1944, titulado *El teatro en Buenos*

Aires durante la época de Rosas, integraban a la historia del teatro nacional contenidos que resultaban polémicos para la centralidad del campo teatral.

En lo que respecta a la actividad teatral de los comienzos del siglo XX, resulta interesante observar que el *BET* valoraba todo aquello que el movimiento del teatro independiente desdeñaba desde sus postulados fundacionales. Es así como "Frank Brown (clown del Politeama)", por Santiago Estrada (nº 2), y "Elogio de Pablo Podestá", por Vicente Martínez Cuitiño (nº 5), y otros trabajos dedicados a estudiar la obra de Gregorio de Laferrère, junto con fragmentos de sus textos más representativos, recuperaban la actividad comercial que diera origen al campo teatral conformado hacia 1902, a partir del asentamiento de la compañía de los Hermanos Podestá en Buenos Aires.

IV.

Consideramos la labor de la CNC durante el primer peronismo como una segunda etapa de la institución, en la que se integró programáticamente a la gestión de gobierno sin perder las formaciones y actividades que la integraban. Este período comprendido entre 1946 y 1955 estuvo signado por un fuerte accionar del Estado que incluyó el área de la cultura. Al respecto, Berrotarán señala que las estrategias planificadoras, instaladas con fuerza una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción de que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. Sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y sus intervenciones, constituyéndose así aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad (Berrotarán: 15-16).

Este intervencionismo estatal en material cultural puede sintetizarse en las siguientes medidas, que resultaron sus rasgos dominantes y, a la vez, que consideramos que resultan las claves para leer la política cultural en materia teatral del primer peronismo. Estas fueron: la democratización del patrimonio cultural existente; la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural; y la creación y modernización de las instituciones culturales, tanto artísticas como educativas, que tuvieron como consecuencia la promoción de la profesionalización del artista.

Por estos años, la CNC suma una nueva publicación afín a la intensa labor artística propagada desde el Estado: la *Guía Quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, que contó con 76 números (1947 -1950).

Por otra parte, entre las distintas estrategias tomadas por las políticas oficiales en función de promocionar el arte vocacional, se encuentra la realización del Concurso Nacional de Teatro Vocacional convocado por la CNC y organizado por el INET hacia fines de 1946. Se trataba de una convocatoria extensiva a las agrupaciones teatrales de todo el país que hubieran realizado funciones durante 1946 y que no fuesen profesionales. Las representaciones de los elencos se realizaban en el Teatro Nacional de Comedia, a un precio económico, y la recaudación era compartida con el elenco en cuestión. Esta sala proporcionaba las condiciones de producción de las puestas y la CNC costaba los traslados de los elencos.

El jurado del certamen estaba compuesto por integrantes de diversas instituciones como: la CNC, el INET, el Teatro Nacional de Comedia, la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación Gremial de Actores, un representante de los críticos teatrales de la prensa metropolitana y un representante de las agrupaciones de teatro independiente.

Los premios del certamen eran variados: un Diploma de Honor para el elenco ganador junto con medallas de oro para sus integrantes y director; medallas de plata para el Primer Premio; el reconocimiento al Mejor Actor y la Mejor Actriz, quienes posteriormente se incorporarían al elenco del Teatro Nacional de Comedia. Además, el INET se comprometía a la publicación de una edición especial, en la que se reseñaban los antecedentes de los elencos y fotografías de sus integrantes.

El concurso convocó, en sus sucesivas emisiones entre 1946 y 1955, a numerosos elencos de diversos lugares del país, tanto de tipo gremial, barrial, filodramático, incluyendo a algunos que incluían la palabra "independiente" en su denominación. La primera convocatoria del evento reunió a más de 80 elencos procedentes de todo el país; el jurado realizó una selección previa quedando 33 grupos.

Las emisiones del Concurso fueron 4 en total, según consta en el Archivo del Cervantes[2]. La participación fue numerosa, incluyendo cada vez más elencos de distintos lugares. Se advierte que el evento de 1955, realizado en junio, tuvo una envergadura menor que las anteriores, seguramente a raíz del convulsionado clima político que culminó en el golpe de Estado de septiembre de ese año, que derrocó al gobierno de Perón.

La intervención del estado en materia cultural con una planificación que le otorgaba centralidad a la cultura popular, en el campo teatral –a través de estos certámenes- significó la promoción y legitimación de prácticas teatrales no profesionales que existían en nuestro país desde décadas previas. Este concurso le dio un aval estatal a la actividad artística *amateur*, permitiéndole experimentar condiciones de producción de carácter profesional oficial.

A partir del estudio de la planificación cultural oficial llevado a cabo por el primer peronismo, entendemos que la promoción de la cultura popular y las prácticas artísticas vocacionales son una de sus características centrales, sumado a la legitimación de las mismas a partir de su inclusión en las entidades oficiales. Consideramos que se realiza una visibilización de esas prácticas más que una creación de las mismas. Los numerosos grupos de arte aficionado o vocacional ya existían desde las primeras décadas del siglo XX en distintos ámbitos del país, como instancias sociales, culturales y recreativas de los sectores populares. Además, estas convivían con el desarrollo de las innumerables formaciones del teatro independiente con sus distintas variantes regionales. Es decir, ambas prácticas –en el ámbito porteño- conformaron circuitos culturales distintos que ya coexistían en la etapa previa al peronismo, uno de teatro popular y otro de teatro de arte.

Referencias bibliográficas

- Berrotarán, Patricia (2004). "La planificación como instrumento: política y organización en el Estado peronista (1946-1949)". En Berrotarán, Marcelo Rougier y Aníbal Jáuregui (ed.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946-1955*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Lacquaniti, Leandro (2017). "La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina". *Estudios Sociales Contemporáneos (1850-6747)*, nº 17, Dic. 2017. 69-87.
- Leonardi, Yanina (2019). "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo". *Teatro XXI*, nº 35. FFyL-UBA.71-84.
- Mogliani, Laura (2013). "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)". *Teatro XXI*, año 18, nº 33. FFyL-UBA. 60-72.
- Niño Amieva, Alejandra (2007). "Instituciones culturales, discursos e identidad". *Adversus*, año IV, nº 8-9, abril-agosto. Disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm.
- Pellettieri, Osvaldo (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Quattrocchi-Wiosson, Diana (1995). *Los males de la memoria*. Buenos Aires: Emecé.

Notas

[1] Esta exposición corresponde al proyecto FILOCYT radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA): "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)"; FC19-087 (2019-2021).

[2] Una primera, entre fines de 1946 y el verano de 1947; una segunda, en 1950; una tercera, en 1953, que recibió la denominación de Certamen de Teatro No Profesional; y la última, en 1955, que recuperó el nombre inicial, pero se agregó el subtítulo "1º Muestra Nacional".

IV. EL TEATRO ENTRE TENSIONES, ENFRENTAMIENTOS Y GUERRAS

Contra el silencio de la Guerra de Malvinas (1982): *El próximo alistamiento* (1984) de Rubén Hernández

Ricardo Dubatti

CONICET - UBA, Instituto de Artes del Espectáculo

ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen

En nuestra investigación sobre las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, relevamos aquellos textos dramáticos y espectáculos en los que, desde 1982 hasta el presente, se hace referencia a los acontecimientos bélicos y sus consecuencias políticas, sociales y culturales. Acontecida hace ya 37 años, la Guerra de Malvinas constituye todavía una presencia sensible en la sociedad argentina contemporánea (Lorenz 2009 2012) debido a que sus efectos y resultados no han dejado de acontecer (Agamben 2000). A través del estudio de las representaciones (Chartier 1992), el teatro se constituye como constructo memorialista (Vezzetti 2002) capaz de activar los trabajos de la memoria (Jelin 2002) mediante la configuración de metáforas epistemológicas (Eco 1984). De este modo, el teatro puede hablar de lo decible y lo no decible (Mancuso 2010). En la presente ponencia examinamos el caso de *El próximo alistamiento* (1984) de Rubén Hernández, pieza escrita a poco más de dos años de la guerra. Empleando herramientas de la Poética Comparada veremos cómo se construye un friso (Weil 1961) de la Guerra de Malvinas con el objetivo de proponer una lectura crítica sobre los diferentes actores sociales involucrados.

Palabras clave

Comparatismo; memoria; poética; posguerra; representación

La Guerra de Malvinas es una experiencia traumática para la sociedad argentina actual.[1] A pesar de las décadas que han pasado desde su finalización, la posguerra se reaviva permanentemente en tanto los procesos de la guerra se siguen proyectando hacia el presente.[2] Esto se debe, entre otras numerosas causas, al carácter dilemático (Rozitchner 2015) de los hechos, a las “fricciones” (Clausewitz 1948) del combate, al imaginario nacionalista empleado (Guber 2001; Mancuso 2011; Lorenz 2012) y al marco de violencia institucional sobre el que la guerra se inserta (Vezzetti 2002).

El próximo alistamiento. Después de la guerra se estrena en septiembre de 1984 en la sala Barcelona del Centro Catalán de Mendoza.[3] Debido a su nexos con la Guerra de Malvinas, lo incluimos en el corpus de más de cien textos teatrales argentinos que nos encontramos relevando al momento de publicar este trabajo (Dubatti 2017 2019). Partimos de la hipótesis de que los textos teatrales ofrecen representaciones (Chartier 1992) del conflicto bélico de 1982.[4] Debido a su carácter particular, es necesario semantizar la forma teatral (Szondi 1994) para comprender su “verdad metafórica” (Oliveras 2007). Atravesadas por un medio imaginístico específico (Rozik 2014) marcado por el acontecimiento convivial (Dubatti 2012b), las poéticas teatrales operan como metáforas epistemológicas (Eco 1984) que posibilitan no sólo traer el pasado reciente a la escena sino también ofrecer nuevas lecturas desde el presente.[5] El teatro, como lugar de la memoria (Nora 2008), se sugiere capaz de activar los “trabajos de la memoria” (Jelin 2002: 12).

En la presente ponencia analizaremos el texto dramático de *El próximo alistamiento*. Después de la guerra mediante las herramientas de la Poética Comparada (Guillén 1985; Dubatti 2012a).[6] Realizaremos una primera aproximación desde la definición de su poética con el objetivo de indagar su ángulo semántico.

Génesis de la pieza

El próximo alistamiento, escrita por Rubén Hernández, se estrena en 1984, en la sala Barcelona del Centro Catalán de Mendoza.[7] Es presentada por la compañía musical *Estamos aquí*.

En la “Introducción” de la edición de 2009, Hernández comenta que “en 1984, después de la guerra de Malvinas, cuando todo estaba más calmo, ya en democracia, surgió la idea de homenajear

a quienes fuimos parte de aquella guerra: con valor, con patriotismo, con el corazón, con inocencia...” (Hernández 2009: 17). Luego agrega al editar el texto dramático veinticinco años después:

me conecta con la nostalgia, con el dolor... / Pero, también, con la claridad y la convicción de que no quiero más para mí, para los míos, para las futuras generaciones, para el futuro de nuestro país, para este presente inmediato, la imposibilidad de vivir dignamente (17).

A su vez, comenta que la pieza “es el sufrimiento de hombres y mujeres, de padres e hijos, de hermanos, familias, amigos, que estuvimos atrapados en 'el conflicto'. Es la historia de una Nación que fue una vez más engañada, ultrajada, usada, asesinada...” (18). Finalmente, tras realizar una recapitulación de algunos de los hechos fundamentales durante la guerra, concluye su introducción remarcando que

los personajes de esta obras están encerrados en un mismo conflicto, vivir, sobrevivir donde el único consuelo es el amor, estar preparados para vivir mejor, estar alistados para lo que vendrá [...] ¿Qué no supimos escuchar...? Escuchar igual a percibir más interpretar. ¿Qué no percibimos? ¿Qué no interpretamos...? En los momentos más críticos en la vida de los pueblos, es donde aparecen nuevos valores y grandes hazañas... Siempre el universo se alinea con el compromiso... Entonces un mundo, un país más justo y seguro no está tan lejos (23).

Resulta significativo que su estreno se produce a poco más de un año de la guerra y antes de acontecimientos determinantes para la formulación de una memoria histórica sobre la dictadura cívico-militar y la Guerra de Malvinas. Podemos mencionar, entre otros, los juicios a las Juntas Militares (1985), la Ley de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), los levantamientos “carapintadas” (ocurridos entre 1987 y 1990), el hallazgo de los llamados “documentos del terror” (1992), entre otros hechos. A pesar de esto, ya se encontraban en acción los procesos de “desmalvinización” (Cangiano 2012), que atraviesan la intención explícitamente memorialista que propone Hernández.

Dentro del marco de nuestra investigación (Dubatti 2017 2019), la pieza se ubica dentro del grupo I, correspondiente a aquellos espectáculos y textos dramáticos que refieren de manera explícita a la Guerra de Malvinas.

Una poética fusionada

Desde la perspectiva de la Poética Comparada, *El próximo alistamiento* se construye como una obra de teatro musical, que incorpora procedimientos del expresionismo. Así conforma una poética fusionada que ofrece una lectura particular de los hechos, vinculada a las vivencias y perspectivas del autor.

Como poética de teatro musical, la pieza delinea instancias donde se alterna entre acciones actuadas –en el sentido del teatro más “convencional”– y otras cantadas y bailadas. En las primeras se enfatiza el avance de la acción dramática del espectáculo. En las segundas se prioriza el empleo de emociones como forma de impulsar y matizar la narración dramática. Este segundo uso abre dos perspectivas. Por un lado, permite la profundización de los rasgos de los personajes. Las canciones suelen ser interpretadas por personajes particulares, que pueden desarrollar su psicología al explicitar sensaciones propias. Por otro, aporta un elemento lúdico y emotivo que produce un acercamiento diferente hacia una temática histórica compleja y traumática. Esto permite que el espectador se identifique con las impresiones de esos personajes al tiempo que se aproxima a hechos históricos recientes dolorosos desde una perspectiva de juego. El humor de la pieza refuerza este carácter lúdico y lo profundiza.

Estos procedimientos se articulan con recursos del expresionismo. Siguiendo a Jorge Dubatti, el expresionismo representa “una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (2009: 126). Luego distingue dos modalidades fundamentales, un *expresionismo subjetivo o de personaje*, “objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e

internos a la obra” y *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando responden a “la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor” (Dubatti 2009: 126). En estos términos, *El próximo alistamiento* se configura como un expresionismo objetivo o de mundo, ya que la perspectiva que atraviesa la mirada crítica que propone la pieza responde a la subjetividad del autor.

Mauricio Tossi enumera algunos de los procedimientos canónicos del expresionismo, que en este caso se complementan con los procedimientos del musical: la neutralidad del espacio; el contraste radical con la visión objetivista en base a yuxtaposiciones espaciales –sueño/realidad, vida/muerte, etc.–; la dinamización o “ritmización” de las formas –a la manera del *Stationendrama*–; la disgregación de lo percibido y lo vivenciado, en base a la ruptura del principio de causalidad; y, finalmente, un “espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (2015: 20-21).

El próximo alistamiento retoma estos procedimientos y configura un espacio total complejo, como sugiere el trabajo con tres espacios escénicos diferentes, marcados por coordenadas geográficas particulares. Como señala el texto dramático: “*La acción se desarrolla en varios escenarios que por momentos se unifican*” (Hernández 2009: 26). Inmediatamente sugiere uno civil en Buenos Aires, otro militar (que se divide entre Bahía Blanca y Puerto Argentino) y finalmente uno “*en algún lado de Inglaterra*” (26). Estos espacios fluctúan constantemente e incluso llegan a solaparse, en consonancia con el carácter coral de la pieza. Si bien Hernández desarrolla personajes particulares con rasgos definidos, en ningún momento se prioriza uno como protagonista principal. Por el contrario, la pieza articula un entramado de relaciones entre numerosos personajes, lo que aporta una capa de sentido adicional a la lectura de la Guerra de Malvinas como hecho trágico y estructural de la historia argentina.

La memoria de la pérdida

El próximo alistamiento se constituye a través de diferentes líneas de acción. Así se suceden diversos personajes que atraviesan la escena desde diferentes ángulos de la vida cotidiana: conscriptos, padres, una joven que sueña con triunfar en el mundo del espectáculo, una cantante lírica exiliada en Londres, la amante de un soldado –simultáneamente amiga de la esposa– y los presentadores de un noticiero. A su vez, estos se relacionan con figuras no ficcionales, como Margaret Thatcher o Ronald Reagan. En principio estos personajes no parecen estar vinculados directamente entre sí. Sin embargo, a medida que la Guerra de Malvinas se desarrolla se va explicitando un complejo entramado que interconecta a todos.

En este panorama, la Guerra de Malvinas es pensada como un acontecimiento que vincula a la sociedad en su totalidad y la moviliza de diferentes maneras, siempre con la marca de la tragedia de aquello que se pierde y no ofrece modo de reparación. La selección de personajes conforma un friso (Weil 1961). Cada personaje, con sus intervenciones, aporta una pincelada a ese cuadro mayor de la guerra. Así, cada pequeño suceso en la obra se replica en nuevos matices dentro de la lectura de la guerra.

Como sugerimos antes, la pérdida es un elemento constante. Todos los personajes pierden algo por la guerra, ya sea los que combaten –por ejemplo, Suárez– como los que no –la madre del soldado pierde a su hijo, la familia pierde a la madre–. En esta serie de valores, los únicos personajes que no pierden nada –los cuadros del ejército argentino, Margaret, Perkins y Ronnie– son aquellos que ostentan el poder, son abiertamente inmorales y privilegian el bien particular por sobre el bien general.

Los representantes del ejército argentino aparecen de esta manera desde dos perspectivas, como subordinados o subordinadores. Los primeros son los conscriptos que deben sufrir toda clase de maltratos y castigos –la mayoría de ellos, arbitrarios–. Los segundos son aquellos que protegen un *statu quo* militar y por lo tanto reproducen unas cadenas de mando altamente verticalizadas. Mientras que los cuadros son utilizados casi exclusivamente para avanzar la acción dramática, la atención de Hernández se vuelca principalmente hacia los subordinados. Esta elección es significativa, ya que anula las posibilidades de una reivindicación del militarismo y direcciona el sentido de la pieza hacia lo intolerable de la injusticia.

Desde esta perspectiva, el “próximo alistamiento” del título de la obra implica un aprendizaje, la aprehensión de una memoria *ejemplar* (Todorov 2000). La Guerra de Malvinas, como acontecimiento íntimamente vinculado con la dictadura militar, se transforma en un hecho que debe servir como preparación para la próxima situación que demande la movilización de la sociedad argentina. En este aspecto, y considerando que la obra parte de acontecimientos previos como la huelga general del 30 de marzo, la represión y la muerte, la guerra se inserta en un marco de violencia estructural como un eslabón más.

No obstante, de la manera en que Hernández articula sus personajes y la acción, Malvinas representa la posibilidad de un punto de quiebre de la cadena. La pérdida es irrecuperable, pero eso no debe ser necesariamente un lamento, sino que puede transformarse en territorio para la celebración a través de la memoria. Como sugieren los personajes en la canción final, cada uno representa –vivo o muerto– la posibilidad de obtener un nuevo conocimiento, una presencia que le permita repensar los acontecimientos del futuro al sopesar las pérdidas del pasado. Allí radica la perspectiva profundamente memorialista de la pieza. Hernández no se detiene en el lamento de lo que ya se fue, sino que reconoce en eso que ya no está una nueva conciencia de la vida como comunidad.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Clausewitz, Karl (1948). *De la guerra*. Lima: Hora del Hombre.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2012a). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, Jorge (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Ricardo (2017). “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. En Dubatti, Ricardo (comp.). *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. 7-26.
- Dubatti, Ricardo (2019). “Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos”. En Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. 7-38.
- Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Guber, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, Hugo (2011). “Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra”. En Mallimaci, F. y Cuchetti, H. (comps.). *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*. Buenos Aires: Gorla. 63-84.
- Nora, Pierre (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Oliveras, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Weil, Simone (1961). “La Ilíada o un poema de la fuerza”. En *La fuente griega*. Buenos Aires: Sudamericana.

Notas

[1] La Guerra de Malvinas es el último conflicto bélico internacional de la Argentina. Es impulsado por el gobierno *de facto* de la dictadura cívico-militar autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), ya en su etapa de declive, contra el Reino Unido. La guerra se extiende entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. El motivo principal radica en la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich y Georgias del Sur, con

sus subsecuentes intereses geopolíticos, económicos, sociales, etc. Tras 74 días, el conflicto concluye con la rendición argentina, que sufre 649 bajas.

[2] Debido al prefijo *pos-*, es posible interpretar a la posguerra tanto como “lo que viene después de” la guerra, como “lo que ocurre como resultado de” la guerra.

[3] Ficha artístico-técnica: Actúan: Javier Osollo, Sandra March, Norma López, Sandra Elaskar, Fernando Ramírez, Graciela Espejo, Arnoldo Álvarez, Patricia Sosa, Estela Foss, Rubén Hernández, Dody Sangrandi, Hugo Fenelli, Leonardo Morcos, Carlos Boccia, Rubén González Mayo, Miguel Sánchez, Luis San Pedro, Walter Neira, Silvia Politti, Silvia Locastro. Música: Roberto Triztán. Coreografía: Mildred Francia. Escenografía y vestuario: Eduardo Ferreyra. Dirección y puesta en escena: Luis Merlo y Sandra March. Letras y dramaturgia: Rubén Hernández. Producción ejecutiva: grupo “Estamos aquí”.

[4] Chartier define las representaciones como “las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia” (1992: 11). Son “prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (50).

[5] Eco sugiere que la metáfora epistemológica es “el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89).

[6] En adelante *El próximo alistamiento*.

[7] Ficha artístico-técnica: Elenco: Javier Osollo, Sandra March, Norma López, Sandra Elaskar, Fernando Ramírez, Graciela Espejo, Arnoldo Álvarez, Patricia Sosa, Estela Foss, Rubén Hernández, Dody Sangrandi, Hugo Fenelli, Leonardo Morcos, Carlos Boccia, Rubén González Mayo, Miguel Sánchez, Luis San Pedro, Walter Neira, Silvia Politti, Silvia Locastro. Letras: Rubén Hernández. Música: Roberto Triztán. Coreografía: Mildred Francia. Escenografía y vestuario: Eduardo Ferreyra. Dirección y puesta en escena: Luis Merlo – Sandra March. Producción ejecutiva: Estamos Aquí.

Entre *La rosa de cobre* y *Ensayo sobre el miedo*: continuidades y divergencias

Jessica Grimaldi

UNMdP

grimaldijessica@hotmail.com

Resumen

En la presente ponencia realizaremos un análisis comparativo de las poéticas de dos obras teatrales escritas por Federico Polleri: *La rosa de cobre* (2009) y *Ensayo sobre el miedo* (2018). Abordaremos una serie de elementos que aparecen de diferente forma en ambas obras. En primer lugar, el componente ideológico. Tanto en *La rosa de cobre* como en *Ensayo sobre el miedo* aparece una crítica social y un posicionamiento político que puede ser pensado a partir de dos nociones: revolución y resistencia. En este sentido, analizaremos el espacio escénico y el afuera extraescénico construido como amenazante. En relación con lo anterior, además indagaremos sobre la función social del arte, temática que aparece en ambas obras y que es parte esencial del componente ideológico. También daremos cuenta de una serie de estrategias escénicas que alejan a ambas obras de la estética realista y producen en el espectador un efecto de distanciamiento, en consonancia con el teatro épico propuesto por Bertolt Brecht. Observaremos de qué manera la introducción de elementos metateatrales no sólo permite romper con la ilusión escénica sino también brinda información sobre la obra y el proceso creativo.

Palabras Clave

Federico Polleri; grupo La Rosa de Cobre; teatro marplatense; teatro épico

En este trabajo realizaremos un análisis comparativo de dos piezas teatrales escritas por Federico Polleri: su primera obra, *La rosa de cobre. El secuestro de Roberto Arlt* y *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo*, la última. *La rosa de cobre* fue estrenada en el año 2009 en el Centro Cultural América Libre, con dirección de Manuel Santos Iñurrieta. *Ensayo sobre el miedo* se estrenó en el año 2018 en la sala teatral Cuatro elementos y fue dirigida por el mismo Polleri. Ambos espectáculos fueron llevados a la escena por el grupo teatral marplatense La Rosa de Cobre, al que pertenece el dramaturgo y que toma el nombre de su primer espectáculo teatral.

Como grupo de teatro, La Rosa de Cobre es un referente del teatro independiente tanto a nivel local como nacional. Con una trayectoria que cumple ya diez años, son cuatro las obras que este grupo llevó a la escena. Además de las mencionadas, presentaron: *Mayo. La historia dentro de un teatro* (2011) y *El Escapista* (2014). Si bien las cuatro obras fueron estrenadas en Mar del Plata, también se realizaron funciones fuera de la ciudad. Con *La rosa de cobre*, el grupo participó de la Fiesta Regional y Provincial de Teatro Independiente, en las ciudades de Pinamar y Lincoln. También se presentaron en la ciudad de Tandil y en Tecnópolis, en el marco del Encuentro Federal de la Palabra, invitados por Mauricio Kartun y Jorge Dubatti. Actualmente, con la obra *Ensayo sobre el miedo* el grupo se encuentra participando del Festival Internacional de Artes Escénicas Escenarios del Mundo, en la ciudad de Cuenca, Ecuador[1].

Tal como se afirmó anteriormente, *La rosa de cobre. El secuestro de Roberto Arlt* es el primer espectáculo del grupo. La trama ficcional de la obra gira en torno de un supuesto secuestro del escritor argentino Roberto Arlt, llevado a cabo por un grupo de personas que quieren hacer la revolución a fines de los años 20. Este grupo, liderado por el Doctor, secuestra a Arlt con la intención de que este escritor invente el “mito” para captar a las masas y poder así llevar a cabo su plan. Por otro lado, Arlt se inspiraría en esta circunstancia para crear su novela *Los siete locos*.

En el programa de mano que recibían los espectadores al entrar a la sala, se hacía explícito el posicionamiento ideológico del grupo: “Somos hijos del teatro independiente, ese teatro que se gesta y produce a pulmón, movilizado por el deseo de decir y hacer lo que se quiere con absoluta autonomía”. En este sentido, la elección de la figura de Roberto Arlt como protagonista de la obra resulta coherente con la ideología explicitada en el programa. Escritor que coloca a los marginales como protagonistas de sus relatos, su figura de autor también está atravesada por la marginalidad. Hijo de inmigrantes, autodidacta y contradictorio, construyó un mito en torno a su persona que sería

revisitado por sus múltiples biógrafos. Figura controvertida y fascinante, en sus textos se denuncian las miserias del orden social sin escatimar brutalidad. Sin embargo, su universo ficcional no es un universo binario de pobres buenos y malos ricos. Tal como afirma Ricardo Piglia en conversación con Leila Guerriero: “Siendo que está rodeado por escritores como Barletta o Castelnuovo, que tienen una mirada evangélica sobre los pobres, es el primero que pone en el mundo de la cultura popular la misma mirada crítica que pone sobre el mundo dominante” (501). Mentirosos, violentos, traidores. Así son los marginales de Arlt, como así también los de Polleri.

En el año 2018, a nueve años del estreno de *La rosa de cobre*, el grupo lleva a la escena *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo*. Esta obra nos ubica en un refugio habitado por siete personajes: el Ciego, el Lazarillo, la Vigía, la Narcoléptica, el Policía, el Hipocondríaco y la Pianista. Durante toda la obra estos personajes estarán en escena. A través de las palabras de la Narcoléptica se presenta la historia al espectador: “El miedo ganó las calles, amigos, / Y ya nada de lo que era volvió a ser igual” (32). Estamos en un futuro distópico y es el miedo el que desencadenó la tragedia. Durante el desarrollo de la obra, estos personajes verán amenazado su refugio por Los Otros, en un principio percibidos como enemigos. Sin embargo, dicha actitud se verá cuestionada a medida que avanza la historia, en especial a partir de uno de los carteles a través de los cuales se comunican Los Otros, que dice: “Déjenos entrar, nos estamos muriendo” (67). A pesar de que la amenaza del afuera está presente durante toda la obra, hay momentos en que pasa a un segundo plano y distintos personajes toman el rol protagónico de la escena para contarnos acerca de su pasado. Un pasado que se plantea como una crítica al presente de los espectadores. La acción que nuclea a los refugiados es la construcción de una barricada. Entre todos los elementos que se utilizan para esta construcción, hay uno que adquiere un valor especial: el ladrillo. Los personajes tienen un único ladrillo que se pierde y genera desconfianza entre ellos. Ese ladrillo es el último objeto que se ilumina en el desenlace de la obra.

Para comenzar con el análisis comparativo, nos resulta interesante indagar acerca del espacio escénico configurado, en ambas obras, como un lugar de encierro. Asimismo, el afuera extraescénico se percibe como una amenaza que provoca en los personajes una constante tensión. En *La rosa de cobre* el grupo de secuestradores se enfrenta abiertamente con la policía: “Cada tanto, se escuchan los estruendos del combate que la runfla sigue dando para defender el lugar” (151).

El encierro también estructura la puesta en escena de *Ensayo sobre el miedo*. Allí se trata de un refugio habitado por siete personajes que se defienden de un afuera también amenazante. Dice la Vigía: “Esperen, hay más carteles: dicen: ‘Y cuando entremos vamos a romperles todos los huesos, vamos a saquearles su propiedad privadita en concreto, nos vamos a quedar con su refugio, su bienestar, su libertad y su democracia’” (65). No obstante, frente a esta situación opresiva, los personajes no combaten abiertamente con el afuera, como sí lo hacen los secuestradores de Arlt. Por el contrario, dudan, entran en contradicción. ¿Utilizar ese último ladrillo para reconstruir el mundo o para construir un muro que les permita aislarse mejor del afuera? ¿Salir de la casa, salir del refugio? ¿Decidirse a recuperar el mundo?

El encierro y la amenaza exterior son, entonces, una continuidad entre ambas obras. Sin embargo, las razones del encierro son definitivamente distintas. Los personajes de *La rosa de cobre* planean una revolución. El Doctor se lo explica de esta manera a Arlt: “Necesitamos que usted invente un mito para divulgarlo, creerlo y así encaminar a las masas hacia una revolución total” (141). Son un grupo organizado, tienen un líder, planean una acción junto a otras “células”. Quieren cambiar el mundo y actúan en consecuencia. En *Ensayo sobre el miedo*, la situación es otra. En ese futuro distópico, el mundo se ha vuelto un lugar imposible de habitar, el grupo resiste. Por momentos los personajes se enfrentan entre ellos, por momentos se aíslan. En ocasiones también comparten sus recuerdos o se nuclean en torno a una acción conjunta. No saben qué hacer, se lo preguntan: “¿Qué hacer? ¿Correr el riesgo que supone salir a recuperar el mundo o quedarnos acá, seguros, construyendo nuestro propio lugar?” (65).

Quizás esta diferencia entre ambas obras se pueda pensar a partir de los cambios políticos que acontecieron en nuestro país entre el año 2009, cuando se estrena *La rosa de cobre*, y el año 2018, fecha de estreno de *Ensayo sobre el miedo*. De esta manera lo interpreta Jorge Dubatti en su prólogo

al libro de Polleri: “*Ensayo sobre el miedo* propone una descripción y un diagnóstico de cómo se vive en la restauración neoliberal” (23). Desde esta interpretación, la obra se ubicaría en un lugar de confrontación con ese discurso neoliberal que utiliza el miedo como mecanismo de control social y genera, a través de esta estrategia, un aislamiento de los individuos.

Otro aspecto que resulta interesante comparar es la forma en que cada una de las obras reflexiona acerca de la función del arte en la sociedad. Por un lado, en ambas hay un reconocimiento de la importancia del hecho artístico. Pero, por otro lado, también se admiten sus límites. En *La rosa de cobre* esta reflexión se tematiza a partir de la exigencia del grupo de secuestradores, que intentan obligar a un escritor a crear un “mito” que movilice a las masas. En palabras del Doctor: “El mito es la mentira que, como profecía, empujará a la multitud hacia la revolución social; convertirá la necesidad en posibilidad” (152). Sin embargo, también son interesantes las palabras que el actor que representa al personaje de Arlt dirige al público al finalizar la obra: “Sobre el motivo del secuestro no tardó en concluir que los mitos capaces de transformar el mundo no los hacen los escritores en papel, sino los hombres en la historia” (158).

Esta pregunta acerca de la función y los límites del arte también está presente en *Ensayo sobre el miedo*. Por un lado, la Pianista es el personaje que simboliza al arte y por esa razón se la ubica como un elemento necesario en la barricada que intentan construir los demás personajes del refugio:

EL HIPOCONDRIACO: No entiendo lo de La Pianista.

EL LAZARILLO: Una metáfora.

EL CIEGO: Sin arte no hay resistencia.” (63).

Por otro lado, también en esta obra se plantean los límites del arte en tanto factor transformador de la sociedad. Luego de un monólogo de la Vigía que apela a la emoción del espectador, el personaje del Ciego plantea el escaso alcance de este discurso en cuanto a su posibilidad de generar transformaciones sociales: “Y el muchachito representado, ese miserable ladrón castigadísimo por el justiciero monólogo, no se enteraría. Seguiría, claro, como hasta hoy, y como antes de hoy, y como antes de antes de hoy, pobre de toda pobreza y muerto. Sobre todo esto último” (51).

Otro elemento que nos permite establecer una comparación es la indagación en la estética brechtiana que proponen ambas obras. Bertolt Brecht se opone a un teatro que tenga al espectador “hechizado”. Afirma que el espectador de estos teatros, al identificarse con el héroe, se entrega a una fantasía que lo aleja del mundo real: “La única cosa importante para los espectadores de estos teatros es poder cambiar un mundo contradictorio por un mundo armonioso, ese mundo que se conoce bastante mal por un mundo que se puede soñar” (31). Frente a dicha estética teatral, opone un teatro basado en el “efecto de distanciamiento” que “aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma” (35). Si bien Brecht nunca menosprecia la diversión como finalidad del teatro, es evidente también que propone un arte dramático que genere un cuestionamiento del *status quo* y aliente, de esta manera, la transformación social. El “teatro épico” necesita un artista que también realice una toma de posición fuera del teatro, un artista comprometido: “Si el actor no quiere ser un papagayo o un mono, debe apropiarse del conocimiento de la convivencia humana propia de su época, participando en la lucha de clases” (47).

En consonancia con la estética brechtiana, la mirada crítica hacia el orden social está presente en ambas obras. En *La rosa de cobre* el planteo de la revolución implica el reconocimiento de la necesidad de destruir un orden injusto, degradado. Sin embargo, hay un momento de la obra en que esta crítica se particulariza a través de la alusión a determinados acontecimientos trágicos de la historia argentina que son proyectados en una pantalla. Además, cada uno de estos acontecimientos es dicho por un actor diferente, con energía y velocidad, generando de esta manera un momento de una gran intensidad rítmica. Los acontecimientos comienzan con el asesinato de Moreno y culminan con la desaparición de Jorge Julio López, aunque para un reestreno del año 2017 el grupo decidió actualizar la lista, llegando hasta la desaparición y muerte de Santiago Maldonado.

En *Ensayo sobre el miedo* también hay una crítica social. A través de la imaginación de un futuro distópico que funciona como advertencia, se nos insta a reflexionar sobre los problemas de nuestro

presente. Por ejemplo, en un momento se identifica a Los Otros como la clase media porque estarían levantando carteles que dicen “No sabemos de qué lado posicionarnos”. Cuando el Policía le pregunta a la Vigía qué hacen, la respuesta es: “Consumen, compiten y discuten entre sí” (45).

Por último, el registro de actuación propuesto también indaga en la estética brechtiana, al generar un efecto de distanciamiento que obliga al espectador a tomar conciencia de que se encuentra ante una representación teatral. En ambas obras, el recurso del *gestus* permite que las actuaciones se ubiquen en un plano extracotidiano. Los personajes presentan rasgos estereotipados que son subrayados por el uso del maquillaje y se mueven “coreográficamente” por el escenario. El recurso de la danza, así como también el de la música, acentúan el efecto de distanciamiento, tal como lo proponía Bertolt Brecht: “Un teatro que extrae todo del “gesto” no puede tampoco hacer a menos de la coreografía. Ya la elegancia de un movimiento, la gracia de una disposición escénica, tienen un efecto de extrañación, y la invención pantomímica es de gran utilidad para la historia” (62).

Como conclusión final, podemos afirmar que a partir del análisis desarrollado puede observarse que tanto Federico Polleri en su rol de dramaturgo como el grupo teatral La Rosa de Cobre mantienen a lo largo del tiempo un posicionamiento a la vez ideológico y estético. Sin embargo, desde ese lugar elegido y defendido por el grupo, modifican sus propuestas a partir de un diálogo crítico que establecen con las diferentes realidades sociopolíticas. Un teatro que busca que el espectador se sienta extrañado ante lo cotidiano. Un teatro que propone una reflexión colectiva, no exenta de humor ni de emoción.

Referencias bibliográficas

- Brecht, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Dubatti, Jorge (2019). “Federico Polleri: transformaciones del vínculo entre arte y sociedad”. En Polleri, Federico. *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo Editora. 11-27.
- Guerriero, Leila (2018). “Roberto Arlt. La vida breve”. En *Plano americano*. Buenos Aires: Anagrama. 444-529.
- Polleri, Federico (2019). *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo Editora.

Notas

- [1] En octubre de 2019, durante la presentación de las jornadas.

Destrucción y construcción del sentido popular en A.R.C.A. de Aníbal Gulluni

Francisca Levín
IIT, DAD, UNA
francisca.levin@gmail.com

Resumen

Afirma Walter Benjamin que la construcción presupone inevitablemente la destrucción. En este trabajo, se desarrollará esta dicotomía en relación con el “sentir popular”, tal como es presentado en la obra *A.R.C.A.* de Aníbal Gulluni. Para pensar el carácter constructivo / destructivo de lo popular, es necesario realizar un acercamiento a ese “sentir popular”. Analizaremos entonces la figura del gaucho como es presentada en la obra, como símbolo de la cultura argentina: hombre leal, franco, de sentido común, viril. “La Fiera” es presentada como un patriota, emblema de lo auténticamente criollo, al tiempo que se ironiza y se relativiza su figura, especialmente en su modo de vincularse con los sectores medios. Se recrea un mundo que refiere en abundancia a lo popular y a la historia argentina, a los problemas raciales y sociales de un pueblo. El encuentro entre una entidad vinculada a peones rurales, chacareras, payadas y bailes y un núcleo aislado de la sociedad que espera la revolución, la obra formula y genera rupturas en la concepción de la cultura popular argentina. Asimismo, despliega la noción de la identidad nacional entendida como un vaivén que incorpora tanto a las tradiciones vinculadas con la estirpe nacional como a una mutual sindical o a los “gauchos de talabartería”, a los que se refiere Eva Perón en uno de sus primeros discursos.

Palabras clave

Cultura popular; A.R.C.A.; Aníbal Gulluni; construcción; Walter Benjamin

En 1948 Eva Perón reforzaba frente a la oligarquía argentina la identificación nacional y popular al proclamar a los descamisados como una “reencarnación del gaucho, defendiendo lo suyo, clamando por justicia”. Más adelante haría una distinción tajante entre los “gauchos de corazón” y entre quienes se disfrazan y encarnan la figura de “gauchos de talabartería”, dándole así una fuerte entidad al regionalismo argentino (Adamosvsky 2019: 32). Evita no fue ni la primera ni la última en poner en discusión públicamente la identidad nacional. Han sido –y hasta el día de hoy son– numerosos los estudios, discursos, debates y figuras públicas que han intentado establecer un canon que dé cuenta del símbolo patrio, del ícono que represente a nuestra cultura. En un acercamiento al relato histórico que nos marca como nación, podemos comprender una diversidad de arquetipos muy diversos entre sí que ponen en evidencia las distintas tradiciones que conforman Argentina. Cabe preguntarse entonces: ¿cuál es realmente la personificación de nuestra nación? ¿Qué figura nos es tan representativa como la Madre Rusia, el roto chileno o el charro mexicano? ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura popular e identidad nacional? (Adamosvsky 2019). Y, fundamentalmente, cabe cuestionarse la noción de representatividad. Podemos decir que la figura que mayor identificación produce es aquella que tiene mayor alcance a nivel colectivo, es decir, el arquetipo que los sectores populares tomen como propio. Sin embargo, como se puede observar a lo largo de la historia, cada sector tiene la posibilidad de asumir o no el rol que juegue “lo popular” en cada contexto que se atraviese y, por lo tanto, tomar el protagonismo de ese papel o comprender lo sectario del estereotipo propio. La pregunta para hacerse ahora sería: ¿cómo se compone nuestra cultura popular? ¿Qué hace que una figura sea “más popular” que otra? Lejos de analizar esta disputa como un juego binario, en este trabajo se intentará estudiar las conductas que dialogan entre los personajes de *A.R.C.A.* –obra de Aníbal Gulluni estrenada en el Teatro Método Kairós de Buenos Aires en 2019– con el afán de proclamarse como verdadera razón de su tierra. Para esto, se partirá desde los conceptos de *Destrucción y Construcción* de Walter Benjamin, tal como los toma Dag T. Andersson.

En la obra anteriormente mencionada, a simple vista podrían establecerse tres entidades que aparecen conviviendo en un mismo contexto: el gaucho, el militar y los militantes revolucionarios, los cuales en una lectura superficial podrían entenderse como “los subversivos” de la historia. Cada uno de estos estereotipos viene atravesado y cargado con distintos universos ideológicos, de tradiciones y

hábitos, y provenientes de diferentes puntos del país. Estos personajes, sin embargo, no son chatos en cuanto al papel que juegan en la conformación de la cultura nacional y popular: presentan sistemáticamente contradicciones, tanto en sus discursos como en sus formas de operar, vincularse y en sus abordajes actorales. En este sentido, se podría decir que lo que mantienen del estereotipo que representan es fundamentalmente lo estético: vestuarios, accesorios y peinados, además del rol social que desempeñan en la ficción. La cualidad de que suceda lo mismo en las tres identidades muestra ya no solo una decisión de querer poner en discordia los códigos o sistemas escénicos, sino que además se puede hacer una revisión acerca de lo que refiere en cuanto a la cultura nacional y lo que consideramos “el sentir popular”.

De esta manera, podemos tomar el sentir popular como objeto de estudio y analizar de qué manera la destrucción de estas conductas funciona como condición productiva en la construcción de una nueva noción. Las conductas, tomadas entonces como lo esencial de los personajes, con sus certezas y contradicciones, se traducen como formas de experiencia engañosas. Es decir, hay que sacar a los personajes de sus respectivos falsos contextos para obtener así una expresión más objetiva en cuanto al sentir popular. El significado nuevo y salvador –en términos benjaminianos– del sentir popular se da, en esta obra, a través de la ruptura de un falso contexto de sentido, recreado en 1921 en el Desierto Patagónico.

Los personajes se presentan de la siguiente manera: La Fiera, “uno de los últimos gauchos subversivos”, Fischer, “el militar” y el conglomerado de miembros de A.R.C.A, que reúne a una activista, un ex policía, un hijo de terrateniente y demás personajes diversos. En cuanto al primero, podemos decir que es la representación pura del gaucho. El bajo pueblo, el ruralismo y el folklore son algunos de los atributos de este universo que trae La Fiera, que, tal como lo mencionan en la obra, juega una suerte de “Juan Moreira de cuarta”. Se presenta como el hombre viril, rústico, corajudo, leal, franco y amenazador. Toca la guitarra, paya, sus modismos refieren al interior del país, sus ropas son desarregladas y anda armado. Sus características generales dan cuenta de su soledad, de la travesía por el Desierto, de su cercanía con la muerte y de las frecuentes fugas. Los propios militares lo mencionan como el Martín Fierro. Sin embargo, este hombre patriota y auténticamente criollo representa también un sentimiento popular ironizado y exagerado hasta el punto de ridiculizar y relativizar la noción gauchesca. El lenguaje expresivo del actor muestra un tono burlesco, casi grotesco, que en oposición a la idea estética distancia al espectador a través de la comicidad. Funciona como una especie de guiño hacia el público en el cual defiende la no-construcción del mítico emblema nacional. De igual manera funciona el recurso de la exageración en su tonada. Ya desde las didascalias puede entenderse la idea de parodiar este universo: “LA FIERA. Vestido cual gaucho con rasgos de bandido de una película de Far West. Como si Clint Eastwood brindara su versión del Martín Fierro asesorado por Juan José Camero y Federico Luppi” (escena 2).[1]

Por otro lado, se encuentran los miembros de la comuna autónoma. Aislados del resto de la sociedad viven en conjunto, debaten sobre política, manejan un estatuto y votan en asambleas para tomar las decisiones. Los miembros de esta comunidad clandestina tienen en común la esperanza de una política alternativa. Sus banderas rojas y negras junto con los retratos de líderes revolucionarios con frases célebres dan a entender una tendencia al anarcosocialismo, que, sumado a los bustos de Marx y Lenin, evidencia también una orientación comunista. Sin embargo, este colectivo es la entidad que más contradicciones tiene. Ya teniendo en cuenta la variada significación de las siglas A.R.C.A. (Asociación Rural en Comunidad Autónoma, Acción Revolucionaria Comunitaria Anticapitalista, Agrupación Republicana Contra el Anarquismo...), se manifiesta la falta de valores ideológicos a nivel grupal. La hipocresía y contradicción que llevan consigo los personajes de este asentamiento muestran una comunidad a la cual la une un solo elemento, pero que la dividen todo el resto. Provenientes de distintos sectores y realidades, van “deschabándose” a lo largo de la obra haciendo alusión a la anti-militancia que llevan a cabo. En nombre del “amor libre”, entendido desde una lógica vincular del poliamor, sostienen su falso activismo, sumamente conflictuado y carente de valor en la práctica cotidiana. Convocados en un principio por la idea de armar la primera generación de hombres y mujeres libres, estas figuras van dejando en evidencia a lo largo de la obra que no existe tal vocación en conjunto. Se va haciendo más fuerte a medida que transcurre la historia la opción de abandonar el

grupo y retomar sus vidas originales. Se hace referencia a una época de crisis de la asociación desde la pérdida de algunos participantes, la cual se acrecienta cuando los restantes mencionan la posibilidad de alquilar un departamento o volver a las estancias del padre. En un ataque de furia, Payró pone en palabras la contradicción misma del núcleo: “¿Para qué mierda me vine acá al medio de la nada, con esta manga de pusilánimes, anarquistas de peluche, ¿para qué? cuando me podría haber quedado en la estancia de mi padre” (escena 13). Asimismo, cabe aclarar que este análisis toma la agrupación como personaje colectivo, pero que además podría realizarse un estudio particular sobre las contradicciones y vinculaciones entre los propios miembros de manera más específica, ya que reproduce una lógica muy similar.

Oposiciones similares –aunque no tan explícitamente ambiguas– se ven también en el personaje de Fischer. Este hombre de índole militar, cristiano y amante de la ópera irrumpe la escena obligando a que se despliegue en el núcleo el Operativo Camaleón, truncando la situación a un simulacro de cabaret. El patriota fanático del Orden y del Ejército Argentino llega en busca de La Fiera para dar aviso a sus superiores. En una simple lectura, sus atributos son los que típicamente se asocian con el universo militar. Sus acciones, su vestuario y su discurso en la primera parte de la aparición remiten lisa y llanamente al estereotipo de la milicia. Sin embargo, en el transcurso de la escena su discurso da un vuelco. Con un último monólogo complejo y discontinuo, el militar muestra cierto delirio romántico colmado de ambigüedades opuestas a su primer relato. Se configura como un personaje enrarecido, singular y hasta con cierto dejo psicótico y psicópata. En su afán por tomar la palabra, este personaje deja entrever su falta de valores poniendo en jaque la misma cultura que segundos atrás había idolatrado:

No saben lo aburrido que es defender algo que nadie ataca... Los necesito amigos. Necesitamos gente que crea en cualquier gilada, en cualquier cosa pero que crean apasionadamente en ello, lo que sea, pero que estén dispuestos a dar la vida por eso. Así que mátenme, maten a dios, escúpanlo (escena 18).

Esto no es más que la continuación de una cualidad que ya se había asomado en la conversación con sus superiores ignorantes, brutos y poco profesionales:

¿Maxi qué? (Contesta). Maximalistas, es sinónimo de bolcheviques. (Contesta el otro) Disculpe Fischer, no tenemos el diccionario acá. (Ríen ambos. Habla él) Bueno, es que sabe lo que pasa que acá estábamos en pleno asadito. ¿Y ud, qué pasó? ¿Se fue de putas, Fischer? (contesta él) Por favor Fisher, le pido soy un hombre casado (Contesta Rodríguez) Es trabajo de inteligencia, de infiltración. (Rodríguez) Infiltración en la carne femenina... o masculina (Contesta él) De ninguna manera. ¿Por favor, podrían enviar refuerzos? (Rodríguez). Bueno, tranquilo que mañana a primera hora después de unos mates vamos ahí con el grueso del Regimiento, que Varela te quiere saludar, che (escena 18).

De esta manera, la noción de la conformación del sentir popular va perdiendo su orden y su estructura. Se entra en una especie de limbo en el cual de tener tres identidades claramente establecidas se pasa a una nebulosa donde todo es lo mismo y simultáneamente nada es concreto. Es así como se destruye y se desmonta la unidad ilusoria en la que se encierran las cosas. Como menciona Benjamin, una vez liberados y derribados esos estereotipos es cuando las cosas pueden hablar por sí mismas. A partir de la destrucción de la experiencia las cosas reaparecen en su singularidad, dándole una nueva entidad al objeto de estudio. Desde esta lectura, podrían entenderse las nociones de la cultura popular y la identidad nacional como un cambalache de roles, opiniones y acciones que van en una dirección y simultáneamente se contradicen. Entonces, sería pertinente abrir la pregunta acerca de cuál es el significado que tiene la cultura popular en Argentina y de qué manera se conforma. Algo de esto se puede anticipar ya en la propia sinopsis de la obra:

1921. De un lado el Desierto patagónico. Del otro el Mar Austral. Zumban las balas del ejército y contestan las de los sublevados. Pero además aquí, en el patio de atrás de la república (terreno ideal para quimeras), hay un grupo de personas que creen en una vía alternativa. Agrupados en una Comuna Autónoma y por ahora clandestina, ensayan otro mundo. Poco saben de los trucos del Desierto, sus

ilusiones y engaños, y de la acechanza permanente del deseo y la traición: pasar de un bando al otro hasta que no se sepa quién es uno ni qué intereses se sirven puede ser una simple estrategia de supervivencia. El Diluvio se acerca. Y pinta que va a llover plomo.

Referencias bibliográficas

Adamovsky, Ezequiel (2019a). "Gauchos y peronistas". *Revista de Libros*, junio-septiembre. 32.

Adamovsky, Ezequiel (2019b). *El gaucho indómito*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Andersson, Dag T. (2014). "Destrucción/Construcción". En *Conceptos de Walter Benjamin*. Traducción de Martín Azar. Buenos Aires: Las Cuarenta. 360-411.

Notas

[1] Las citas de la obra teatral A.R.C.A. *Simulacro Patagónico* corresponden al guión de A.R.C.A elaborado para la versión de 2019.

La técnica del contraste en dos obras de la escena teatral marplatense: *Ensayo sobre el Miedo y El zapato indómito*

Karen A. Rudenick
UNMdP
karen.rnk@gmail.com

Resumen

Se realiza un breve relevamiento del uso del contraste como recurso de articulación y herramienta visual y perceptual en dos obras de la escena marplatense contemporánea: *Ensayo sobre el miedo*, dirigida por Federico Polleri; y *El zapato indómito*, de Sebastián Villar. El éxito de la técnica del contraste en el teatro está ligado en gran medida a que los seres humanos recurrimos a pares de opuestos binarios para entender el mundo y posibilita un mecanismo para presentar una realidad distinta, pero en consonancia con la nuestra. La singularidad del contraste en las dos obras radica en los modos de transmitir las reflexiones que acarrearán las historias. Este recurso, en *Ensayo sobre el miedo*, consigue angostar la distancia entre los pares opuestos e incita una incomodidad en el espectador, puesto que lo traslada intempestivamente a la reflexión pesimista. En *El zapato indómito*, por el contrario, se refugia en lo cómico; al tratarse de una obra absurda, el par binario que atraviesa la obra completa es la oposición real-irreal. Tomando al contraste como columna vertebral, se indagará sobre los diferentes modos en que se utilizan los distintos elementos de la puesta en escena.

Palabras clave

Contraste; escena teatral marplatense; puesta en escena; recursos teatrales; convivio

Si el contraste posee poder de acción, siempre está justificado,
incluso si está en contradicción con el sentido común.
El teatro de la muerte, Tadeuz Kantor

Introducción

El concepto *contraste*, definido por la Real Academia Española como “oposición, contraposición o diferencia notable que existe entre personas o cosas”, puede ser utilizado en diferentes disciplinas, pero su función a nivel general siempre es develar o mostrar algo que se opone o diferencia en gran medida de otro elemento. Es relevante en la percepción que tenemos del mundo en tanto nos permite no solo diferenciar una cosa de la otra, sino también dimensionarlas y compararlas. En un mundo en el que las oposiciones binarias estructuran nuestros modos de entender la realidad, el contraste permite destacar dos aspectos opuestos para realzar imágenes, sentimientos, acciones y valores morales. Utilizado como herramienta en la puesta teatral, funciona como un vehículo que conduce al espectador a un estado emocional.

Teniendo en consideración estas ideas, realizaremos un breve relevamiento del uso del contraste como recurso de articulación y herramienta perceptiva visual en el teatro contemporáneo de la escena marplatense. Las obras seleccionadas son *Ensayo sobre el miedo*, dirigida por Federico Polleri; y *El zapato indómito*, de Sebastián Villar.

Ensayo sobre el miedo: el contraste como herramienta de denuncia

En un refugio, un grupo de personas subsiste en un improvisado lugar y se resiste a las inclemencias del afuera. Ha llegado el fin del mundo y, con él, una epidemia de miedo. Este espectáculo fue dirigido por Federico Polleri e integró la programación del Festival Internacional Escenarios del Mundo, Cuenca (Ecuador) en 2019 y participará del Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela) en abril de 2020.

Todo elemento en una obra de teatro contribuye a la composición total. Hemos tomado esta obra en tanto en ella los contrastes funcionan en todos los niveles para resaltar aspectos emocionales, psicológicos, pero también ideológicos y morales de los personajes. Se trata de una herramienta

perceptiva de la puesta en escena. Este recurso permite escenificar el impacto de los males de la vida en sociedad en el estado emocional de los protagonistas y los sentimientos de miedo y paranoia; de este modo, devela los paradigmas de diferencias que existen entre un dentro y un afuera, lo propio y lo ajeno, el encierro y la libertad. Desde el inicio de la obra, se refuerza la idea de una realidad construida a partir de oposiciones binarias. El primer parlamento dice:

LA NARCOLÉPTICA (a público): Esta historia comenzó hace mucho tiempo, Cuando el mundo estaba dividido en dos. Unos creían en la abundancia de los que más; Otros, en la dignidad de los que menos. Pero ocurrió que el combate dio por ganador a uno, Y la muerte del otro se creyó segura. Fue entonces que los malos dijeron cómo ser. Fue entonces que los buenos volvieron a perder. (Polleri: 31)

La obra insiste en remarcar la oposición nosotros-otros, estando los espectadores del lado de aquellos otros que invaden. La relación actor-espectador en esta obra es un componente elemental puesto que oscila como una línea que tensa y destensa de forma constante. Se genera una elasticidad emocional que se sostiene en la tensión y la distensión, pero también la gracia proseguida de una seria reflexión. Siguiendo los postulados de Badiou, el teatro puede definirse como un ordenamiento de componentes materiales e ideales dispares que únicamente existen en la representación. Estos elementos se reúnen en un evento que siempre es singular y puede definirse como “acontecimiento de pensamiento” porque produce ideas (Badiou: 102-103). Esta obra se presentó en al menos dos teatros de Mar del Plata (Auditorium y Cuatro Elementos) y en cada uno de ellos la experiencia fue distinta, al punto de parecer una obra destinada “a no morir” en tanto se mantiene viva y depende de su contexto de presentación. De acuerdo con lo que sostiene Dubatti, el teatro debe entenderse como un acontecimiento complejo que contiene tres sub acontecimientos: *convivio*, *poiésis* y *expectación*. En líneas generales, entendemos por *convivio* la reunión de cuerpo presente en un espacio y tiempo determinados. El *convivio* teatral, sostiene Dubatti, es lo que caracteriza al teatro y sostiene los demás elementos que lo componen, entre ellos el hecho poético y la interacción entre el mundo real y el mundo imaginado que crea el acontecimiento teatral (Dubatti: 35).

El contraste funciona mejor en una sala pequeña donde existe una relación de mayor intimidad con el espectador. *Ensayo sobre el miedo*, en particular, apela a generar algo en el espectador que de alguna forma se diluye en un lugar tan amplio. En la sala de menor dimensión, la obra generaba emociones, la piel de los cuerpos se erizaba y en algunos ojos brotaban lágrimas. Además, la presentación en el momento en que fue expuesta, cercana a las elecciones presidenciales, con la carga que los argentinos sentían por todo lo que sucedía a nivel político y social, se convertía en una experiencia sumamente rica.

La mixtura de sensaciones en cada representación sumerge al espectador en una obra que se posiciona en una postura ideológica bastante precisa y acorde a nuestro contexto actual. En el contraste que se genera entre el drama y la comedia, como espectadores sonreímos o lanzamos una carcajada ante algunos momentos que utilizan humor sarcástico. Reímos porque entendemos que lo que se dice es cierto, reímos porque sabemos que ese futuro fatídico hiperbólico que construye la obra no está distante de lo que somos hoy. A veces, la risa y el dolor se solapan como si fueran una misma cosa. El efecto del contraste en esta circunstancia reside en la búsqueda constante del choque de lo hiperbólico con lo real.

El teatro puede estudiarse desde una concepción semiótica pensado como signo. Como una expresión no solo artística, sino también social. Desde esta perspectiva se conciben las obras teatrales en tanto producto de distintos códigos que se encuentran insertos en contextos y situaciones que varían de acuerdo a la historia, la cultura, la política y la sociedad. Mientras algunos críticos hacen hincapié en el texto teatral, Kowzan y otros autores intentan comprenderlo desde la noción de signo al analizar el teatro como un complejo semiótico. Kowzan esboza una enumeración de los distintos sistemas de signos no lingüísticos que actúan en el teatro.

Los estímulos sonoros, por ejemplo, en esta obra adquieren una importancia radical. No se recurre a música grabada ni reproducida por un medio artificial, por el contrario, se acude al piano, a los golpes de un cajón y a la fuerza sonora que tienen las voces en el crecimiento de un murmullo, que

se convierte en ruido y luego se cierra con un silencio. Silencio que produce un efecto corporal. El piano, en este sentido, se erige como un signo en tanto carga con un significado que, en conjunto con el resto de los elementos -entre ellos, por ejemplo, los visuales (la luz es tenue y direccionada) y la presencia de los actores en escena- estimula un efecto particular de incomodidad en el público. La sensación de oscuridad completa en una mayor proximidad con los actores genera una experiencia distinta. Leemos en el guión:

Madrugada. Todos duermen. Juego de lucecitas. Van y vienen. Al principio, sólo hay gestos.
EL POLICÍA enciende su luz, mira su arma, la besa, y apaga la luz. (...)
LA VIGÍA enciende su luz, mira y escucha con paranoia. Apaga.
EL HIPOCONDRIACO enciende su luz y dice: "Y a los Otros". Duda si venía esa parte, y apaga.
EL CIEGO enciende su luz, levanta sus antiparras negras para descansar sus ojos inútiles, se pasa un pañuelo por ellos, luego apaga su luz.
EL HIPOCONDRIACO: (enciende su luz) Yo me perdí. (Polleri: 37)

El uso de las luces es preciso: a veces linternas, otras veces solamente sobre el piano o enfocando únicamente al actor que habla. La dirección supo llevar la atención del espectador hacia donde la trama lo requiere utilizando el contraste del claro-oscuro. La potencialidad de este contraste visual en la puesta en escena de *Ensayo sobre el miedo* es evidente porque al demarcar los espacios entre luz, sombra y penumbra, se interfiere con lo que es posible que el espectador vea o deje de ver.

La singularidad del contraste radica en los modos de transmitir las reflexiones que acarrea la historia. El recurso de angostar la distancia entre los pares opuestos incita una incomodidad en el espectador que lo instala en un lugar y emoción que no es el que viene atravesando. El humor que deviene seriedad logra un incremento de la tensión dramática en el público. Humor y pesimismo se unen simbióticamente en una acción dramática y tienen como resultado una reacción genuina y orgánica. La relación que se forma entre lo pesimista y lo cómico son claves en esta adaptación al teatro contemporáneo.

El zapato indómito: el contraste como recurso cómico

Como sostuvo Mijael Bajtín, crítico literario ruso, la risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (1933: 23). Sebastián Villar retoma la obra de Leo Masliah y ejecuta una transcripción al lenguaje del clown, provocando así la revelación de la verdad injusta y desequilibrada mediante el humor.

En esta obra el contraste se presenta de otra manera. El espectador tiene una participación más activa y se convierte en cómplice de un sistema injusto en el que conviven la pobreza y la riqueza, la mentira y la verdad, el trabajo y la esclavitud, arriba y abajo, entre otros pares dicotómicos relevantes. En torno a esto, también se puede pensar en el tercer subcontencimiento que propone Dubatti: la expectación. El teatro debe "vivirse con", es decir, implica percibir y dejarse afectar por el hecho poético que se produce en convivio. Espectar no es simplemente mirar, sino que se trata de contribuir a la *poiésis*, por eso el público es una parte esencial.

Al tratarse de una obra absurda, el par binario que atraviesa la obra completa es la oposición real-irreal. La técnica del contraste en esta obra se refugia en lo cómico. Basa su funcionalidad en la contraposición de sus dos protagonistas que, a su vez, representan determinados grupos sociales; fundamentalmente los sistemas de roles entre el poder y el pueblo. Dicho recurso contrastivo ya se utilizaba en la farsa popular y hoy en día funciona efectivamente para el éxito de los *gags*, es decir, la transmisión del humor a través de recursos que generalmente no incluyen el uso de la palabra y que establecen un contraste con la línea argumental al incluir elementos descabellados.

Ahora bien, Villar recurre a la risa como método de sostén de la denuncia social. El público suelta la carcajada cuando se abordan hechos pesimistas, tal como la explotación laboral de los empleados, justamente porque en esos fragmentos se erigen el chiste y el juego con el lenguaje. El juego es un concepto fundamental para comprender la forma de abordar el teatro desde el clown. El lenguaje es una herramienta primordial para brindar comicidad a una escena seria.

La risa se presenta ineludiblemente en consonancia con lo pesimista. El abordaje de temáticas de denuncia teñidas con un velo de comicidad otorga a la trama el cariz necesario para evidenciar el dilema entre la desigualdad social y la injusticia de los roles sociales. El texto se respeta, pero también se incluyen chistes lingüísticos asociados al contexto social actual, utilizando el recurso del doble sentido. El contraste entre la realidad que describe la obra, alejada en tiempo y espacio de nuestra realidad, se angosta al momento de vincular lo que sucede con hechos actuales, como los apartes que mencionan guiños sobre la situación política actual que nos atraviesa como argentinos. En el texto no es fácil encontrarlos, lo que permite pensar que los actores se salen ocasionalmente del texto para incluirlos de acuerdo a la situación que atañe al momento de la función, o que, simplemente, percibimos el doble sentido del término por entonaciones o expresiones que no se explicitan textualmente. El público es esencial para lograr el efecto de complicidad entre el actor y el espectador que reside en esos parlamentos, acordamos con Grotowski cuando sostiene:

¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias, quizás necesarias, pero, sin embargo, suplementarias. (26)

La obra trabaja en un contraste que es ambivalente. Es marcado desde la hipérbole del absurdo; y reducido por la cercanía de las situaciones que denuncia, entre ellas, la alienación del sujeto y la despersonalización que padece en el mundo laboral:

O'CONNORS: La carta. Se la voy a leer (lee la hoja que estaba escribiendo). Por la presente me limito a sugerir que se le brinde trabajo al operario José García, dejando a criterio del empleador el monto del salario a percibir por el mencionado García ¿Qué le parece?

MÉNDEZ: Está bien. Pero acá ningún operario se llama José García.

O'CONNORS: Yo supuse que habría alguno con ese nombre (Masliah: 73)

La relación laboral se profundiza detrás del juego entre los dos protagonistas cómicos: lo absurdo se vuelve cercano a nuestra cotidianeidad al mostrar una veta realista. El término verdad-teatro, acuñado por Badiou, define en cierta medida al teatro como una forma de acontecimiento capaz de responder a los interrogantes que surgen en la realidad pero que funciona de acuerdo a sus propias reglas, en este caso, fusionando el absurdo con lo real.

La escenografía también contribuye a generar signos. Un recinto repleto de papeles y carteles forma parte de los recursos visuales. Los medios que se utilizan para armar la oficina del patrón se combinan con el vestuario de los personajes para poner en evidencia el contraste y constituir un complejo semiótico mayor que sumerja al espectador en el curso de la trama. La escenografía es sencilla: “Hay una silla, un escritorio y un teléfono. Este último puede no estar, y los personajes en este caso simularán, cuando hablan por teléfono, que hablan por teléfono, pero lo harán sin llevarse una mano a la oreja” (Masliah: 65). En aquellos elementos, simulados con hojas apiladas, reside el doble sentido de la simpleza que puede entenderse en el entorno laboral como una acumulación de papeles inútiles.

Para Kowzan, la palabra también puede considerarse un elemento sígnico puesto que mediante el chiste, la combinación fónica y repetición de distintos términos consiguen un efecto de comicidad en el espectador. El texto en esta obra adquiere una gran relevancia sígnica:

MÉNDEZ: Tiene razón, señor O'Connors, voy a llamar al servicio de protección (Descuelga el tubo). ¿Ola? ¿Servicio de protección? Yo soy el capataz de una fábrica y ¿ola? ¿Servicio de protección? Yo soy el capataz de una fábrica y ¿ola? ¿servicio de protección? Yo soy el capataz de una fábrica y es necesario que usted tome conciencia de que hay un complot contra el señor O'Connors, que es el patrón de la misma... Muy bien... Está claro... Si, señor (A O'Connors). Dicen que no.

O'CONNORS: ¿Qué no qué?

MÉNDEZ: Que no hay ningún complot

O'CONNORS: ¿Qué? (Masliah: 88)

Tomando la palabra como base, Villar adapta la obra original haciendo hincapié en lo absurdo, demasiado cercano a nuestra realidad social. Para lograr el efecto cómico, entonces, el texto está atestado de *gags* y elementos de doble sentido. Villar desfonda la trama ridiculizándola a través de exageraciones y elementos humorísticos.

Conclusión

Este breve trabajo se centró en el análisis de las obras mencionadas con el objetivo de probar cómo las estrategias del contraste se aplican al espacio, los personajes, las acciones, la iluminación y las temáticas. Es necesario señalar que este recurso exige que el espectador se posicione en un rol de percepción activa. El éxito de la técnica del contraste está ligado en gran medida a que, instintivamente, los seres humanos utilizamos los pares de opuestos binarios para entender el mundo. El contraste en el teatro posibilita un mecanismo para presentar una realidad convergente o divergente a la nuestra.

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain (2000). *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Bajtín, Mijaíl (2005)[1933]. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Grotowski, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Kantor, Tadeusz (1987). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kowzan, Tadeuz (1997). "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En Boves Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros. 121- 153.
- Masliáh, Leo (1986). *El zapato indómito*. (s/d)
- Polleri, Federico (2019). *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo editora.

**“Un grupo de sobrevivientes resiste y se debate en cavilaciones sobre qué hacer”:
Una aproximación a la relación ensayo-teatro en *Ensayo sobre el miedo*.
Distopía grotesca sobre el fin del mundo de Federico Polleri**

Guadalupe Sobrón Tauber
CIN, GLISO, CELEHIS, UNMdP
guadalupesobrontauber@gmail.com

Resumen

La presente ponencia propone un abordaje de la obra *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo*, escrita y dirigida por Federico Polleri, que se encuentra en cartel desde marzo de 2018 y se lleva a cabo en Cuatro Elementos Espacio Teatral en la ciudad de Mar del Plata. El análisis propuesto se centra en los elementos constitutivos de la pieza que la presentan como un posible ensayo de ideas desarrollado a través de la acción dramática. Este juego, establecido ya desde la relación entre el título y el subtítulo, permite pensar una reapropiación del teatro épico brechtiano y, a su vez, una nueva formulación de un teatro de ideas que interpela y conmueve al espectador. El objetivo del trabajo, entonces, es el análisis de los elementos escénicos y literarios que permiten entrever una vinculación con el género ensayístico y observar cómo se transforman y se desarrollan en la trama teatral.

Palabras clave

Teatro de ideas; ensayo; Federico Polleri; teatro marplatense

La presente ponencia aborda la cuarta pieza teatral del grupo marplatense La Rosa de Cobre, *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo*[1], escrita y dirigida por Federico Polleri, desde su relación con el ensayo. Para ello, se rastreará, tanto en el texto dramático como en la puesta, cómo se establece la vinculación entre los dos géneros -teatral y ensayístico- y qué posibilidades brinda el cruce entre la trama reflexiva y la acción dramática. También se observarán los alcances que posibilita dicha hibridación en torno a la concepción de teatro que subyace en la obra.

Como punto de partida, es fructífera la siguiente reflexión que hace el dramaturgo sobre su texto:

Por momentos, y quizás suene exagerado, creo que lo que escribo se parece más al <<ensayo>> [...], que a la literatura dramática tradicional. Casi que la historia que cuento termina siendo una excusa. En *Ensayo sobre el miedo* no tengo dudas de que operó de esta manera, tanto que decidí explicitarlo en el título. (Polleri en Dubatti 2019^b: 26)

Polleri es consciente del cruce de géneros. *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo* hace evidente dicha interrelación desde su nombre. El subtítulo, por un lado, señala el contexto de la acción: el fin del mundo, la historia que, como indica el mismo autor, funciona como excusa. Por el otro, la primera palabra del título principal es “ensayo”. La vinculación entre título y subtítulo establece así una jerarquía que prioriza la noción del género no dramático por sobre el orden argumental. La obra es, entonces, un ensayo cuya temática es el miedo y, para poner en crisis las distintas representaciones y conceptualizaciones del caso, se opta por el lenguaje teatral y un escenario distópico donde los personajes debaten en torno al porqué de la catástrofe y qué hacer ante esa situación.

El comienzo de la puesta, que es fielmente descrito en la dramaturgia -publicada posteriormente-, ya incorpora elementos que resaltan la interrelación con el ensayo. Se escribe en la primera página:

Estamos en un refugio. En el centro, en proceso de construcción, una barricada. En un lateral, un piano. La Pianista toca una melodía, mientras se proyectan frases en el fondo.
“ENSAYO SOBRE EL MIEDO
Distopía grotesca sobre el fin del mundo.”

“El mundo fue destruido por una epidemia de miedos. En un precario refugio, un grupo de sobrevivientes resiste y se debate en cavilaciones sobre qué hacer”

“No es poco lo que les corresponderá demoler y sufrir: de lo que se trata es de rehacer el mundo” Victor Serge

Sale la última frase y La Narcoléptica, quién trae un ladrillo entre sus manos, gana el centro de la escena. Presenta la historia mientras el resto de los personajes acompañan con un coro. (Polleri 2019: 31)

Las didascalias están enunciadas por una voz en primera persona del plural que posee un dominio interpretativo sobre la escena. Un ejemplo es el cierre de la cita, en el que se enfatiza el aspecto narrativo del monólogo –“presenta la historia”- pudiendo ser esta una característica desprendida del propio parlamento. Esta forma, que se explicita en el texto dramático, introduce, una filiación ensayística tanto en la forma de uso del nosotros, estrategia típica del discurso académico, como en las observaciones que emite.

Por otro lado, en el fragmento se indican tres textos para ser proyectados en escena: el título, una frase a modo de didascalia y una cita que funciona como epígrafe. Dichas decisiones son funcionales para exponer elementos denotativos en la puesta escénica. Al público se le presenta una serie de textos, o mejor dicho paratextos, que se superponen e introducen una lectura previa a la aparición de los actores con sus intercambios. La estructura de comienzo –título y epígrafes-, propia del registro escrito, refuerza nuevamente el cruce de los géneros. Por otro lado, es preciso señalar la superposición de estímulos que se hace presente en ese inicio, ya que así como el orden del ensayo contamina lo teatral hacia lo conceptual, el lenguaje dramático brinda al elemento ensayístico la multiplicidad semiótica que le es propia. De modo que antes de que comience la acción dramática, además de los textos proyectados, se escucha la música en vivo y se ve la barricada bajo la luz tenue junto a la imagen de La Pianista, que toca debajo de una horca. Estas imágenes condicionan desde lo perceptivo los textos escritos y los ponen en el presente del acontecimiento teatral (Dubatti 2014: 66).

La vinculación entre distintos sistemas semióticos, propia del teatro (Kowzan: 126-127), que permite romper con la univocidad del lenguaje, adquiere un valor particular si concebimos al ensayo como bien indica Beatriz Sarlo: “El ensayo escribe (y describe) una búsqueda. (...) El ensayista no dice lo que ya sabe sino que hace (muestra) lo que va sabiendo, sobre todo indica lo que todavía no sabe.” (16). Esta idea sirve como eje para entender la pieza en tanto que a través de los parlamentos y acciones de los personajes se entreteteje una textualidad que, gracias al teatro, trasciende el orden lingüístico, para discernir qué hacer en ese mundo apocalíptico. “Contrastando ideas opuestas, incompatibles, salteando nexos lógicos y pasos demostrativos, el ensayo es un sistema de desvíos” (Sarlo: 17), y por lo tanto, la obra se convierte en torno a su eje de reflexión en un texto que prolifera hacia varios sentidos que confluyen como posibles respuestas a los interrogantes. Como indica Adorno, usando la misma metáfora del tejido, el ensayo crea su forma entramando un tapiz con sus conceptos (Adorno: 22), y es este movimiento el que se busca analizar en la obra abordada.

Para observar el funcionamiento del tejido, es pertinente mencionar que Polleri ha publicado dos artículos en la *Revista Ajo* que responden al género de ensayo y abordan la temática de la obra: “Analgésia social” (2016) y “Lo que tengo miedo es de tu miedo” (2017). Los dos establecen un vínculo intertextual con la misma, no sólo desde su contenido, sino también desde los procedimientos que se repiten en el drama: uso de citas y casos, evocaciones a otras artes, menciones o alusiones teóricas y, por sobre todo, una estructura fragmentaria –rasgo estructural del género según Adorno (26)-. De modo que los textos previos funcionan en la obra del autor como un boceto, un sustento tanto ideológico como procedimental de lo que se despliega en *Ensayo sobre el miedo*.

De esta manera, en la pieza la estructura del ensayo se hibrida con la de la acción dramática, partiendo de esa primera didascalia proyectada que indica el debatir como una de las primeras acciones. De hecho, cada personaje al compartir sus reflexiones despliega múltiples procedimientos de apertura propios del ensayo (Sarlo: 19). Nos detendremos en aquellos que recuperan otros discursos, ya que la superposición de casos y voces favorece a la construcción abierta de la propia discursividad.

En primer lugar, se encuentra la utilización de los discursos sociales. Sucede en múltiples pasajes y está presente incluso en los arquetipos mismos de los personajes como El Hipocondríaco. Este último, resulta particular porque tanto su caracterización satírica como su discurso refuerzan un efecto paródico:

A mí me gusta el cine, pero me gustaría más si hubiese más personajes como yo, más realistas. Me complace pensar un poco en mí, es sano conectarse con uno mismo, con el yo personal de uno. Yo lo tenía todo: clase media, hombre, blanco, heterosexual (no fanático), casa, auto, niños. ¿Maltrato marital? Leve. ¿Mandatos familiares? Cinco. ¿Problemas con el consumo? Apenas. ¿Inconvenientes con el alcohol? Dos. ¿Miedos? A la muerte. Ahora por ejemplo yo me estoy muriendo. Me duele el pecho y el brazo, y si no fuera por el avance del tumor creería que lo que me está por dar es un infarto. (Polleri 2019: 55-56)

El parlamento expone una serie de discursos, que como bien indica Dubatti (2019^a: 42) responden a la voluntad de Polleri de elaborar las capitalismopatías. El humor del personaje se consolida en la saturación de los gestos del narcisismo, la hipocondría y la mediocridad del individuo. El discurso se desborda de enumeraciones y pronombres y verbos en primera persona. A su vez, se recupera un campo semántico de arquetipos hegemónicos: “clase media, hombre, blanco, heterosexual”. La parodia (Bajtin: 282-283) humorística establece una crítica mordaz a toda la clase media.

En consonancia, cabe observar que, como en un ensayo, los tópicos o discursos se expanden en relaciones semánticas no lógicas. De manera que así como aparecen a través de este personaje, la resonancia y crítica de los discursos sociales proliferan en toda la obra. Ejemplos claros son los casos del parlamento del Perro ante la inminente entrada de un grupo de la clase media (Polleri 2019: 46) y el monólogo de la Vigía (49-50).

En paralelo, estas lecturas fácilmente identificables ante un público contemporáneo se entremezclan con reflexiones teóricas o de registros académicos. Un caso es el uso de definiciones para aclarar -o complejizar- el debate:

EL POLICÍA: Pero si se trata de resistir, entonces no sería un muro, sería una barricada.

LA NARCOLÉPTICA: No entiendo la diferencia.

EL POLICÍA: Vigía, ¿me ayuda?

EL POLICÍA Y LA VIGÍA: (al unísono) Una barricada es un parapeto improvisado que se hace con barricas, carruajes volcados, palos, piedras, entre otros objetos contundentes. Sirve para estorbar el paso al enemigo y es de más uso en las revueltas populares que en el arte militar. Un muro en cambio es una barrera con accesos restringidos que divide dos territorios o comunidades (43-44).

La dilucidación entre la idea de muro o barricada es central para el debate debido a los distintos significados que condensan. Para esto, se introduce la definición como parlamento dicho por dos personajes veloz y mecánicamente. La elección de la entonación produce un distanciamiento que refuerza la ruptura de registro de ese texto respecto de los otros de la conversación. La conceptualización es subrayada para luego ser reflexionada y debatida. De manera que, al igual que en un ensayo, el concepto se entrama para seguir pensando.

Otro uso de discursos académicos es la recuperación teórica, cuyos ejemplos principales son algunos parlamentos de El Policía y El Ciego. Un caso del segundo es el siguiente:

Entonces, con ese decreto del fin de la historia, nos arrebataron el sentido del Tiempo y nos quedamos pataleando en el aire. La historia ya no fue una imagen circular, ni una línea, sino una sucesión de puntos inconexos acelerados por la desesperación de hombres que habían perdido el timón de sus vidas. (61)

La cita concluye una serie de intercambios en torno a la concepción del tiempo histórico. En ella subyacen múltiples referencias filosóficas que van de la Ilustración a las teorías de la posmodernidad. De hecho, en las mismas acotaciones del texto editado subsisten dichas nociones: “Los personajes huelen (...) el pasado pre-desastre posmoderno.” (58) El texto -tanto al ser escrito como representado- recupera las concepciones de la temporalidad moderna y posmoderna para

incluirla en una lectura que, a través de la contextualización del drama en el futuro distópico, reinterpreta el presente de la representación. Por otro lado, el fragmento citado, refiere a una temporalidad caótica que establece un paralelismo con la estructura de la obra: los personajes como parte de series inconexas, bloques de acciones vinculadas por una lógica sugerente antes que causal, sujetos detenidos en el tiempo de la deliberación.

La tercera matriz intertextual es la de los objetos artísticos. Dentro de ella las dos más claras también las abordan *El Policía* y *El Ciego*. El primero, en su extenso análisis sobre el fragmento proyectado de *El nene* de Chaplin (57) y el segundo, al recuperar el poema de León Felipe:

Esto debía ser un grabador que registrara el testimonio de El Ciego para la posteridad por los siglos de los siglos amén. Pero como no sabemos si habrá posteridad –y grabador no conseguimos–, usaremos este genérico altavoz que nos permitirá igualmente recitar a los cuatro vientos este poema de don León Felipe. (41-42)

De esta manera, *El Ciego* hace explícita la cita. A su vez, hay un distanciamiento en términos brechtianos (Brecht: 44) donde el actor se separa del personaje –lo enuncia-, y da lugar a una voz en primera persona plural que, al igual que sucede en las didascalias, vuelve a poner en evidencia su uso ensayístico-académico. La acción de citar, homologable a la proyección de la película de Chaplin, funciona como operación ensayística que, al superponer los textos en la obra, amplía las perspectivas del debate hacia fuera del universo cerrado de la pieza. Le da un carácter abierto que, como indican Adorno y Sarlo, es propio del ensayo.

Por otro lado, el poema retomado “Pie para el niño de Vallecas” establece otras dos líneas intertextuales. Una al exterior de la obra –la referencia a Don Quijote-, y otra al interior de la obra –la reescritura final. Esta doble operación carga de sentido el final gracias al uso del yo poético, que desplaza su identidad del Quijote a El Ciego e imprime en el segundo la actitud esperanzadora del primero, evidente en el último texto:

Y al llegar nuestro buen día,
montaremos de nuevo en Rocinante
y saldremos a recuperar la vida.
Haremos un mundo nuevo,
lo haremos a nuestra medida. (71).

El cierre, si bien reelabora otras partes del poema con textos internos de la obra, decide retener los nombres quijotescos y, a su vez, enfatizar desde ese lugar la visión utópica del personaje de Cervantes. De este modo, el intertexto, que primero es cita y luego reformulación, propone una visión esperanzadora que sugiere una posible respuesta ante la pregunta del qué hacer.

El recorrido realizado expone varias estrategias propias del ensayo que se proyectan dentro del drama. Los conceptos, los vínculos y las referencias dan un sentido profundo a la estructura dramática que la corre de la narrativa tradicional y la centra en la reflexión en torno a la realidad. Los discursos se entrecruzan y, aunque en la selección de testimonios se entrevé una perspectiva crítica del presente, la pregunta queda latente para ser resuelta en el espectador. De hecho, la última imagen de la obra es el ladrillo, posible muro o barricada, iluminado. La decisión del entrecruzamiento genérico que inclina la obra hacia un teatro de ideas define una forma de hacer teatro, que como bien señala Dubatti (2019^a: 42) se emparenta con el teatro brechtiano desde una nueva reformulación del teatro de tesis. La innovación se da en cómo retoman los mecanismos propios de Brecht –narración, distanciamiento, uso de otros lenguajes artísticos- para abrir una nueva filiación con el ensayo, que quiebra con la exposición de ideas unidireccionales y traza en la estructura dramática la del pensamiento, que incluye al espectador de forma activa. Por esto, aunque la pregunta del “qué hacer” que se cuestionan los personajes se sustenta en el cruce entre lo teatral y lo ensayístico, su verdadera apertura hacia la reflexión solo se posibilita a través del acontecimiento teatral. *Ensayo sobre el miedo*, al elegir esa forma, nos coloca como espectadores en el lugar de pensadores al pensarse a sí misma y ensayar una respuesta sobre cómo accionar para cambiar la realidad.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (2003). "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Ediciones Akal. 11-34.
- Bajtín, Mijail (1993). "V. La palabra en Dostoievski". En *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. 264-349.
- Brecht, Bertol (1963) [1957]. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2019^a). "Crítica a la subjetividad del miedo". *Reseñas/CeLeHis*, Año 6, número 15, ISSN 2362 - 503. 40-44.
- Dubatti, Jorge (2019^b). "Federico Polleri: Transformaciones del vínculo entre arte y sociedad". En Polleri, Federico. *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo editora. 11-27.
- Kowzan, Tadeuz (1997). "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En Boves Naves, María del Carmen (comp.) *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros. 121- 153.
- Polleri, Federico (2016). "Analgésia social". *Revista Ajo*. Mar del Plata, 24 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.revistaajo.com.ar/notas/5369-analgésia-social.html>
- Polleri, Federico (2017). "De lo que tengo miedo es de tu miedo". En *Revista Ajo*. Mar del Plata, 29 de septiembre de 2017. Disponible en: <http://www.revistaajo.com.ar/notas/10738-de-lo-que-tengo-miedo-es-de-tumiedo.html>
- Polleri, Federico (2019). *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo editora.
- Sarlo, Beatriz (2001). "Del otro lado del horizonte". En *Dossier El ensayo de los escritores*. Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria –Nº 9. 16-31.

Notas

[1] Dirección: Federico Polleri. Grupo La Rosa de Cobre. Elenco: José Luis Britos, Esteban Padín, Carla Rossi, Belén Manetta, Pablo Guzzo, Alejandro Comercci, Cecilia Mesías. Estreno: 10 de marzo de 2018. Cuatro Elementos Espacio Teatral (Alberti 2746, Mar del Plata).

V. MÁS ALLÁ
DE LAS FRONTERAS

Poéticas dramáticas poéticas

Ansío los Alpes de Klaus Händl y *Clausura del amor* de Pascal Rambert

Candelaria Barbeira
CELEHIS, UNMdP
cbarbeira@mdp.edu.ar

Resumen

El trabajo se propone analizar de manera comparada la dramaturgia de dos obras, *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos* (*Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen*, 2001) de Klaus Händl (Rum, 1969) y *Clausura del amor* (*Clôture de l'amour*, 2011) de Pascal Rambert (Niza, 1962). En ambos textos, articulados a partir de monólogos, se presenta un alejamiento de la fábula y la acción dramática en pos de un registro lírico que pone a foco el lenguaje y la autorreflexividad de los personajes a partir de la forma del monólogo. De esta manera es posible rastrear una poética teatral que suspende la acción en un tiempo detenido, alejándose del progreso narrativo y acortando la distancia entre el teatro y la poesía. Por otra parte, el análisis conjunto nos conduce a la versatilidad para la puesta que se halla en potencia en estos textos y la adecuación de estas poéticas a la categoría de teatro posdramático.

Palabras clave

Poética dramática; posdramaticidad; dramaturgia europea contemporánea; monólogo

Puntos en el mapa: el teatro como mundo

En primer lugar, para comenzar ubicamos los objetos en su contexto de recepción, es decir el punto de partida de este trabajo. En 2019, en la tienda del museo del Centro Universitario de Arte de la ciudad de La Plata se encontraba el texto de *Clausura del amor* seguida de *Ensayo* de Pascal Rambert. En esa misma ciudad y al mismo tiempo, tenía lugar la puesta de *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos. Versión III: el paisaje y la lectura*, en la TAE, Escuela y Espacio de arte y oficios para el espectáculo contemporáneo del Teatro Argentino de La Plata. Esa coincidencia o más bien ese azar que reunió para mí las dos obras en un momento y lugar se resignificó al detectar cierta resonancia entre ambas poéticas, de donde surgió la pregunta por la posibilidad de factores en común que sostuvieran la presencia y vigencia de esas obras de la dramaturgia europea reciente en un contexto local relacionado de manera puntual con el arte contemporáneo. El interrogante, que excede con creces esta aproximación, es qué idea del acontecimiento teatral se encuentra detrás de esas producciones en su recorrido transatlántico. A continuación me propongo entonces indagar de forma inductiva en la manera en que estas micropoéticas (Dubatti 2011a) establecen un reparto común de lo sensible.

Paso entonces a ubicar en espacio y tiempo las dos obras. *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos* de Klaus Händl (Rum, 1969) se estrena en 2001 bajo la dirección del propio autor en el Festival Otoño de Estiria (Steirischer Herbst), Austria; la puesta en español debuta en el Festival Internacional de Teatro de Bogotá en 2008 con texto y dirección de los suizo-colombianos Heidi y Rolf Abderhalden (fundadores de la compañía Mapa Teatro)[1]. La obra se difunde en un ámbito especializado y con un papel fuerte de las instituciones encargadas de fomentar artes nacionales, como las embajadas o los institutos y fundaciones culturales (Goethe, Pro Helvetia, Alianza francesa). Por otra parte, la primera representación de *Clausura del amor* de Pascal Rambert (Niza, 1962) tiene lugar en 2011 en Aviñón[2]. Al nivel de la recepción, el alcance de la distribución supera ampliamente el de la obra de Händl, en tanto resulta un éxito de taquilla de amplia repercusión internacional.

A pesar de las diferencias que encontramos entre las dos obras y su circulación, vemos que se da una coincidencia en el ámbito en el que se originan: surgen en festivales centrados en propuestas contemporáneas y experimentales, que a su vez se fundan como alternativas al monopolio artístico que ejercen en cada país las grandes ciudades. Otoño de Estiria es un festival de arte contemporáneo, no solo escénico, que se anuncia como una propuesta de vanguardia y tiene lugar en la ciudad de Graz, Austria; el festival de Aviñón fue fundado con el objeto de promover el montaje de nuevos autores y romper con la centralidad del teatro parisino y se orienta más bien a un público joven[3].

Ambas obras se crean para un festival de vanguardia pero una de ellas, sin embargo, se convierte en un éxito comercial, es editada de manera inmediata y con traducciones también tempranas. Sabemos que las posibilidades de difusión a través de la reproductibilidad técnica por el soporte mismo del texto escrito difieren de las del espectáculo escénico, que para circular de manera internacional requiere un mayor financiamiento y la magnitud del alcance al público es más limitada, acotado muchas veces a la participación en festivales. En este sentido, la gestión editorial de los textos dramáticos es un factor a tener en consideración en cuanto a la difusión de obras y autores; si bien, en relación con la edición de textos teatrales, no se puede dejar de lado la tendencia a la dramaturgia colectiva que quita peso al texto previo para priorizar la labor escénica y el registro del hecho escénico-performático[4].

Sin embargo, también se establece una distinción en cuanto a las tradiciones e identidades culturales y literarias en las que se inscriben ambas obras y autores: Francia, por un lado; Austria y Suiza, por el otro (Händl proviene del sector austríaco del Tirol, pero sus obras se estudian como parte de la literatura suiza, al ser recopilado en antologías de drama suizo)[5]. Sostiene Joseph Jurt que “Los campos literarios nacionales, en particular, dentro de tal o cual espacio lingüístico se definen con relación a otros campos a menudo según la lógica centro/periferia” (48). Con respecto a lo anterior cabe hacer dos puntualizaciones: por un lado, el carácter periférico de Suiza y Austria con respecto a las fuertes identidades culturales de Francia y Alemania; por otro, la periferia que implica la constitución de festivales en ciudades menores en relación con las grandes cosmópolis que centralizan la actividad artística y cultural (Graz en relación con Viena y Aviñón con respecto a París). Al análisis de coordenadas podría sumarse -para considerar la producción, circulación y recepción de teatro en sus diferentes escalas geográficas- la relación que se da según esta lógica entre Europa Central y América del Sur pero también la que tiene lugar dentro de Argentina, e incluso en el interior bonaerense, en relación con Buenos Aires.

El monólogo o cómo hablarle a lo que no es

Paso entonces a referirme a las obras. *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos* presenta dos monólogos a cargo de los personajes de Olivia y Bruno. La partición del título anticipa las dos líneas que componen la obra. Olivia se sofoca en su departamento y dirige su parlamento a los Alpes (a los que, se sugiere, conoce solo por imágenes) en un discurso presentado como *fluir de conciencia* que pendula entre la poesía y el delirio, vertebrado por el deseo del frío alpino:

Los amo. Quédense tranquilamente callados. Ya llegó el momento. Prometido es prometido ¿De acuerdo? Bien. Espero que caiga nieve. Pero, ¿por qué demoran tanto, qué esperan? [...] Díganme, ¿puedo confiar en ustedes? No están solos. Me estoy derritiendo entre las plumas bajo el techo que arde al sol y a lo largo y a lo ancho no se ve ninguna cima y ningún árbol, nada, absolutamente nada me regala su sombra acá. (5)

Bruno es un guardaparques que está en los Alpes, rodeado de cadáveres, a los que les habla amorosamente:

Pero ni siquiera me puedes abrazar, estás rígido por el frío y sin embargo la frente te brilla por el sudor congelado y abajo dormitan los mares de violetas, en azul y congeladas alrededor de los profundos ojos. Muerto, espera, quiero ver si aún se te puede ayudar, mi desconocido amigo. (7)

La principal didascalia que encontramos en la traducción al español, antecede los parlamentos y dice: “Olivia habla al pie de un paisaje con muertos. / Bruno pasea y se tropieza con algunos muertos, / a los que finalmente hunde” (2). Se distingue en primer lugar la escritura en prosa, el tono abstracto, críptico, de *Ansío los Alpes* y el foco puesto en la naturaleza[6]. El tono de los parlamentos se basa en descripciones simples y preguntas retóricas que adoptan un tono infantil: desde la animización de la naturaleza, propia de la infancia, hasta la curiosidad interrogante que sitúa a Olivia en un lugar de ingenuidad y no saber[7].

Por su parte, *Clausura del amor* pone a foco un tópico de repercusión óptima a la hora del consumo cultural en un sentido amplio: el amor de pareja y su disolución. El autor, Pascal Rambert, pide que la obra sea interpretada por un actor y actriz que hayan sido pareja y hayan trabajado juntos. A este dato se suma que los nombres de sus personajes –Audrey y Stan– coinciden con los de la actriz y el actor que representaron la puesta original, Audrey Bonnet y Stanislas Nordey, para quienes fue escrita la obra.

Clausura del amor entonces se articula alrededor de una ruptura amorosa: comienza con el monólogo de Stan dirigiéndose a Audrey, su pareja desde hace años, la madre de sus tres hijos y compañera en la profesión teatral, para terminar la relación. Luego ella da lugar a su propio monólogo dirigido a él, manteniendo el tono de mordacidad del discurso del desamor. En este punto la inocencia infantil preedénica de *Ansío los Alpes* contrasta con las acusaciones de la responsabilidad de pareja que esgrimen entre sí los personajes de *Clausura*, entre los que Audrey le reprocha a Stan: “¿por qué me echás del paraíso?” (93)[8].

El hecho de que ambas obras se estructuren en doble monólogo deja entrever desde un principio la exploración de la soledad, el desencuentro y la incomunicación. Olivia y Bruno no tienen nada en común excepto que uno padece lo que la otra ansía, aunque se suma un factor más: la muerte que baja por el río de la montaña en forma de cadáveres y las últimas palabras de Olivia: “Soy una alpina. Mis huesos yacen ya en el ataúd y por eso me quiero despedir” (6). En el caso de Stan y Audrey, se dirigen la palabra entre sí pero no hay diálogo. Hay la invocación a algo-alguien que no comprende las frases proferidas, o por lo menos que no puede responder. Las palabras del duelo son palabras dirigidas en ambos casos hacia un ente que se anhela, que se pierde y que ya no responde. Al referirse al drama moderno, Peter Szondi afirma que esta forma del parlamento presenta un empleo episódico y no constitutivo de la forma dramática, a diferencia del diálogo (73). Por otra parte, Anne Ubersfeld, en su análisis de obras más recientes, se refiere al habla solitaria, que expresa al espectador “el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo” (26)[9].

La ausencia de diálogo entre los personajes, aunque se encuentren juntos en escena, a su vez expone al espectador a una situación en la que no está *solo* en la escucha silenciosa de los parlamentos: quien espera en el escenario carga en la gestualidad del cuerpo también el tiempo detenido de la espera, del no hablar. Si bien los dos textos se articulan a partir de monólogos, otra diferencia se va a dar entre el uso de la prosopopeya en *Ansío los Alpes* al “conversar” con las montañas y los muertos, y el parlamento unilateral como monopolio de la palabra ante un otro en *Clausura del amor*.

Si ponemos el foco en otro orden textual, observamos que la obra de Rambert presenta su dramaturgia en verso. El conflicto está, por otra parte, plenamente abocado al espectro de las emociones viscerales y, a un tiempo, el discurso de los personajes recurre a una enciclopedia intelectual, poblada de intertextualidades (del asesinato de John Lennon a la pintura rococó francesa) pero sobre todo en la reflexión sobre el lenguaje y los momentos metateatrales o la metapoética incluida en la poética de la obra. En su monólogo Stan pone en abismo el hecho teatral y el lenguaje al dejar caer sobre su compañera la pregunta “¿cuál es el problema con la palabra ficción donde te plantás?” (13). Luego, Audrey acusa y teoriza

[...] ves que matás la lengua
¿a nosotros que estábamos constituidos por ella?
al retractarte matás la lengua
nuestra lengua en común
matás nuestra casa [...] (79)

Más adelante: “¿las palabras están conectadas correctamente con los sentimientos?” (82) o:

[...] sacás teorías pero esa no es la mía *sorry*
soy una intérprete solo soy una intérprete del trabajo de los otros
¿pero cuando trabajo qué amo?
[...] la partitura que interpreto está hecha para conmovier a
quien la escucha no a mí [...] (85)

De esta manera el lenguaje se convierte en otro campo de batalla y objeto de reflexión, al igual que las referencias a las teorías, los cuerpos y la interpretación teatral.

En lo que respecta al montaje, *Clausura* marca un realismo despojado de escenografía donde las prendas sobre el cuerpo de los actores no difiere del vestuario cotidiano de cualquier espectador, como tampoco los nombres de los personajes ni el contrato de expectación que se produce en la falta de cortes o saltos temporales, al crear la ilusión de que la acción transcurre en “tiempo real”: “en términos de veneno ya tomé gracias acabo de tomarme treinta minutos cronometrados” (66), afirma Audrey superponiendo el tiempo de la ficción con el tiempo externo[10]. *Ansío los Alpes*, por el contrario, desrealiza el conflicto desde el lenguaje y la fábula, pero sobre todo en la batería de recursos implementados en los montajes: la yuxtaposición de imágenes, interpelaciones y observaciones deshilvanadas que propone el texto verbal, expande el espectro de posibilidades de realización escénica. La puesta colombiana, por ejemplo, se complementa con música en vivo de contrabajo y flauta, un elaborado material audiovisual y la proyección de extractos de una carta de Ingrid Betancourt[11]. De las puestas platenses: la primera tiene lugar en una galería; la segunda en casa de uno de los intérpretes, donde el espectador se mueve como un *voyeur*; la tercera despliega un complejo dispositivo escénico incluyendo diseño sonoro, proyecciones y transformaciones radicales del espacio escénico.

Poéticas dramáticas, posdramáticas y poéticas

Teniendo en cuenta la estructura, el lenguaje, el conflicto y los montajes de las dos obras, vemos que éstas responden en parte a los rasgos atribuidos al teatro posdramático, término instalado a principios de siglo por Hans-Thies Lehmann (1999) para describir ciertas producciones de la escena contemporánea. Beatriz Trastoy lo contrasta con el teatro dramático precedente, el cual

se plantea como un doble de la realidad, como dependiente de otra cosa externa a sí mismo (la vida que llamamos real, los vínculos sociales, el comportamiento humano) y, de este modo, estructura la organización y la percepción que la sociedad tiene de sí y, por consiguiente, del teatro. (2013: 18)

En una definición posterior y anclada en la praxis más que en las definiciones estructurales de la obra teatral, Trastoy se refiere a

ciertas experiencias escénicas, con frecuencia asociadas al circuito *off*, realizadas exclusivamente en la ciudad de Buenos Aires a partir de la restauración del sistema democrático a mediados de los ochenta, a las que la crítica especializada y el público adepto consideran más prestigiosas e innovadoras, en tanto le atribuyen un mayor grado de voluntad de experimentación y de apuesta estética que el que creen encontrar en los escenarios oficiales y en el ámbito comercial. (2017: 15)

Karina Mauro (2008) por su parte describe esta transformación del hecho teatral como un abandono de la garantía de unidad que proveía la noción de texto dramático, convirtiéndose en un conjunto de elementos fragmentarios vinculados por tensiones basadas en el contraste, la oposición o la complementariedad. El Teatro Posdramático problematizaría entonces las nociones de coherencia, totalidad, representación y referente.

Para pensar la posdramaticidad en las obras de Händl y Rambert ponemos a foco algunos elementos puntuales. Por un lado, *Clausura del amor* responde a la perspectiva ensayística propia del teatro posdramático en lo que respecta a la reflexión intelectual, la confesión íntima, la cita, la exposición, el habla, gestualidad y vestuario idénticos a los de la vida cotidiana, como también la exhibición de los recursos teatrales: la escritura dramática y escénica autorreferencial o la autoteorización de sus propios realizadores, “del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y de comunicar” (Trastoy 2013: 16).

El rasgo anterior resulta evidente en Rambert pero no se cumple, sin embargo, en la obra de Händl, aunque ésta sí se ajusta con precisión a la idea de una disolución o fragmentación de la fábula, que desdibuja la noción tradicional de personaje y produce discursos formados por palabras sin origen

ni dirección en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos o de los implícitos. En palabras de Trastoy:

La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. (2013: 17)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos pensar en estas obras de la dramaturgia europea reciente en el marco de la posdramaticidad. Si bien *Ansío los Alpes* y *Clausura* difieren en términos de estructura, conflicto y montaje escénico, podemos pensar en una poeticidad o una conciencia material del lenguaje como denominador común. Incluso si accedemos a los textos en traducciones, incluso si uno se encuentra en verso y el otro en prosa, si uno presenta una reflexión metaficcional y metalingüística y el otro no, hay en las dos –por diferentes vías– la problematización del lenguaje y sus posibilidades de representación que, no obstante, no atenta contra los otros lenguajes que intervienen en el acontecimiento teatral.

Aunque *Ansío los Alpes* en las puestas conocidas hipersemiotice el espacio escénico y *Clausura del amor* deposite gran parte del peso de la representación en el actor y la actriz, las dos obras colocan en alto la apuesta a un trabajo de orfebrería sobre el lenguaje, de ingenio intelectual o de creación de imágenes poéticas. Pensamos en este caso dos poéticas (en el sentido de producción o creación teatral) dramáticas (en el sentido específico de la dramaturgia, no del drama moderno que sería reformulado en la posdramaticidad) que toman como base el monólogo, forma del habla donde “la yuxtaposición de lo incongruente funciona como una metáfora de carácter poético” (Ubersfeld 14), como modo de visibilizar la forma del lenguaje y así señalar la disolución de la *lengua en común*.

Referencias bibliográficas

- Bettelheim, Bruno (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Cornago, Óscar (2005). "Teatro posdramático. Las resistencias de la representación". En Dubatti, Jorge (comp.). *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores. 119 – 141.
- Dubatti, Jorge (2006). "El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción". *Clarín* 05/3/2006. Disponible en: <http://www.iade.org.ar/noticias/el-teatro-argentino-se-lleva-bien-con-la-insatisfaccion-jorge-dubatti-doctor-en-letras>
- (2011a). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot.
- (2011b). "Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país". *Stichomythia*, 11-12. Disponible en: https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf.
- Händl, Klaus (2008). *Ansío los Alpes. Así nacen los lagos*. Traducción de Marta Kovacsics, patrocinada por Pro Helvetia, Consejo de las Artes de Suiza, para su distribución digital. Hamburgo: Rowohlt. Distribución digital a cargo del Instituto Goethe, para la biblioteca del Rowohlt Theatre Verlag.
- Jurt, Joseph (2014). "Campo literario y nación". En *Naciones literarias*. Villa María: Eduvim. 15-48.
- Mauro, Karina (2008). "Dramático, posdramático y energético en las técnicas de actuación en la Argentina". *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*. La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38975>.
- Rambert, Pascal (2018). *Clausura del Amor y Ensayo*. Buenos Aires: Libretto.
- Szondi, Peter (2011) [1978]. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- Trastoy, Beatriz (2012). "Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 231-248, jan./jun. 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/2237-266025484>.
- (2013). "Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica". *Boletín GEC*, (17), 15-24. Disponible en: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1142>.
- (2017). *La escena posdramática*. Buenos Aires: Libretto.
- Ubersfeld, Anne (2003). "El habla solitaria". *Revista Acta poética* N°24. México: UNAM. 9-26.

Notas

[1] El texto se edita cinco años después junto con otras obras por una editorial local y una traducción al español oficial (auspiciada por el Goethe-Institut y el Pro Helvetia) comienza a circular por Internet. En cuanto a la recepción y circulación de Händl en Argentina, mencionamos que dos de sus obras fueron representadas en Buenos Aires en 2007 y 2008 en el Ciclo de Nueva Dramaturgia. A nivel nacional *Ansío los Alpes* tuvo tres puestas en La Plata a cargo del grupo Didascalía (cada una con una versión diferente) en 2015, 2017 y 2019 y una en Pergamino (con producción de Hacemos Teatro, 2017). Para completar la reconstrucción del itinerario de la obra de Händl, hay que agregar que forma parte de programas universitarios de dirección escénica (el de la Universidad de Palermo) y talleres como el de Emilio García Wehbi (cfr. <https://www.eldia.com/nota/2019-4-11-3-15-51--ansio-los-alpes-asi-nacen-los-lagos-un-texto-que-se-transforma-en-las-particularidades-del-espacio-espectaculos>).

[2] El mismo año del estreno, se publica como libro; dos años más tarde es traducido al español en México, en 2017 en Segovia y en 2018 en Buenos Aires. La obra fue adaptada por el autor a doce idiomas (a taiwanés y finés en 2019) y a finales de 2017 llevaba más de ciento setenta representaciones (en septiembre de este año se estrenó en Uruguay). Su circulación también contó con el apoyo de la Embajada Francesa y el Instituto francés.

[3] Cfr. la presentación de la propuesta de ambos festivales en sus páginas web: <https://www.steirischerherbst.at/en/about/6/steirischer-herbst>; <https://www.festival-avignon.com/fr/histoire>.

[4] Por ejemplo el “teatro de estados” de Ricardo Bartís: “un teatro de cuerpos afectados por el acontecimiento teatral y que constituyen en sí mismos el centro de la materia poética y la fuente de imaginario” que “no proletariza a sus actores sometiéndolos a una forma impuesta por la jerarquía del director o de un texto previo” (Dubatti 2011b: 90-91).

[5] En su ensayo “Campo literario y nación” Joseph Jurt hace referencia al carácter cuatrilingüe de Suiza como un caso muy específico respecto al problema de una literatura nacional (caso trabajado anteriormente por Bourdieu), teniendo en cuenta que las tres lenguas principales no son propias del país, pero forman parte de un espacio lingüístico más extenso (y los Alpes desempeñan un papel central para la constitución de su identidad).

[6] De aquí en adelante nos referiremos a la obra de Händl por la forma abreviada *Ansío los Alpes*.

[7] Afirma Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* que “Para la mente animista del niño, una piedra está viva porque puede moverse, como ocurre cuando baja rodando por una colina. [...] Para el niño no hay ninguna división clara que separe los objetos de las cosas vivas; y cualquier cosa que tenga vida la tiene igual que nosotros. Si no comprendemos lo que nos dicen las rocas, los árboles y los animales, es porque no armonizamos suficientemente con ellos. Para el pequeño que intenta comprender el mundo, es más que razonable esperar respuestas de aquellos objetos que excitan su curiosidad” (58).

[8] De aquí en adelante nos referiremos a la obra de Rambert por la forma abreviada *Clausura*.

[9] Ubersfeld define la categoría de “cuasi-monólogo”: “la recuperación moderna del monólogo clásico (y romántico, que se extiende hasta la época contemporánea). El cuasi-monólogo es una posibilidad de la expresión de yo [*moi*] dirigida a quien no puede o no quiere responder. Es la recuperación contemporánea del antiguo discurso pronunciado no ante un interlocutor sino ante el coro. La diferencia es que el coro a veces responde, mientras que la situación del hablante contemporáneo es ejercer la palabra frente a un no hablante, aunque es una palabra dirigida a un ser y que en algún momento formula una pregunta” (19).

[10] En su montaje original *Clausura* incorporaba un coro de niños (único elemento que rompe con la mimesis realista y el despojamiento de la escena), puede observarse el fragmento correspondiente de la puesta original en el siguiente enlace (función sin fecha): <https://www.youtube.com/watch?v=JN9Py8GXIVg>.

[11] El registro audiovisual de la puesta colombiana de *Ansío los Alpes* se encuentra disponible en el siguiente enlace (función sin fecha): <https://vimeo.com/19629771>.

La dramaturgia de Sarah Kane y el *In-Yer-Face Theatre*: reflexiones sobre la concepción de teatro y la construcción de un modelo de espectador

Mariana Blanco
CELEHIS, UNMdP
marublanc@gmail.com

Resumen

El objetivo del presente trabajo es reflexionar sobre la concepción del teatro y la construcción de un modelo de espectador en la poética de Sarah Kane (Essex, 1971-Londres, 1999), considerada una de las principales referentes del llamado *In-Yer-Face Theatre*. La etiqueta "In-Yer-Face" fue acuñada por la crítica para capturar la naturaleza agresiva y provocadora de esta propuesta escénica surgida a mediados de los '90 en Inglaterra, una de cuyas principales características es la representación directa de las realidades más brutales y abyectas, íntimamente asociadas a la sexualidad. En este marco, y a fin de examinar el valor que adquiere la violencia emocional en el teatro de la autora británica, se analizará un corpus de artículos y entrevistas, recopilados por Graham Saunders en 2009, los cuales funcionan como verdaderos textos programáticos en los que la dramaturga despliega sus ideas en torno al fenómeno de la recepción, el papel de la crítica, el rol del espectador, la responsabilidad del artista y la función del teatro en la sociedad. Asimismo, resultarán enriquecedores para pensar la relación entre la escena y la sala los aportes teóricos de Jacques Rancière (2010), especialmente su noción de "espectador emancipado", y las reflexiones de Jorge Dubatti (2012) sobre la figura del "espectador compañero".

Palabras clave

Sarah Kane; *In-Yer-Face Theatre*; violencia; brutalismo; *Experiential Theatre*; espectador

En el presente trabajo se examinará la relación entre la dramaturgia de Sarah Kane (Essex, 1971-Londres, 1999) y el llamado *In-Yer-Face Theatre*, corriente que aglutina a un grupo de jóvenes dramaturgos que, con su estilo brutal y revulsivo, convulsionaron la escena teatral londinense a mediados de la década de los 90. La etiqueta "In-Yer-Face" fue propuesta por el crítico Aleks Sierz en una tentativa por capturar la naturaleza agresiva y provocadora de esta propuesta escénica que somete al público a un tratamiento de shock, pues se funda en la escenificación de las realidades más sórdidas y abyectas, de una violencia extrema, sin mediaciones, íntimamente asociada a la sexualidad.[1] Siguiendo esta línea, se describirán los rasgos centrales de esta estética, especialmente su concepción del teatro "experiential" (Sierz 2001), a fin de reflexionar sobre el valor que adquiere la violencia emocional en el teatro de Kane y el desafío que esto supone a los modos de expectación.

En una década en que la dramaturgia de autor estaba atravesando una presunta crisis, entre otras cosas como consecuencia del conservadurismo cultural sufrido por el Reino Unido durante la era Thatcher (Prado Pérez 2000), la repercusión mediática que tuvo el debut de Sarah Kane con su *opera prima Blasted* (1995) colocó nuevamente al teatro en el centro del debate cultural y dirigió la atención hacia una generación de escritores noveles que impulsaron "a 'renaissance' in playwriting" (Urban: 66). Según Sierz, uno de los primeros en estudiar el fenómeno, el nuevo drama, entre cuyos representantes también se destacan Anthony Nielson y Mark Ravenhill, se proponía romper todos los tabúes, invadir el espacio personal del espectador, cuestionar sus valores morales y su percepción de la realidad, mediante un lenguaje obsceno y una imagería explícita y transgresora. Por esta razón, se apropió de la expresión "In Your Face", originaria de la jerga deportiva, para definir este teatro del exceso, de la "sensación", que, desafiando los límites de lo políticamente correcto, buscaba alarmar e incomodar a la audiencia: "Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-ye-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative" (4).[2]

Tal como ocurrió con el concepto de "Teatro del Absurdo", acuñado por Martin Esslin para abordar la dramaturgia europea de la segunda posguerra, la denominación propuesta por Sierz suscitó recelos y aún hoy sigue siendo sometida a revisión por parte de la crítica especializada que

puntualmente ha subrayado su carácter reduccionista. El caso de Kane resulta paradigmático al respecto, puesto que si bien es cierto que en sus primeras piezas es posible observar ciertas afinidades con esta estética de la brutalidad, su escritura, que fue transformándose vertiginosamente en un período de cinco años, se orientó hacia formas cada vez más experimentales que la desviaron del realismo feroz del *In-Yer-Face*. En una entrevista con Graham Saunders, el propio Sierz reconoce que una de las objeciones más atinadas que le plantearon fue que incluyó en un mismo grupo a autores cuyas poéticas presentan rasgos y técnicas muy diferentes. No obstante, lo primero que aclara es que nunca concibió el *In-Yer-Face* como un movimiento homogéneo, sino más bien como una “sensibilidad” compartida por muchos dramaturgos del período que devolvieron al teatro británico aquella fuerza corrosiva y contestataria que caracterizó a los jóvenes iracundos de los ‘50 (Saunders 2009: 128). Por otra parte, el epíteto apuntaba a describir la dinámica de la expectación, hacía hincapié en el vínculo entre los artistas y el público. Por tal motivo, años después de su primera formulación, insiste en su pertinencia para pensar la obra de Kane:

I think that the brand (...) applies to Kane’s work very well; because it conjures up that sense of immediacy and rawness, which is an essential part of her artistic personality, and it also refers to the relationship between audience and stage (...) her idea of experiential theatre –which I illustrate by saying that it involves leaning forward in your seat, as opposed to speculative theatre, where you lounge back in your plush velvet throne and practically nod off– sums up her theatrical project very well (Saunders 2009: 128).

Ahora bien, para comprender con mayor rigor dicho proyecto autoral y el modo en que Kane piensa la relación entre la escena y la sala, sería preciso analizar, por un lado, el modelo de espectador que se diseña de manera implícita en la micropoética de cada una de sus obras y examinar, por otro, cómo se articula esa construcción con la figura del espectador explícito que se perfila en aquellos textos que podemos considerar programáticos.[3] Dado que, por cuestiones de espacio y en virtud de su complejidad, no podemos realizar aquí un abordaje exhaustivo del conjunto de su producción, nos detendremos en el segundo aspecto, a partir del análisis de un corpus de artículos y entrevistas a la autora, recopilados por Graham Saunders en el capítulo “Kane on Kane” del volumen *About Kane: The Playwright and the Work* (2009). Estos textos resultan especialmente significativos ya que recogen algunas ideas centrales de la dramaturga en torno al fenómeno de la recepción, el papel de la crítica, la responsabilidad del artista y el rol del espectador, cuestiones que resultan indisolubles, por otra parte, de su concepción del teatro.

A propósito de esto, cabe señalar que Kane no fue una dramaturga de escritorio, de gabinete. Su apasionado interés por el teatro, que se manifestó desde muy temprana edad, inicialmente estuvo vinculado a la práctica escénica. Además de incursionar en la actuación, realizó varios trabajos de dirección y se involucró activamente en la realización de sus propias piezas, por lo que tenía una clara percepción de los alcances del hecho teatral. Según declara en una entrevista con Johan Thielemans, su predilección por el teatro obedece a que se trata de un “arte vivo” (Saunders 2009: 85) que posibilita un vínculo inmediato y recíproco con la audiencia. La importancia que la autora atribuye a la zona de experiencia que instaura el convivio teatral (Dubatti 2007a) se aprecia claramente en las recurrentes comparaciones que establece entre el teatro, el deporte y otras manifestaciones artísticas, como los recitales de rock, en los que observaba un público entusiasta, arrebatado, comprometido emocionalmente. Así lo expresa en el artículo “Drama with balls”, publicado en el periódico *Guardian* el 20 de agosto de 1998:

I saw the *Jesus and Mary Chain* at the foot of Edinburgh Castle a few nights back, and found myself longing for a theatre that could speak so directly to an audience’s experience. It rarely happens. (...) it happened when I stumbled upon the Zimbabwean Nasa Theatre dancing and drumming to an exuberant crowd on the Lothian Road.

It also happened at the Mona Hatoum exhibition at the Scottish National Gallery of Modern Art. In a tiny cylindrical room I watched a projection of a surgical camera disappearing into every orifice of the artist. True, few people could stay in the room as long as me, but I found that the voyage up Mona

Hatoum's arse put me in powerful and direct contact with my feelings about my own mortality. I can't ask for much more (Saunders 2009: 83-84).

Kane reivindica, en más de una oportunidad, esa poderosa afectación sobre los cuerpos que auspicia el encuentro convivial. En este sentido, toda su obra debe leerse en relación con el deseo de un teatro que fuera capaz de provocar un estremecimiento físico, de suscitar una honda conmoción en el espectador, involucrándolo en una experiencia visceral que, aun siendo desagradable, amenazante o dolorosa, le permitiera conectarse con sus pensamientos y emociones más profundas. Siguiendo esta línea, y en relación con la temática de la violencia que aborda de manera recurrente en sus piezas, la autora privilegia la fuerza persuasiva y transformadora del efecto de vivencia del *pathos* por sobre lo meramente intelectual:

I've chosen to represent it [despair and brutality] because sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. If we can experience something through art, then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our heart *through suffering*, whereas speculation leaves us untouched (Saunders 2009: 84-85) (El subrayado es nuestro).

Pero, además, lo que verdaderamente le fascinaba del teatro era el carácter recíproco de ese poder de afectación, en la medida en que cualquier reacción del público repercute en la construcción misma del espectáculo, de la *poiesis*: "As a member of an audience I like the fact that I can change a performance. As a writer I like the fact that no performance will ever be the same" (Saunders 2009: 85). Por eso en cierta forma celebraba que algunos espectadores se hubieran retirado de la sala durante las primeras funciones de *Blasted* en el Royal Court, pues este gesto disruptivo no sólo formaba parte de la experiencia integral de la obra, sino que además era, para ella, un indicador de que "at least something is happening", it does mean people aren't asleep. I've seen productions of *Blasted* where there was no reason to walk out because somehow they never connected emotionally, you could completely distance yourself from what was going on" (Saunders 2009: 100).

En consonancia con ese intento de suprimir la distancia de expectación y de promover la participación vital en el acontecimiento teatral, muchos han visto estrechas filiaciones entre el *in-yer-face* y la propuesta artaudiana de un teatro de la crueldad. Si bien el análisis de esta relación merece un mayor detenimiento, es posible afirmar que lo que Kane comparte con Artaud es su concepción del teatro como experiencia extrema y destabilizadora, ajena a las sensaciones plácidas y al divertimento ligero; en otros términos, su profundo rechazo hacia un teatro puramente hedonista, en el que el público es relegado al rol de *voyeur*, de simple observador:

I hate the idea of theatre just being an evening pastime. It should be emotionally and intellectually demanding. I love football. The level of analysis that you listen to on the terraces is astonishing. If people did that in the theatre... but they don't. They expect to sit back and not participate (Saunders 2009: 84).

En las palabras de Kane se aprecian, además, ciertas resonancias del pensamiento de Bertolt Brecht, quien también veía en el público de los estadios deportivos un modelo del espectador especialista y crítico al que aspiraba con su teatro épico. En este sentido, pese a que la dramaturga pone el énfasis en la dimensión pática del acontecimiento, es decir, en la importancia del afecto para la transmisión del sentido, no concibe un teatro que sea enteramente irracional. Por el contrario, este debe movilizar al espectador para estimular su reflexión y, en el mejor de los casos, inducirlo a un cambio, a una toma de conciencia:

For me the function of the theatre is to allow experimentation through art in a way that we are not able to experiment effectively in real life. If we experiment in the theatre, such as an act of extreme violence, then maybe we can repulse it as such, to prevent the act of extreme violence out on the street. I believe that people can change and that it is possible for us as a species to change our future. It's for this that I write what I write (Saunders 2009: 82).

En este punto, es importante advertir que, si bien Kane no da mayores precisiones acerca de lo que entiende por un espectador activo y partícipe, el contraste que establece con el espectador observador -y, en cuanto tal, pasivo- hoy puede resultar si no superado cuanto menos problemático. Ya Rancière, en su famoso ensayo “El espectador emancipado” (2010), cuestionaba los emprendimientos modernos de reforma teatral que, más allá de la diversidad de sus fórmulas, descansaban sobre una misma paradoja: no hay teatro sin espectador pero ser espectador es un mal, entre otras cosas porque mirar “es lo contrario de actuar” (10). La emancipación del espectador, sostiene el filósofo francés, comienza, entonces, cuando se problematiza dicha oposición, en la medida en que mirar es también una forma de acción: “El espectador también actúa (...) Observa, selecciona, compara, interpreta. (...) Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera” (19-20) y, por consiguiente, es a la vez espectador distante e intérprete activo del espectáculo que se le propone.

Ahora bien, volviendo al caso de Kane, es importante reconsiderar sus apreciaciones en relación con la imagen del espectador histórico que la autora tiene en mente. Como observa, entre otros, Ramón Prado Pérez, a comienzos de los '90 el teatro británico experimentaba los efectos de las duras políticas neoliberales que sostuvo el gobierno de Margaret Thatcher durante la década anterior. En una sociedad dominada por valores pragmáticos y económicos, no es de extrañar que primara una “visión del arte como negocio” y que las manifestaciones culturales se midieran en términos de productividad (84). Tal es así que, con el recorte de las subvenciones y el énfasis puesto en la empresa privada y el patrocinio particular de las artes, el teatro fue convirtiéndose en un producto más del mercado (Matamala Pérez 2014). El público, por su parte, se inclinaba con mayor entusiasmo hacia los grandes espectáculos de entretenimiento que le proporcionaban cierta dosis de escapismo. De ahí que los musicales del sector comercial del *West End* gozaran en la época de un éxito considerable, en detrimento de aquellas obras que buscaban estimular “los remordimientos sociales del espectador” (Prado Pérez: 105).

En este contexto, la propuesta estética de Kane debe entenderse como una reacción contra esa visión del teatro como producto de consumo cultural y, en general, contra todo teatro que se limite a aceptar las convenciones heredadas o a ratificar el *status quo* para asegurar el éxito comercial. Refiriéndose al panorama teatral del momento, la autora afirma en una conversación con Benedict Nightingale: “If there’s a place for musicals, opera or whatever, then there should be a place for good new writing, irrespective of box office” (Saunders 2009: 84). El carácter rebelde, inquieto y arriesgado que la singularizó como dramaturga, y que se pone de manifiesto en su voluntad de redefinirse en cada pieza, en ese trabajo constante de indagación y experimentación con la forma teatral, es inseparable, por tanto, de su rechazo a la idea de un espectador conformista. Y si bien es cierto que la autora buscaba atacar la complacencia del público y devolverle la conciencia de su actividad, tenía muy en claro que una obra nunca es, como diría Rancière, la simple “transmisión del saber o del aliento del artista al espectador”, sino esa “tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido” (21). En el epílogo a la primera publicación de *Blasted*, Kane desliza un comentario significativo al respecto:

Blasted now exists independently of me- as it should do- and to attempt to sum up its genesis and meaning in a few paragraphs would be futile and only of passing interest. If a play is good, it breathes its own air and has a life and voice of its own. What you take that voice to be saying is no concern of mine (Saunders 2009: 60).

Y, en lo que atañe a su responsabilidad como artista, agrega:

The one thing I don’t think is the responsibility of playwrights is telling people what to think about the play afterwards. (...) And also I don’t know what the play is about necessarily. I think it’s up to other people to tell me. (...) There was so much debate about the morality of *Blasted* and its politics-well there wasn’t actually enough debate; it was all just a kind of panic in the press about it. One of the major criticisms was ‘Sarah Kane doesn’t know what she thinks’. For me the job of an artist is someone

who asks questions, and a politician is someone who pretends to know the answers. And a bad artist is someone who's actually a politician (Saunders 2009: 60).

En relación con lo anterior, cabe destacar que una constante en la producción de Kane es su ataque sistemático a los fundamentos del teatro realista/naturalista, especialmente del drama de tesis, poética dominante en la dramaturgia británica desde la época de Osbourne (Urban 2011). Esto es clave para comprender la hostilidad con que los críticos recibieron su *opera prima*, pues la mayoría hizo hincapié en su falta de perspectiva moral y de una estructura dramática coherente y verosímil que guiara la interpretación de la audiencia. En efecto, según observa Helen Iball, el estallido de la bomba en la segunda escena de *Blasted*, algunas de cuyas cruentas imágenes están inspiradas en los horrores del conflicto bélico en los Balcanes, no solo hace volar por los aires la arquitectura de la *well made play*, sino también las convenciones dramáticas con las que el público contemporáneo se sentía tan cómodo. Por su parte, Kane insiste en que negarle al espectador la seguridad de una forma dramática familiar era la única manera de confrontarlo con el trauma de la guerra sin explicarlo y, de este modo, estimular su actividad interpretativa:

The press was screaming about cannibalism live on stage, but of course audiences weren't looking at actual atrocities, but an imaginative response to them in an odd theatrical form, apparently broken-backed and schizophrenic, which presented the material without comment and asked the audience to craft their own response (Saunders 2009: 84-85).

A través de esa afirmación de la capacidad del público para producir sus propios sentidos, gesto que se conjuga con su renuncia a la redundancia pedagógica (Dubatti 2009) y a la emisión de un juicio moral, indudablemente Kane reivindica la emancipación del espectador. No obstante, como advierte Jorge Dubatti, si bien “Toda *poiesis* incluye una zona de apertura indeterminada en la que prospera un “espectador emancipado””, también incluye “otra zona reglada, que no se puede ignorar y que es ofrecida a la amigabilidad y disponibilidad del espectador compañero” (2012: 85). En este sentido, es innegable que, con su apelación a las emociones extremas, con su apuesta a la transformación del sufrimiento en hecho artístico con el objeto de impulsar un cambio social y recuperar el sentimiento de lo político compartido, el teatro de Kane, como el de muchos de los autores del *In-Yer-Face*, entraña un llamamiento radical a la audiencia que, más allá de sus efectivos alcances, resulta difícil de eludir. El espectador modelo (y compañero) que construye esta estética no será, pues, el que huya escandalizado del teatro, como si los *mass media* no lo tuvieran acostumbrado a una sobredosis diaria de horror y brutalidad, sino aquel que sea capaz de tolerar la incomodidad, de dejarse interpelar, de cuestionar la realidad y de autocuestionarse, en suma, de aceptar el desafío emocional e intelectual que proponen estas obras.

Para finalizar, nos permitimos citar una vez más las palabras de la dramaturga cuya concepción del teatro como experiencia lacerante y transformadora se sostiene, ante todo, en sus propias expectativas y en sus vivencias personales como espectadora:

Theatre has no memory, which makes it the most existential of the arts. No doubt that is why I keep coming back, in the hope that someone in a dark room somewhere will show me an image that burns itself into my mind, leaving a mark more permanent than the moment itself (Saunders 2002: 14).

Referencias bibliográficas

- Dubatti, Jorge (2007a). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: ATUEL.
Dubatti, Jorge (2007b). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: ATUEL.
Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: ATUEL.
Dubatti, Jorge (2018). “Pensar a los espectadores de teatro”. En *IECE. Revista Digital*, a. III, n° 6 (diciembre). 3-6.
Iball, Helen (2008). *Sarah Kane's Blasted*. London: Continuum Modern Theatre Guides.

- Kane, Sarah (2001). *Complete plays. Blasted, Phaedra's love, Cleansed, Crave y 4:48 Psychosis*. London: Paperback.
- Matamala Pérez, María Eugenia (2014). *Sarah Kane, una edición crítica*. Disponible en <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/19137> (febrero de 2020).
- Pavis, Patrice (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Prado Pérez, José Ramón (2000). *Revisiones críticas del teatro alternativo británico: 1968-1990*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Rancièrè, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Saunders, Graham (2002). *'Love me or kill me' Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Manchester University Press.
- Saunders, Graham (2009). "Kane on Kane". En *About Kane: The Playwright and The Work*. London: Faber & Faber.
- Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Paperback.
- Urban, Ken (2011). "Commentary". En Sarah Kane. *Blasted*. United Kingdom: Bloomsbury Methuen Drama. 63-116.

Notas

- [1] Deformación de *In Your Face* ("En tu cara"), expresión que comenzó a utilizarse a mediados de los '70, en el ámbito del deporte, como una manifestación de escarnio, provocación o desdén.
- [2] Según señala Patrice Pavis, en el ámbito del Reino Unido, y también en Estados Unidos, se habla del "teatro experiencial" (*experiential theatre*) como de un género nuevo, caracterizado por la búsqueda de sensaciones fuertes o íntimas, por su apelación al riesgo (físico, psicológico, moral) y, sobre todo, por su puesta a prueba del cuerpo del espectador: "Confrontado con la violencia, la fealdad y la incomprensión, el cuerpo del espectador sufre mucho, pues el espectáculo, lejos de divertirlo a sanarlo, subraya su incomodidad, su mutilación, su carencia de apaciguamiento catártico (Teatro in-yer-face)" (132).
- [3] Recuperamos aquí la tipología de diseños expectatoriales propuesta por Jorge Dubatti en su artículo "Pensar a los espectadores de Teatro": el espectador "implícito" es aquel que diseñan idealmente las obras o los espectáculos, "correlato de la noción de espectador-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula*)" (2018: 6), mientras que el espectador "explícito" es "el espectador imaginado y explicitado por el/los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (...) generalmente para organizar sus prácticas o a consecuencia de estas" (2018: 5).

La configuración de lo monstruoso desde el drama y la narrativa del siglo XIX

Daniela De Franco
Universidad Nacional de General Sarmiento
danielacdefranco@gmail.com

Resumen

En este trabajo proponemos demostrar cómo la adaptación teatral *Presumption; or the fate of Frankenstein* (1823), de Richard Brinsley Peake sobre *Frankenstein o el Prometeo moderno* (1818) de Mary Shelley subvirtió la imagen del monstruo-sujeto sin linaje (novela) a monstruo-amenaza para la sociedad (drama). De esta manera, haremos un breve recorrido para entender cómo estas obras fueron claves para que se desarrolle el mito del monstruo y cómo fue incorporándose en el imaginario popular de la época. En este sentido, pretendemos establecer un entramado que ponga en relación tanto el fenómeno literario con el fenómeno teatral para poner en evidencia que ambos soportes ponen en jaque aspectos que responden a una situación crítica -post revolucionaria- de la sociedad de aquel entonces: el advenimiento del sujeto moderno -sujeto político-, la marginalidad, la libertad y la otredad. Por último, se dará cuenta de la importancia que tiene este clásico literario para poder cuestionar los emergentes sociales de la actualidad y resignificar la puesta en escena de lo monstruoso.

Palabras clave

Monstruo; novela; drama; literatura; teatro

En el marco de una investigación desarrollada en relación con la materia *Estudios de la Literatura Moderna* del Profesorado en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de General Sarmiento, intentaremos abarcar distintas problemáticas que impactaron en el campo literario del período estudiado. En este sentido, el programa se diseñó bajo el título *fragmentación y derivas del sujeto moderno: mujeres, niñxs y monstruos en la literatura*. De esta manera, se desarrolla una metodología que pretende abordar la literatura moderna como un modo de mediación con la experiencia social, con el fin de poder entender la emergencia de nuevas subjetividades, nuevos sujetos políticos y transformaciones en una sociedad cambiante. A partir de este panorama, surge el interés de trabajar sobre *Frankenstein o el Prometeo moderno* de Mary Shelley (1818) y su adaptación teatral, *Presumption; or the fate of Frankenstein* (1823) de Richard Brinsley Peake y protagonizada por Timothy Cooke, un importante actor inglés de la época.

La selección se da en el marco de la unidad en la que se problematizan aspectos de narrativa del siglo XIX. Sin embargo, se busca además poder establecer un diálogo con la producción. En este sentido, la elección de la novela de M. Shelley y el drama de Peake persigue algo más que el análisis de ambos géneros. Se trata de la posibilidad de discutir el fenómeno cultural que se dio a través de un proceso de espectacularización de la novela. De esta manera, el objetivo es comprender en qué medida la narrativa y el teatro tienen argumentos y formas distintas, pero, a su vez, preguntarnos: más allá de ir por distintos caminos, ¿hay una relación de dependencia, denuncia o posicionamiento político entre las dos formas? No buscamos determinar si una predomina sobre la otra, sino poder entender y discutir distintos formatos literarios, continuos y contemporáneos dentro del contexto de una sociedad convulsionada por las inminentes revoluciones políticas y sociales.

Frankenstein desde la narrativa

La novela presenta una complejidad innovadora para su época. En términos de Terry Eagleton, la novela moderna puede pensarse como un “antigénero” ya que no se puede ubicar específicamente en una serie de rasgos. No es una novela determinadamente gótica; tampoco filosófica, ni epistolar, ni policial, ni de ciencia ficción, ni realista, ni fantástica. No es nada de ello y a la vez sí lo es. Si tuviéramos que pensar en una denominación, paradójicamente diríamos “indeterminación”. En este sentido, es el conglomerado de elementos de distintos géneros la particularidad que destaca a *Frankenstein* como

novedosa para su época. Y no sólo eso, sino que también el recurso de los relatos enmarcados, la polifonía y sus distintos puntos de vista harán que la novela tenga un agregado aún más controversial. Pero lo que hizo atrayente a la novela no fue únicamente la innovación formal, sino también los distintos trasfondos de denuncia política presentes en la configuración del Monstruo y de Victor Frankenstein.

Mary Shelley plantea la posibilidad de que un hombre pueda hacer un monstruo a su propia imagen y, simultáneamente, demostrarse incapaz de hacerse responsable de él. En *Frankenstein* se puede observar entre líneas porqué se habría producido la caída de los ideales ilustrados pero, a su vez, juega con el ideal de hombre emancipado del poder divino y el hombre como creador todopoderoso.

En este sentido, la ideología que reúne la libertad, el deseo del libre albedrío, la experiencia con la naturaleza y la ciencia por sobre los dogmas eclesiásticos son algunos de los elementos que MS[1] despliega a lo largo de la novela. Lo que nos lleva a establecer que el texto no comprende únicamente una historia de repulsividad. Es decir, la creación de Victor Frankenstein efectivamente es un monstruo que genera rechazo. Sin embargo, la autora irá un paso más allá, y le dará voz y razonamiento a un sujeto que nace en la orfandad. El monstruo no es una masa amorfa. El monstruo es, en sí, un conjunto de retazos y fragmentos de referencias literarias (la *Biblia*, *El paraíso perdido*, *Las penas del joven Werther*, entre otros), de géneros literarios y de confluencias de corrientes de pensamientos políticos-filosóficos, dignos de hija y esposa de pensadores de la época (William Godwin, Percy Shelley y Mary Wollstonecraft).

Al respecto, es interesante la hipótesis de lectura que hace de Jerónimo Ledesma en “Crítica social en *Frankenstein*”, en la que postula que:

A pesar de su aparente simplicidad, *Frankenstein* es un texto muy rico, muy complejo, donde se han encontrado los más diversos motivos de discusión. Pero si no somos capaces de reparar en el tema de la desigualdad entre las personas, en la injusticia concebida como problema social, un tema que atraviesa el texto de una punta a la otra y que habita en su mismo corazón, todo lo demás carece de sentido. (2018: 1)

Acordamos con la hipótesis planteada por Ledesma, pero además agregamos que la configuración del monstruo también responde al desarrollo de una pulsión de afecto y a la propia realización. Su condición filial -algo que coincide marcadamente con la vida de la autora- se percibe a cada momento. El disenso del monstruo no es una enfermedad, no es una distorsión; el problema es el rechazo de toda una sociedad frente a la otredad y, como consecuencia, la soledad y el desborde de violencia.

Frankenstein en drama

Presumption!; or the fate of Frankenstein, de Richard Brinsley Peake, fue estrenada en Londres el 28 de Julio de 1823 en el English Opera House. Casi a la par de la primera edición de la novela. Para ese entonces, MS tuvo la posibilidad de poder presenciar la obra y dar registros de su opinión en una carta dirigida a su amigo íntimo Leigh Hunt, en la que dice:

¡De pronto soy famosa! *Frankenstein* ha tenido un éxito prodigioso en el teatro y ha sido representada por vigésimotercera vez. Me divertí mucho el programa, pues en la lista de *dramatis personae* se lee (---) por Mr. Timothy Cooke: este modo anómalo de nombrar lo innombrable es en verdad bueno (Ledesma 2006: 12)

Tal como le sorprende a la autora, lo que sucedió con el nombre y la imagen del monstruo luego de su puesta en escena tiene pocos precedentes en la historia de la literatura inglesa. Con el pasar del tiempo, hubo cambios en representaciones que se hicieron del nombre, del argumento y la imagen del monstruo. Entre las mutaciones a destacar se puede observar que se sacaron varios personajes de la historia original y se agregaron otros, como también las filiaciones que se dan entre

personajes respecto de cómo se presentan en *Frankenstein*. Un ejemplo sobre estos cambios se puede observar en la presentación de los personajes del drama de Peake:

DRAMATIS PERSONAE

English Opera House, 28 July, 1823

- Frankenstein: Mr. Wallack
- Clerval (his friend, in love with Elizabeth): Mr. Bland
- William (brother of Frankenstein): Master Boden
- Fritz (servant of Frankenstein): Mr. Keeley
- De Lacey (a banished gentleman-blind): Mr. Rowbotham
- Felix De Lacey (his son): Mr. Pearman
- Tanskin (a gipsy): Mr. Shield
- Hammerpan (a tinker): Mr. Salter
- First Gipsy
- A Guide (an old man): Mr. R. Phillips
- *****: Mr. T. P. Cooke
- Elizabeth (sister of Frankenstein): Mrs. Austin
- Agatha (daughter of De Lacey): Miss L. Dance
- Safie (an Arabian girl, betrothed to Felix): Miss Povey
- Madame Ninon (wife to Fritz): Mrs. T. Weippert (1)

En una primera aproximación al drama observamos a Fritz, un personaje nuevo mencionado como sirviente de Victor. Por otro lado, las descripciones también nos aportan información sobre las filiaciones. En el drama, Elizabeth además de figurar como hermana directa de Victor, también se la presenta como novia de Clerval, el amigo de Victor. Por otro lado, en la representación del monstruo también varían algunos aspectos. En la novela, el monstruo se adapta a la figura humana, tiene pelo negro y largo, piel amarillenta y dientes perlados, fuerza y destreza física sobresaliente, es inteligente, aprende rápidamente el idioma inglés leyendo y escuchando. Además, tiene poder de elocuencia y persuasión. En cambio, en el drama el monstruo tiene estatura significativamente más grande que un humano de talla media, piel verde, cabeza plana y casi calva, es pálido, posee fuerza y destreza física sobresalientes. Por último, y quizá más relevante, casi no habla y si lo hace utiliza monosílabos y gruñidos. Es torpe en todos sus sentidos. Una bestia bruta.

Estas diferencias que propone el argumento del drama no pretenden simplificar la novela de la autora. Tratamos de entender cuáles y qué elementos fueron fusionados para contribuir con el mito romántico de *Frankenstein*. A partir de ello, podemos plantear que la puesta en escena de la historia de *Frankenstein* le fue directamente funcional a la mitificación del monstruo.

El éxito rotundo de la obra tuvo que ver con varios aspectos. En primer lugar, como anteriormente se mencionó, hubo un cambio radical en la representación de los personajes principales. Esto de alguna manera impactó positivamente en la audiencia. En principio, Victor es un “científico loco” que lo que más desea en el mundo es poder dar vida de manera artificial y, al fracasar, lo único que hace es huir y luego dar batalla contra el monstruo. Pero el principal cambio se da en la configuración del Monstruo, ya que éste sólo es representado como un ser lleno de odio, con ansias de matar y completamente desagradable a la vista. Resulta relevante destacar que Peake decide borrar la voz y el juicio de la criatura, como también entorpecer sus movimientos. Esto se puede observar en las didascalias que presenta la obra:

Music. The Demon discovered at door entrance in smoke, which evaporates – the red flame continues visible. The Demon advances forward, breaks through the balustrade or railing of gallery immediately facing the door of laboratory, jumps on the table beneath, and from thence leaps on the stage, stands in attitude before Frankenstein, who had started up in terror; they gaze for a moment at each other.

FRANK. The demon corpse to which I have given life!

Music. – The Demon looks at Frankenstein most intently, approaches him with gestures of conciliation. Frankenstein retreats, the Demon pursuing him.

Its unearthly ugliness renders it too horrible for human eyes! *The Demon approaches him.* (22)

Esta delimitación bien marcada de antagonismos creó en el público de turno un sinfín de alegorías que relacionaban la furia del monstruo con sucesos políticos y sociales del momento.

La novela logró impactar ampliamente en el campo literario debido a que en su trama se desarrollaron temas que para la época fueron disruptivos: elementos del romanticismo y el galvanismo, la ciencia moderna y el ocultismo. La ciencia moderna estaba en pleno auge, de manera que comenzó a abrirse puertas dentro del imaginario de la literatura y el espectáculo. A su vez, el miedo y la violencia de los tiempos que apremiaban a la Inglaterra victoriana lograban dar insumo a la imaginación de los escritores y/o artistas de otras disciplinas. Lo que también alimentó significativamente la producción de ficción. Por otra parte, el teatro acercó la novela a varios círculos de la sociedad no letrada y, a partir de ello, comenzaron a realizarse múltiples interpretaciones. En su contexto de producción (Inglaterra post Revolución Francesa y gestación de Revolución Industrial) *Frankenstein*, o mejor dicho, la figura del monstruo se convirtió en una metáfora política y social según quién o qué movimiento lo tomaba así. Por ejemplo, existieron analogías entre el destino del monstruo y la Revolución en los que se los vincula por cómo terminaron siendo de sanguinarios y vengativos. Sin embargo, la obra lejos estaba de tener mensajes ocultos o de presentar aspectos de indeterminación, como sí lo hace la novela. Para la obra, Peake indica que: “La asombrosa moraleja de esta historia (...) es que la presunción/soberbia (*PRESUMPTION*) que trata de desentrañar los misterios de la naturaleza indagando más allá de lo recomendable, tiene funestas consecuencias” (En Biblioteca Nacional: 34).

Esta aclaración en el “Prefacio” que abre el programa teatral da cuenta de que dicha adaptación fue utilizada como herramienta de ficcionalización de verdades moralizantes y, a su vez, muestra un posicionamiento político y crítico sobre la retórica científica. Es interesante observar la subversión que se realiza respecto de los sujetos que componen ambas historias.

Por ejemplo, el monstruo de MS conforme al avance de la novela se va autoinstruyendo, como un proceso de humanización que realiza él mismo. MS construye al Monstruo en respuesta antagónica al *Emilio o De la educación*, de J. J. Rousseau. Esto se debe a que en la novela de formación *Emilio...* se presenta la idea de un hombre que mediante un sistema educativo que se apoya en los valores de la Naturaleza será un hombre de bien, sin ser corrompido por los avatares de la vida en sociedad. Sin embargo, Mary Shelley redobla la apuesta -y muy a pesar de que admiraba abiertamente al filósofo- crea a un monstruo-sujeto que ha sido apartado de toda educación, pero que, en efecto, su autoinstrucción lo transforma en un sujeto con todas las cualidades. No obstante, aquí el contrapunto está en la experiencia social. El Monstruo necesita del contacto con el otro para poder abastecer sus sensaciones. La desgracia de ser rechazado y el abandono educativo son los detonantes que alimentan su sed de venganza.

En contraposición, tenemos a la figura de Victor que poco a poco se va deteriorando física y mentalmente debido al sufrimiento que le provoca la muerte de sus seres queridos, hasta finalmente desaparecer. Es decir, tiene lugar un proceso de deshumanización producida intencionalmente por el Monstruo.

Sin embargo, en la obra teatral estos procesos de humanización y deshumanización se ven invertidos. El monstruo es un personaje que solamente evoca la venganza y Victor un científico que lo perdió todo por su ambición, pero que en la escena final termina enfrentándose a su creación para poder marcar su aspecto heroico. En relación a estas diferentes configuraciones de lo monstruoso, se podría establecer que la trama que propone MS en *Frankenstein* no tiene como objetivo destruir al monstruo, sino realizar un procedimiento aún más polémico: la configuración de lo monstruoso se observa más en el personaje de Victor. La fragmentación de su personalidad y el decaimiento, hasta su putrefacción, concluyen en que el Monstruo es quien presenta el verdadero proceso de humanización. Su reclamo es poder ser aceptado y reconocido como semejante, pero el rechazo de Victor y el resto de la sociedad lo lleva a cometer los actos atroces.

Entonces, ¿quién es víctima y quién es victimario? Desde la novela no podríamos formular una respuesta concreta ni tajante. Pero si observamos el impacto que tuvo la imagen y crueldad con la que caracterizaron al monstruo en la obra, podríamos entender que ese monstruo fue funcional a distintos lineamientos políticos y sociales.

Por último, y no menos importante, la puesta en escena fue la precursora que dio lugar a varios procesos que impactaron sobre la caracterización original del monstruo y la novela. En primer lugar, se dio el proceso del desplazamiento del apellido del científico hacia el nombre de la criatura. Esto surgió inmediatamente luego de las representaciones escénicas que hubo de la novela. Parece aún más paradójico que la identidad que se le niega al monstruo, y por la cual le reclama a su creador, se la termina dando el público. Eso perdura hasta el día de hoy, e incluso se asocia el nombre con la imagen de Boris Karloff, el actor que interpretó al monstruo en la película de James Whale, de 1931.

En segundo lugar, se dio un proceso de polisemia en el nombre. Durante un tiempo, según cómo se usaba, en la Inglaterra del siglo XIX funcionó como sinónimo para atribuir a alguien de ser ambicioso o desmedido. Otros lo usaban para hacer referencia sobre algo que era una muy buena idea pero que terminaría con un final desastroso. Y, finalmente, se utilizó para describir algo horroroso, o directamente mencionarlo y asociarlo con el nombre de Frankenstein para denostarlo. Además, la utilización peyorativa del nombre se vio apoyada y alimentada durante años gracias a las constantes representaciones del monstruo que siguieron con la línea presentada desde el argumento teatral.

Para finalizar, tal como citan a Peter Brooks en la fundamentación de estas jornadas: “¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil?”. Podríamos responder que, efectivamente, en lo que respecta al diálogo entre la novela de *Frankenstein* y su adaptación teatral, podemos entender que una no pudo haber funcionado independientemente de la otra. La novela necesitó del impacto social y cultural que la puesta en escena le dio, y por otro lado, la puesta en escena necesitó la base potencial que la novela le brindó. La combinación de ambas fue clave para que luego se conforme e instale el mito del monstruo en la producción artística contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2018). *El monstruo de Frankenstein*. CABA: Biblioteca Nacional.
- Ledesma, Jerónimo (2006) “Introducción” a Shelley, Mary, *Frankenstein*. Buenos Aires: Colihue.
- Ledesma, Jerónimo (2018) “Crítica social en Frankenstein: 35 subrayados y una hipótesis final”, texto leído en Conferencia, Buenos Aires: 2018.
- Peake, Richard Brinsley (1823), *Presumption; or the fate of Frankenstein*, <http://english.unl.edu/sbehrendt/texts/Presumption/presump.htm>
- Shelley, Mary (2006) [1818] *Frankenstein o el Prometeo moderno*. Buenos Aires: Colihue

Notas

- [1] Forma abreviada del nombre Mary Shelley

La tragedia griega en la dramaturgia cubana posrevolucionaria: *Medea en el espejo* (1960) de José Triana

Rocío Ibarlucía
CELEHIS, UNMdP
rocioibarlucia@gmail.com

Resumen

Tras el triunfo de la revolución en 1959, emerge una producción teatral sin precedentes en Cuba, cuyas elecciones formales van desde el realismo social hasta poéticas experimentales europeas, como el teatro del absurdo y de la crueldad. El presente trabajo propone abordar los cruces estéticos entre la escena local y europea en la obra *Medea en el espejo* (1960) de José Triana. Analizaremos la reescritura de esta tragedia griega con el fin de observar sus reapropiaciones en relación con el contexto de producción. Si bien esta pieza sigue de cerca el texto original –respeta la regla de las tres unidades aristotélicas, el coro y la estructura–, al mismo tiempo lleva a cabo una “transposición paródica del mito griego” (Lobato Morchón 2002), en especial por las tensiones entre lo trágico y lo cómico, el lenguaje solemne y el choteo cubano. Asimismo, nos detendremos en la configuración de Medea, personaje que sufre una actualización en clave existencialista, en tanto Triana comienza a explorar en esta pieza su adscripción al paradigma absurdista. A través de un análisis del texto dramático y del espesor de signos que forman parte del espectáculo teatral, intentaremos indagar la importancia de la propuesta teatral de José Triana dentro de la dramaturgia cubana posrevolucionaria.

Palabras clave

José Triana; teatro cubano; Medea; reescritura

Tras el triunfo de la Revolución en 1959, el campo teatral cubano sufre un crecimiento exponencial gracias a la subvención estatal que recibieron numerosas compañías, lo que ha posibilitado la definitiva profesionalización del dramaturgo.[1] El aumento del público y el desarrollo de la cultura cubana se deben, de acuerdo con Magaly Muguercia, a las políticas de alfabetización y escolarización (79), y, además, a la proliferación de editoriales, como Ediciones R, UNEAC, Editorial Nacional, Casa de las Américas o las ediciones del Consejo Nacional de Cultura, como advierte Cabrera Infante en 1962 (Corrales Egea: 50-51). Por otra parte, la eclosión teatral de los 60 propicia la exploración de nuevas búsquedas estéticas que sustituyen la tendencia precedente a representar obras costumbristas o reproducir piezas extranjeras –en especial, españolas y norteamericanas–. Surge, de este modo, la necesidad de crear un teatro “propio”, arraigado a los problemas socioculturales de la isla. Si bien en los años cuarenta y cincuenta algunos dramaturgos lograron renovar el drama local a partir de la apropiación del absurdo al contexto caribeño –con Virgilio Piñera como máximo exponente–, es a partir de 1959 que la experimentación dramática llega a su mayor esplendor.

Dentro de este estallido de dramaturgos y directores, los críticos especializados en teatro cubano (Leal 1963; Miranda 1971; Palls 1978) han identificado dos vertientes predominantes para el período posrevolucionario: mientras que autores como Estorino, Brene y Quintero se inscriben dentro del realismo social, Piñera, Arrufat, Dorr y Triana escogen las formas experimentales extraídas del teatro europeo como el absurdo y el teatro de la crueldad artaudiano. Esta oposición, proveniente de las polémicas intelectuales mantenidas entre las revistas *Orígenes* y *Ciclón* (1955-1957), está vinculada con el interrogante sobre qué teatro debe hacerse en una nación socialista. El gobierno revolucionario toma postura en este debate al defender el realismo, estética que permite reflejar “la realidad actual” para educar y generar una concientización ideológica a través de la difusión de los valores sociales y políticos promovidos por el socialismo, tal como sostiene Adolfo Cruz Luis.[2] En cambio, el historiador del teatro cubano Rine Leal considera ya en 1959 esta estética como “adoctrinadora”: “uno de los peligros artísticos de la actual Revolución es la renovación de tales directrices, con el resultado de que en pocos años solo veamos en nuestra escena los guajiros hablando con su forma dialectal o los obreros con los puños en alto” (166). A diferencia de esta tendencia realista, los dramaturgos del

absurdo rechazan la idea del arte como instrumento de ideologización política a fin de exaltar la libertad creadora. El dramaturgo José Triana (1934-2018) se inscribe en esta genealogía de autores absurdistas puesto que sus obras estrenadas desde 1960 hacen uso de esta estética aunque sufre una actualización en clave afrocubana. En esta comunicación, nos proponemos analizar en la obra *Medea en el espejo* (1960) la reescritura de *Medea* de Eurípides, en especial, atendiendo a los cruces entre los moldes foráneos y los locales a fin de observar la desterritorialización de los espacios sagrados del canon clásico.

Los mitos griegos han sido retomados por varias obras cubanas entre los años 40 y 60. Una de las más conocidas es *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, escrita en 1941, donde ya puede verse una tensión entre la tradición y la vanguardia, entre la importación de elementos extranjeros y la incorporación de lo autóctono. Por otro lado, *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat es otra de las más estudiadas por la crítica, dado que despertó fuertes polémicas al recibir, junto con *Fuera de juego* de Heberto Padilla, el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, cuyo jurado estuvo conformado por José Triana, entre otros. Ambas obras fueron consideradas opositoras al pensamiento de la Revolución por escoger la ambigüedad discursiva y por hacer uso de poéticas extranjeras provenientes de la tragedia griega pero también de Ionesco, Beckett, Genet, lo que fue leído como signo de colonización cultural y desligado de la realidad nacional. Si bien ya desde las “Palabras a los intelectuales” pronunciadas por Fidel Castro en 1961, en el que sostiene “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”, la radicalización ideológica respecto de la función social del arte y el teatro se hace ostensible con el caso Padilla y las declaraciones de la UNEAC. En este marco de debates sobre la posición que debe ocupar el teatro en relación con la política, se desarrolla la obra de José Triana. Por ende, su producción está afectada por el problema “la cubanía” y su (in)dependencia cultural respecto del arte occidental.

Medea en el espejo respeta de cerca la estructura y las unidades aristotélicas del texto fuente ya que toda la acción transcurre “hace algunos años” en el patio de un solar desde el mediodía hasta el alba. A su vez, los personajes tienen su correlato con los de Eurípides, como ya advierte Lobato Morchón: Medea-María, Jasón-Julián, Nodrizza-Erundina, Glauce-Esperancita, Creonte-Perico Piedra Fina. Desde este cambio en los nombres, notamos la incorporación de la cultura afrocubana en la tragedia, que se acentúa en la configuración de personajes de raigambre popular y en el uso del choteo cubano en sus diálogos. Así, se produce un distanciamiento de su sentido primario a través de una deformación de los asuntos solemnes. Los signos de la tragedia de Eurípides se invierten al reemplazar lo erudito por lo vulgar, lo serio por lo risible. María, en lugar de invocar a las diosas de la justicia y de la hechicería Ártemis o Hécate, se santigua con un ramito de albahaca y acude a Madame Pitonisa, una bruja negra que, junto al Doctor Mandinga, le intentan hacer un “buen despojo” tirándole las cartas. Las didascalias, a su vez, aclaran que varios discursos de María deben ser “solemnes y ridículos al mismo tiempo” o con acento “melodramático”, lo que evidencia una “transposición paródica del mito griego” (Lobato Morchón: 230), en tanto la tragedia se contamina de la comedia a fin de generar un efecto de comicidad. El conflicto trágico sufre, entonces, un proceso de degradación a causa de esta yuxtaposición de referencias elevadas con giros irreverentes.

El argumento continúa el conflicto central del texto fuente aunque presenta ciertas reformulaciones. Si bien María no es extranjera como Medea, igualmente es víctima de la marginación social por ser mujer, mulata y pobre, que vive con sus hijos en un solar de La Habana; su pareja, Julián, un joven blanco y rubio, se casa con la hija de Perico Piedra Fina, el dueño del solar y hombre blanco también. Al enterarse de esta traición, María envenena a Esperancita y a Perico y, luego, “cae en trance” mediante un desdoblamiento entre el “yo” y la imagen reflejada en el espejo. No se reconoce a sí misma, por lo que asesina a sus propios hijos para recuperar su vida. Este distanciamiento de la trama original está ocasionado por una nueva problemática vinculada no ya a la sociedad ateniense, sino a la discriminación racial vigente en la sociedad cubana, por lo que podría leerse que la violencia ejercida por parte de María implica una “emancipación racial y cultural” (De la Campa: 15) respecto de la opresión ejercida por los personajes blancos. Esta dimensión racial es resaltada por el autor a través del *dramatis personae*, en el cual cada uno es descrito a partir de su procedencia étnica. Del mismo modo, el racismo es denunciado en boca del barbero, quien comenta que los negros no pueden oponer

resistencia a Perico, dado que hace acatar sus órdenes como si fuesen “leyes con sello oficial”, a lo que una mujer le responde: “En este país tener el pellejo prieto es una desgracia” (s/p). Por ende, María, por su condición de mujer mulata, no tiene opción: debe irse del solar con sus hijos por orden de Perico, a quien el coro lo denomina “una especie de inquisidor” que ni en tiempos de la colonia “jamás se mantuvo una situación tan alarmante” (s/p). La violencia ejercida por María, sobre todo, el asesinato de sus propios hijos, es un acto de rebeldía frente al poder hegemónico, que es blanco, masculino y occidental.

En relación con esta lectura, el filicidio practicado por María se produce a través de un ritual, práctica religiosa proveniente de la cultura afrocubana que se presenta en diferentes instancias de la obra. Primero, tres mujeres –María, mulata; Erundina, negra; y la Señorita Amparo, mestiza– realizan un embrujo bajo la métrica del tambor. La Señorita recita un discurso premonitorio del crimen:

SEÑORITA. (*Mecánica.*) En la calle, en la plaza, en el parque, en la bodega, en el cine, en el café, en la guagua, Chenchá la gamba, Rosa la China, Cachita Burundanga, la mujer de Antonio, la mujer de Pedro, la de Chucho, la de Jacinto, la de José, me han dicho, me dijeron, están diciendo, que eres, que eras, que serás, que siempre, que ahora, que nunca, que jamás, que estás, que estabas, que estarás, en la esquina de este solar sin nombre esperando al llamado de la sangre (s/p).

Este parlamento se produce mientras “Las tres mujeres quedan enlazadas y comienzan a moverse rítmicamente” y, como especifica la didascalía, “la escena debe mantener un ritmo de son”. La dimensión rítmica se produce gracias al despliegue de un repertorio de procedimientos que otorgan un vasto número de pulsiones rítmicas. Debido al uso de figuras de dicción –paralelismo sintáctico, anáfora, repetición léxica–, este texto se construye entre los lindes de la poesía y la música. Su tratamiento peculiar de lo auditivo es propio de los motivos del son, género musical cubano cuya estructura es repetitiva en lo rítmico y también en lo verbal. A su vez, la aliteración, otro recurso rítmico propio del son, provocada por la reiteración de los fonemas “ch” –“Chenchá la gamba, Rosa la China, Cachita Budundanga”– así como “mb”, “ng” y “k”, generan sonidos cercanos a los golpes percusivos, como el que emite un tambor. Además, la repetición de la misma palabra y la separación entre comas conducen a una lectura semejante al compás medido y constante. Por ende, el rescate de la cultura afrocubana se construye desde un plano temático y también formal, en especial a partir de imágenes auditivas. Los versos trágicos también tenían un ritmo particular gracias a su métrica, lo que generaba una mayor preponderancia de lo auditivo frente a lo visual. En ese caso, ello se debía al principio del decoro, que evitaba mostrar ante los ojos del espectador las escenas violentas. En la obra de Triana, en cambio, lo auditivo cumple otra funcionalidad, inmediatamente vinculada con la religión negra.

Esta preponderancia de la prosodia no aparece en todos los discursos de los personajes, sino en boca de negros o mulatos así como se proclaman en momentos en que practican un ritual de la religión afrocubana. De este modo, la tragedia griega se resemantiza al incorporar la historia de Medea en un nuevo continente y, en consecuencia, sufre una desacralización no solo en el nivel textual sino también en la puesta en escena. En efecto, la música es acompañada por una danza peculiar así como por acciones físicas que están al servicio de la invocación a los dioses yorubas. Por ejemplo, Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga tiran caracoles en el suelo, albahaca y rompe-zaragüey, como si santiguaran el escenario. Mientras esparcen los polvos, invocan a los espíritus infernales diciendo:

A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación... A través del mal..., la tierra... A través del mal..., el infierno... A través del mal en esta tierra, en este infierno”. (*Se detiene en el centro del escenario, gira dos veces sobre sí mismo. El doctor Mandinga está en el fondo del escenario, resoplando y pronunciando palabras ininteligibles.*) Acércate, espíritu purificador... (*Vuelve o girar sobre sí mismo. Pausa. En trance.*) Por los nueve demonios... (*El DOCTOR MANDINGA da tres patadas misteriosas en el suelo.*) Por los nueve demonios que asisten cada ventana (s/p).

Este exorcismo, caracterizado por la desarticulación del cuerpo y la palabra y por la consecución de un estado fronterizo entre lo divino y lo humano, ha sido identificado con los presupuestos de Antonin Artaud, en tanto recupera la original acepción religiosa y mística del teatro. Mediante la incorporación del archivo negro, *Medea en el espejo* emplea ese lenguaje físico-material

que, para Artaud, es el propio del teatro puesto que se dirige primero a los sentidos. Esto es, el ritual colabora en la construcción de imágenes físicas violentas que “trituran e hipnotizan la sensibilidad del espectador, capturado por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud: 87). Por tanto, apropiarse de este programa estético no se reduce a un determinado lenguaje de gestos; por el contrario, conlleva un afán por desestabilizar al espectador y trastornar su percepción de las cosas. Ya en el mito de Medea se alude a la tradición de la brujería y las creencias “supersticiosas” mediante el uso de plantas medicinales y conocimientos alternativos para conseguir que Jasón se apropie del vellocino de oro, a pesar de que esto implique enfrentarse a su padre, matar a su hermano e irse de su ciudad. Cuando Jasón la abandona por Glauce, Medea usa la magia para matarla a ella y a Creonte. La relación entre Medea y la brujería es retomada por Triana aunque este vínculo se resignifica al inscribir a este personaje en la religión afrocubana, como se ve en el asesinato de Esperancita, Perico Piedra Fina y el de sus propios hijos. Por ende, una zona de contacto entre María y Medea es que ambas son discriminadas por llevar a cabo estas prácticas alternativas opuestas a la cultura oficial, por lo que son acusadas de locas por el resto de los personajes.

Al igual que en la tragedia griega, el asesinato de los hijos no ocurre ante los ojos del espectador, sino que se comunica a través del coro, que solemne y casi cantando exclama: “Sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre / Sangré sangré sangré sangré / No te hundas en la sangre / Sangré sangré sangré sangré / Ay sangre ay perdición” (s/p). Los textos del coro nuevamente se pronuncian bajo una métrica compuesta por versos mayoritariamente octosílabos, es decir, un molde de raigambre popular y oral. La obra culmina con la lucha desesperada entre el coro y María, quien grita salvajemente “Soy Dios” (s/p) mientras el coro horrorizado la levanta como un trofeo. Esta frase nos lleva a trazar una comparación con el final de *Medea* de Eurípides. En la obra clásica, la heroína trágica, al ser hija del dios Hermes, puede escapar con los cuerpos de sus hijos muertos en un carro alado, a modo de *deus ex machina*. Su procedencia divina la salva de la venganza de Jasón. En el texto cubano, la propia María se erige en una especie de diosa –de forma análoga a los ritos de posesión afrocubanos– frente al coro que la juzga de asesina. Sin embargo, este final sufre un quiebre respecto de la obra original en tanto puede ser interpretado desde una clave existencialista.

Para comprender la adscripción de la obra de Triana al existencialismo, cabe detenerse en otro desplazamiento del texto original: el título. *Medea en el espejo*, por un lado, hace explícito el diálogo intertextual con la tragedia griega y, por otro lado, alude al espejo, objeto cargado de simbolismo que se va resignificando a lo largo de la obra. En un principio, aparece cada vez que María se pregunta por su propio destino. Al ver su imagen reflejada percibe la existencia de dos Marías, la que está dentro y la que está fuera del espejo:

Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla. Ya sé que no son los otros; eres tú, María, quien me empuja al vacío. Tú eres mi enemiga. Yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola (s/p).

Este desdoblamiento expone el modo en que María ha aparentado ser algo que no es –una gran señora– y, por ende, se ha condenado a una existencia enajenante, actuada y sometida. El espejo, pues, le permite recobrar su vida, dejar atrás las ataduras y asumir su propia libertad, aunque esto implique la soledad: “yo soy yo; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa patraña la he borrado; ahora soy; (...) necesito la vida, sí, la vida: en el horror; en la sangre, en la ternura, en la indiferencia, en el crimen” (s/p). A través del asesinato de los hijos, María logra liberarse del encierro y encontrarse a sí misma. En este momento de autorreconocimiento o anagnórisis, ve aparecer una multitud de espejos en el escenario y decide cometer el crimen para poder exclamar, finalmente, “Soy Dios”. De acuerdo con Lobato Morchón, Triana inscribe sus obras en el existencialismo, corriente que atraviesa a las obras del absurdo europeo y también cubano. De hecho, Triana, como Piñera, Arrufat y Dorr, ya han manifestado este interés en la revista *Ciclón*. En este caso, María es, al igual que otros personajes de obras existencialistas, un sujeto despersonalizado, que lucha contra el automatismo y

la simulación impuestos por la condena social a fin de recobrar su individualidad a través de actos cometidos bajo su decisión personal, libre y creadora.

A modo de conclusión, la Medea de Triana expone una reformulación de la visión europea presente en el mito clásico al resemantizar el texto dramático y espectacular desde una mirada latinoamericana. María mata a la amante de su esposo, al dueño blanco del solar y a sus hijos como consecuencia de la marginación social y racial sufrida por su condición de mujer, mulata y pobre. La búsqueda de su subjetividad subvierte esa estigmatización y dependencia impuesta por su marido y por Perico Piedra Fina, quienes la condenan a ser un sujeto sin derechos. Al mismo tiempo, podríamos pensar que Triana, a través de la reapropiación del mito de Medea, puede plantear el problema de la recuperación de la identidad no solo individual sino también nacional. En efecto, el problema de la nación cubana se encuentra en su auge después de la victoria revolucionaria, así como también es planteado por otros escritores latinoamericanos que defienden el paradigma de la “transculturación” propuesto por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940) a fin de estudiar los procesos de intercambio culturales y, a su vez, considerar la tensión nacional entre el tabaco –la cultura afroamericana– y el azúcar –la cultura del blanco occidental–. Este quiebre en la literatura y el arte latinoamericanos desarrollado en 1960 debe entenderse como una operación de política cultural que lucha contra la homogeneización y la colonización. En rigor, leemos la obra de Triana desde el concepto de “heterogeneidad” (Cornejo Polar) puesto que, como vimos, presenta una intersección conflictiva entre dos universos socioculturales. Ello se manifiesta en el discurso teatral de *Medea en el espejo* donde hay zonas de contacto y de despegue entre la cultura afroamericana y la occidental. Triana, por ende, responde a los debates de la época sobre la función social del teatro y propone un espectáculo que, a pesar de usar la mitología blanca y europea, la cruza con las cosmovisiones del territorio caribeño, sin dejar de hablar de sus problemáticas económicas, políticas, sociales y culturales.

Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin (2014). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Castro, Fidel (1961). *Palabra a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP.
- Corrales Egea (1963). “Diálogo con Guillermo Cabrera Infante”. *Casa de las Américas*, 4/17-18, marzo-junio. 49-62.
- De la Campa, Román (1979). *José Triana: ritualización de la sociedad cubana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Eurípides (2015). *Medea*. Introducción, traducción y notas de Elsa Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.
- Leal, Rine (1959). “Actuales corrientes del teatro cubano”. *Nueva revista cubana*, I, nº 1, abril-junio. 163-170.
- Leal, Rine (1963). “El nuevo rostro del teatro cubano”. *La Gaceta de Cuba*, 6/63, sin paginar.
- Leal, Rine (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lobato Morchón, Ricardo (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Miranda, Julio E. (1971). *Nueva literatura cubana*. Madrid: Taurus.
- Miranda Cancela, Elina (2005). “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano Contemporáneo”. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, nº 22. 69-90.
- Muguerca, Magaly (1997). *Teatro y utopía*. La Habana: Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Palls, Terry (1978). “El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político”. *Latin American TheaterReview*, 11 (2). 25-32.
- Triana, José (2011). *Medea en el espejo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb28d7>
- Ortiz, Fernando (1973) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.

Notas

[1] Además, se crean instituciones de formación en las artes escénicas y grupos de teatro financiados por el Estado, como Grupo Rita Montaner, Conjunto Dramático Nacional, Escuela de Instructores de Arte, Brigadas Francisco Cobarrubias, y se funda el Teatro Nacional (Lobato Morchón: 174). En 1965, según datos de Rine Leal

(1980: 131-132), veintinueve grupos profesionales se distribuyen a lo largo de la isla representando obras y dictando talleres de actuación, dirección, dramaturgia y técnica.

[2] Es pertinente aclarar que dentro de esta vertiente realista se desarrollaron tendencias internas que van desde un realismo militante hacia un “realismo trascendido” (Lobato Morchón: 177). Mientras que el primero estrena obras comprometidas explícitamente con el ideario revolucionario y escenifica luchas, victorias y héroes de la revolución, la segunda vertiente sustituye la descripción mimética por un lenguaje más abstracto que incluye recursos metafóricos y poéticos.

La risa, el carnaval y la murga de estilo uruguayo: dispositivos de resistencia popular

Florencia Montenegro

UNMdP

florenciamontenegro.7@gmail.com

Resumen

La murga de estilo uruguayo, género teatral surgido en tierras al otro lado del Río de la Plata a mediados del siglo XX tiene como características fundamentales el humor y la crítica social, los cuales están fuertemente entrelazados. De esta combinación surge un carácter particular ligado directamente con el carnaval, tiempo en que las clases subalternas toman las calles para cantar a viva voz sobre su realidad y dar cuenta de la cosmovisión de la cultura popular. La reunión durante los días de carnaval resulta un tiempo-espacio propicio para la celebración de la comunidad y la identidad cultural que se asocia a ella. A partir del uso de la ironía, la sátira, la burla, el juego, el doble sentido y la espectacularidad, las compañías murgueras representan a toda una colectividad cultural: la murga enuncia y critica el Poder, las elites, los sucesos acontecidos durante el año, la hipocresía y las costumbres a partir de la risa y la ridiculización. Forma y fondo están íntimamente relacionados: la crítica social surge a partir del humor, aspecto privilegiado en el texto-espectáculo de la murga, la cual se construye como el dispositivo ideal para el ejercicio de la libertad y de la resistencia cultural.

Palabras clave

Murga; carnaval; resistencia; dispositivo

Pensar la murga de estilo uruguayo es pensar una práctica artística que, desde sus orígenes inciertos y escurridizos, está ligada íntimamente a tres aspectos: la risa, el carnaval y la identidad. Este género teatral conjuga muchos otros discursos y estilos, desde la ópera hasta las danzas rituales africanas, pasando por la tragedia griega y las farsas medievales. Así, los procedimientos que la caracterizan son la intertextualidad, la reapropiación y la resignificación cultural, ya que todo es material para la letra de los murgueros, quienes transforman el sentir y el vivir popular en letra, canto y arte plástico. Su enfoque central es la cotidianidad y la cultura popular de una comunidad, por lo que las letras recogen las vivencias, los conflictos, las preocupaciones y formas de entender la vida y el mundo de un grupo y los transforman en humor. Es por eso que la murga puede ser considerada, en palabras de Sara Rossi, como

un conjunto de espacios de encuentro, intercambio y negociación, tanto simbólica como social, a disposición de las clases populares, donde los actores sociales (de estas clases) son agentes protagonistas en la producción y en la crítica de la cultura (225).

Dentro de un mundo social donde constantemente se establecen relaciones de poder en los que operan diferentes dispositivos, en palabras de Foucault, quien define este término como una red entrelazada que implica discursos, instituciones, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, tanto lo dicho cuanto lo no dicho (Foucault 1991), diseñada para la dominación y el control, la murga, al igual que otras manifestaciones del arte, se conforma como un mecanismo de contra-hegemonía a partir de la sub-versión de estos parámetros. Esta praxis artística pone de manifiesto subjetividades-otras, identidades-otras que toman la palabra y transgreden los lineamientos dominantes tanto desde lo individual como desde lo colectivo. “Desde los albores, la murga es el género popular por antonomasia y está fuertemente politizada, si bien el carnaval no es un fenómeno estrictamente político, la murga lo es, sus canciones son hijas de la *polis* y del *demos*” (Rossi: 221): en sus textos se expresa la denuncia social y funciona como un instrumento de defensa contra todo aquello que se está manifestando. Ubicada necesariamente en un contexto urbano, la murga enuncia y critica el Poder, las elites, los sucesos acontecidos durante el año, la hipocresía y las costumbres a partir de la risa y la ridiculización.

En un apartado de *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, “¿Qué piensa el teatro?”, Alain Badiou piensa en la relación entre la Verdad y el teatro. Según el filósofo, ningún otro recurso del pensamiento es capaz de elaborar verdades públicas de la misma forma que el fenómeno teatral. Ésta es entonces su especificidad, su modo propio y particular. El suceso es único e irrepetible y necesita de todos sus elementos constitutivos en presencia. Esta verdad-teatro depende necesariamente de la representación, por lo que se trata de un acontecimiento que requiere de la participación colectiva. “Allí reside la singularidad de la verdad-teatro. Allí, en la escena, y en ningún otro lugar, está el ámbito para un acontecimiento experimental, político, que da claridad a nuestra situación histórica” (Badiou: 112), por lo que supone lo eterno, lo singular y lo universal en simultáneo. En sintonía con la propuesta de Badiou es posible sostener que la murga de estilo uruguayo es un género que se completa y se realiza en escena, es decir, que se trata de, en palabras del filósofo, un “acontecimiento” que requiere necesariamente de la presencia simultánea de todos los elementos que lo constituyen como tal: el vestuario, la música, el maquillaje, el carnaval, la ciudad, el texto y el público se reúnen para dar vida al fenómeno y completar el sentido.

Su carácter festivo es otro principio clave: la representación se da en un momento de reunión y jolgorio en el que se vive un clima de celebración del que forma parte la comunidad en su conjunto, que puede coincidir o no con el tiempo asignado al carnaval en el calendario. Esto es posible porque criticar, satirizar y divertir con un lenguaje popular es el deber de la murga, “priorizando la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez, así como el espíritu carnalero que es [su] esencia” (DAECPU: 4). De esta manera lo que más se privilegia en la construcción del texto y la representación (mediante lenguaje corporal, voces, personajes, vestuario, y otros elementos significantes) es la creatividad y el ingenio. De esta manera, se establecen relaciones con los hechos de la actualidad pero sin olvidar esta particularidad de la presentación, es decir, su tono humorístico. Forma y fondo están íntimamente relacionados: la crítica social surge a partir de la risa y el humor.

Mijail Bajtin sostiene que a partir del siglo XVIII la risa comienza a ocupar un lugar inferior y la comedia es catalogada “como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajofondos de la sociedad” (65), considerando que solamente el tono serio es la “única forma capaz de expresar la verdad, el bien y, en general, todo lo que era considerado importante y estimable” (71), por lo que la apropiación y reivindicación por medio de la risa transforma los criterios de la clase dominante en herramienta crítica de resistencia. El reír es, entonces, la expresión de la cosmovisión de la cultura popular que se impone ante la racionalidad, el orden y la rigidez del régimen oficial aportando una mirada que es capaz de tratar la realidad desde la inversión que implica la parodia. Es por eso que se trata de un dispositivo de destronamiento que entabla un diálogo con el espectador y lo estimula “a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él o en su mundo” (Dubatti: 154).

Si bien los espectáculos murgueros se presentan en los tablados de los clubes barriales fuera de competencia durante todo el año, el momento del carnaval es la ocasión especial en que las agrupaciones evidencian las injusticias sufridas a lo largo del período y también es “el tiempo y el espacio en que las murgas desarrollan la estrategia de recuperar las bases populares, el sentir de pueblo, sus anhelos y esperanzas” (Sicardi: 25). De esta manera, la murga se conforma como un instrumento de protesta comunitario que busca la construcción de un nuevo orden social por parte de la población. La festividad está dedicada desde tiempos lejanos al dios Momo, uno de los hijos que, según Hesíodo, la Noche tiene por sí misma mediante la reproducción no sexual, es decir, no natural, contraria a los órdenes establecidos. Este no es un detalle menor: el dios del sarcasmo, la burla y el ingenio irónico es el propio espíritu de la murga.

El bufón es un personaje característico del carnaval: rebelde, bromista, irónico e irreverente, está relacionado fuertemente con la locura y tiene permiso para decir las verdades difíciles, permiso que a otros no se les concedería. “El murguero es el bufón, y como este último, es tolerado por el rey, es tolerado por el gobierno del que se burla y al que critica” (Rossi: 226), por lo que es la autoridad popular elegida y legitimada que da voz y cuerpo a las acusaciones y las quejas cotidianas de la comunidad. Este es el espíritu del carnaval que toman las compañías como símbolo de su práctica artística, retomándolo en su vestuario, en su composición corporal y en su actitud descarada. La

identidad cultural popular toma la figura de este personaje que tiene la capacidad de subvertir dentro del tiempo del carnaval y desdibujar las fronteras de lo alto y lo bajo. Las canciones de los murgueros aglutinan géneros musicales, estéticas, discursos, estereotipos para dar lugar a algo nuevo, único y particular que da cuenta de una subjetividad donde conviven la Biblia y el calefón. Por ejemplo, la deformación de los estándares musicales propuestos por la cultura dominante se realiza a partir de la apropiación de ese carácter de desecho. Los géneros considerados menores como la cumbia, el rock nacional o el rap frente a la ópera, la música de cámara y el folclore se presentan igualados, incorporados unos con otros en relación de igualdad, y, en numerosas ocasiones, son los primeros a los que se ensalza y se utiliza a los prestigiosos para el chiste o la ridiculización. Se da, de esta forma, el acto de liberación:

la presencia murguera en los tablados de las esquinas de los barrios es en contraposición a los salones de la 'alta sociedad'. El lenguaje directo, 'soez', la respuesta a las mentirosas frases de la dirigencia política. La ironía, entendible solo para los ágiles y capaces, un sopapo para quienes desprecian al populacho como incapaz e ignorante (Sicardi: 28).

De esta manera la murga es la manifestación particular de la cosmovisión de una cultura subalterna a la dominante o que no se condice con los parámetros sociales establecidos o canónicos y que tiene que ver con la identidad cultural popular. Esto también involucra un sentido de pertenencia, ya que

la obra de arte (...) solo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo (Bourdieu: 72).

Es posible pensar que quienes participen del mismo código cultural (aunque no necesariamente el mismo contexto geográfico) podrán descifrar los juegos de ironía, doble sentido y crítica satírica que plantea la murga de estilo uruguayo. Al tratarse de un género que toma la realidad social y el humor como bases constitutivas, quienes desconozcan o no pertenezcan a este espacio social no lograrán decodificar y completar el sentido. Esta identidad cultural, por lo tanto, está definida en

términos de una cultura compartida (...) que posee un pueblo [*people*] con una historia en común y ancestralidad compartidas. Dentro de los términos de esta definición, nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que nos proveen, como "pueblo", de marcos de referencia y significado estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual (Hall: 349).

El significado de la murga como texto-acontecimiento es completado en el momento de la representación, cuando la agrupación y el público se encuentran. No es de extrañar, entonces, su fuerte ligazón con aquel momento del año en que el pueblo toma la palabra para cantar su realidad y dar cuenta de la cosmovisión de la cultura popular. Así, los signos planteados implican necesariamente un acto de decodificación cultural. La relación con el público es fundamental, siendo uno de los objetivos principales el divertir a los espectadores a partir de una conexión que tiene que ver con la *res publica*, la esfera pública. El reglamento para el Concurso Nacional de Agrupaciones sostiene que:

La crítica de actualidad, la sátira, lo irónico y lo poético, así como el ingenio, apostando a la creatividad por encima del mensaje directo, se valorizarán en la medida en que, sin perder calidad, reflejen con claridad su sentido. Estos serán puntos esenciales en esta categoría, que por naturaleza deberá ser la mayor exponente del cotidiano vivir de los uruguayos. Por tal motivo, sus textos deberán abordar (...) nuestra propia realidad, nuestra idiosincrasia y los hechos acaecidos durante el año como reflejo fiel de nuestra identidad (DAECPU: 22).

De esta manera, el espectáculo se constituye como expresión de una voz cotidiana e identitaria del ser de un país, por lo que su objetivo es la expresión de lo que la comunidad siente y piensa.

La risa, aspecto privilegiado en el texto-espectáculo de la murga, es el dispositivo identitario de este género para el ejercicio de la libertad. “La risa (...) implica la superación del miedo” (Bajtín: 86), por lo que esta práctica artística es portavoz de una perspectiva-otra que utiliza la burla, la ridiculización, las imitaciones y la sátira para la construcción de una nueva realidad social. En palabras de Sara Rossi, “la murga es, entonces, instrumento de rescate, orgullo nacional, emblema de identidad cultural, tradición, *vox populi*, pero también ganas de vivir, de experimentar nuevos modos de hacer espectáculo, de involucrarse en experiencias colectivas” (231).

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alan (2005). “Teatro y filosofía”. En *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial. 109-114.
- Bajtín, Mijail (1994). “Rabelais y la historia de la risa”. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial. 59-130.
- Bourdieu, Pierre (2014). “Sociología de la percepción estética”. En *El sentido social del gusto*. Traducción de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI. 65-84.
- D.A.E.C.P.U (2018). *Reglamento general del concurso de agrupaciones carnavalescas*.
- Dubatti, Jorge (2012). “Poéticas y política: acciones en un campo de poder”. En *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: ATUEL. 153-162.
- Foucault, Michel (1991) “El juego de Michel Foucault”. En *Saber y verdad*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones La Piqueta. 127-162.
- Hall, Stuart (2010). “Identidad cultural y diáspora”. En *Sin Garantías*. Popayán: Envió Editores. 349-361.
- Rossi, Sara (2012). “La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política”. *Anuario de Antropología Social y cultural en Uruguay*, Vol. 10. 217-222. Disponible en <http://www.unesco.org.uy/shs/es/areas-de-trabajo/ciencias-sociales/publicaciones/anuario-de-antropologia-2012.html>
- Sicardi, Anibal. “La murga uruguaya”. 23-28. Disponible en http://www.lasmurgas.com/descargas_08/lamurgauruguaya_Anibal%20Sicardi.pdf

VI. REVISITANDO EL SIGLO DE ORO

“¿Quién mató al gobernador? Fuenteovejuna señor”. ¿Rebelión o revolución? Consideraciones acerca de algunas puestas en escena de la obra de Lope de Vega

María de los Ángeles Calvo
GLISO, CELEHIS, UNMdP
mdelosacalvo@gmail.com

Resumen

La comedia villanesca de Lope de Vega *Fuenteovejuna*, cuya escritura ubica la crítica entre los años 1615 y 1618, es sin duda una de las obras dramáticas más conocidas del Siglo de Oro español[1]. Históricamente el apogeo de este subgénero se debe a cuestiones particulares; con ellas se pretendió ensalzar la figura del labrador rico, pieza clave en la conservación de una estructura monárquico-señorial en crisis. Desde aquel momento, se ha llevado a escena en numerosas oportunidades modificando en muchos casos la visión ideológica primera. En este trabajo haré un recorrido por algunas de esas representaciones que convirtieron la obra en emblema de la lucha de un pueblo contra la opresión de los poderosos.

Palabras clave

Fuenteovejuna; rebelión popular; revolución; monarquía absoluta; reinterpretación

Teresa Kirschner (1977: 451-453) sostiene que la crítica acerca de *Fuenteovejuna* ha ido cambiando a lo largo del siglo XX. Entre 1900 y 1945 predomina la interpretación histórico-política en la que se juzga la comedia por el grado de verismo que posee, se busca hacer una interpretación social de la obra. Esto plantea tres interrogantes: 1) ¿Lope a través del honor campesino reclama un nuevo orden social más igualitario?; 2) ¿la comedia es un ataque a la arbitrariedad de la nobleza?; 3) ¿la rebelión campesina es legítima o no? Las diferentes interpretaciones y respuestas que expresa la crítica se evidencian en los términos utilizados: de “popular” se pasa a “democrático” y de “democrático” a “revolucionario”; de “pueblo (aldea)” a “Pueblo”; de “estado llano”, “tercer estado” a “frente común”, “solidaridad de clase”, “revolución burguesa”; de “monarquía” a “España absolutista y militarista de los Habsburgos”. Es decir, la crítica sólo se ocupa de su contenido ideológico.

Entre 1940 y 1972 se delimita el quehacer literario al estudio de la literatura como arte y su valoración al placer estético que produce. No importa tanto qué dice sino cómo lo dice. Kirschner (456) comenta que Casaldueño en 1943 afirma que esta obra teatral estaba desprovista en tiempos de Lope de toda intención social y ubica su centro en el triángulo amoroso.

Agotada la crítica formalista, en los primeros años de la década del sesenta y a partir de las lecturas de Noël Salomon y Charles Aubrun surge una nueva mirada crítica (Kirschner: 461-464). Ambos dan una vuelta de tuerca al decir que *Fuenteovejuna* es una obra comprometida con su tiempo.

Noël Salomon hizo un aporte fundamental al estudio de la comedia villanesca con su obra *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*[2]. En el estudio preliminar a la edición de *Fuenteovejuna* de 1993[3] el hispanista francés analiza diferentes aspectos de la comedia villanesca sosteniendo que el motivo villanesco se instituyó como uno de los temas mayores de la literatura dramática en el Siglo de Oro. Salomon (IX-X) distingue cuatro grandes grupos de personajes villanos: el cómico, el útil y ejemplar, el pintoresco y lírico, y el libre y digno. Estos tipos van a variar desde la comicidad burda del villano cómico, que es el primero que aparece cronológicamente, hasta el libre y digno que se yergue para reivindicar su honor y su honra frente al noble que pretende avasallarlo en las denominadas “comedias villanescas”, género que gozó de éxito en los corrales a lo largo de dos décadas, aunque generó en los años siguientes obras maestras como *El alcalde de Zalamea* de Calderón y *Del rey abajo ninguno* atribuida a Rojas Zorrilla.

Para entender la irrupción de la comedia villanesca es necesario comprender las razones sociopolíticas y económicas que llevaron al teatro español a interesarse por el tema rural de un modo diferente a lo que había sucedido hasta entonces (Maravall: 42). El grupo de los labradores ricos se torna un elemento poderoso para la defensa y conservación del orden porque soportó, en mayor

medida que ningún otro, las cargas fiscales exorbitantes que exigía el voluminoso gasto público a fines del siglo XVI y durante el XVII (Maravall: 44-60).

Defensor acérrimo de la monarquía absoluta, cuando Lope plantea un conflicto entre señores y campesinos no ataca a la monarquía cortesana (domesticada, rica e improductiva) sino a los miembros de las Órdenes Militares y Religiosas (resabio del feudalismo), poseedores de tierras y señoríos, que eran quienes detentaban como encomenderos cierto poder político y económico.

Irene Gutiérrez Gallego al analizar la figura del rey en la obra de Lope sostiene que en general aparece en papeles secundarios permaneciendo poco tiempo en escena pero que finalmente, como una suerte de *deus ex machina*, recompone el orden social.

Al principio de la obra -como en otras del subgénero- los villanos de Fuenteovejuna solo aspiran a ser buenos y leales vasallos del Comendador. Pero esa relación se rompe por culpa del señor que veja a las mujeres villanas y maltrata a los hombres provocando el enfrentamiento. El pueblo armado de picos, palas, lanzas, ballestas se alza decidido a vencer o morir. El Comendador es muerto al grito de “¡Vivan Fernando e Isabel, mueran/ los traidores” (III, 6) parlamento que con variaciones será repetido en las escenas 12 y 13. El pueblo se rebela, mata al señor -hecho grave si lo hay- y será el rey quien deba perdonarlo. La intervención de los Reyes Católicos y los reiterados parlamentos de alabanza a sus figuras demuestran que Lope no está atacando al régimen monárquico, sino a los malos señores que no cumplen con su mandato social.

¿Pero qué factores hicieron posible la apropiación de la obra transformando una rebelión campesina en la que el rey tiene una participación final y definitiva, en una revolución popular contra la opresión y la tiranía? Ciertas cuestiones presentes en la comedia permiten esa conversión: el empoderamiento del pueblo, el sufrimiento al que es sometido por los poderosos y su resistencia a traicionar lo pactado. La respuesta ante la cruel requisitoria: “Quién mató al gobernador” (...) “Fuenteovejuna lo hizo” (III, 18), es repetida por cada uno de los hombres, mujeres y niños torturados. Esa voz colectiva se manifiesta en la Jornada III, en el “todos” que increpa al Comendador al grito de “nuestros señores/ son los Reyes Católicos”, y “(...) Fernán Gómez muera!” (III, 8), y en la voz de esos personajes presentados inicialmente como seres individuales, contruidos sobre los tipos funcionales de la comedia nueva, cuya voz se hace colectiva ante la respuesta única: “Fuenteovejuna lo hizo”. A partir de la creación del personaje colectivo al comienzo de la tercera jornada, los personajes pierden funcionalidad como individuo y adoptan el papel de héroe valiente y esforzado. Ni los más débiles rompen el pacto haciendo del pueblo de Fuenteovejuna el nuevo héroe resultante.

Hay dos lecturas de toda obra literaria, y especialmente de las teatrales: una histórica y otra actual o *actualizada*. Lo particular de *Fuenteovejuna* es la profunda carga ideológica que acarrea en sentidos opuestos. Adillo Rufo sostiene que “Entre las obras de teatro español que han suscitado interpretaciones políticas al dar el salto a las tablas, *Fuenteovejuna* es sin duda la que ha vehiculizado mensajes más revolucionarios y la que se ha representado más veces”, y agrega: “llama la atención la cantidad de interpretaciones que ha generado *Fuenteovejuna*, a veces de signo diametralmente opuesto” (153).

Morley y Bruerton han fechado su incierto año de escritura entre 1612 y 1614; se sabe que “no fue una obra de éxito. No parece que volviera a reponerse en todo el siglo XVII” (Facio: 29). Tampoco tuvo éxito en el siglo XVIII. No hubo reposiciones, ni refundiciones, ni reediciones durante más de 200 años. Serán los franceses d’Esmernard en 1822, Angliviel La Baumell en 1829 y Damas-Hinard en 1848 quienes traduzcan el texto de Lope al francés de donde pasará al alemán y será editado en España en 1849. Tanto las traducciones francesas y la alemana, como la edición española hacen la misma lectura que el siglo XVII (Facio: 31).

No fue un poeta sino el público quien dio un giro decisivo y transformó a *Fuenteovejuna* en ícono de la rebelión popular. Rozas (s/n) y Facio (31-32) cuentan que el 8 de marzo de 1876, en el teatro Maly de Moscú abarrotado de estudiantes, se estrenaba *Fuenteovejuna*. En la puesta en escena de Sergei Andreievich Iurev se subraya al rey como “padrecito protector” (Facio: 31); sin embargo, un grupo de nihilistas aclaman a Maia Ermolova, actriz que hacía el papel de Laurencia. Las protestas y voceríos se suceden en la puerta del teatro cada noche hasta que dos semanas después la obra es

levantada para “preservar el orden público” (Facio: 32). El público al poner el acento en la actitud revolucionaria del pueblo en armas invirtió por primera vez el sentido de la obra.

La comedia se representó exitosamente en muchas ocasiones en la Rusia zarista. Comenta Juan Manuel Rozas:

La versión del estreno moscovita pasó la censura sin duda porque el censor pudo verla como una pieza «promonárquica, a la luz de su final» (...). Con la revolución de octubre, no sé si antes, apareció una versión *sin Reyes*”. (...) Es la misma versión que ya en 1920 se representaba «frecuentemente» en el Teatro del Arte de Moscú sin la escena final. (s/n)

Los montajes rusos posteriores a la revolución de 1917 ponían de manifiesto el carácter revolucionario de la obra de Lope con la victoria del pueblo tras la muerte del malvado Comendador. Se sabe que en la representación del 1 de mayo de 1919 en el teatro *Lenin* de Kiev se ridiculiza a los reyes y se suprime la última escena, finalizando la obra con el festejo del pueblo luego de resistir la tortura (Facio: 32), lo que significaría el triunfo final de la revolución.

En España la tradición de representaciones de *Fuenteovejuna* es bastante reciente. Desde su publicación la primera noticia de una puesta en escena en ese país data de la inauguración de la temporada teatral 1903-1904 en la que María Guerrero llevó al escenario del Teatro Español de Madrid la refundición de Manuel Bueno y Valle-Inclán (Adillo Rufo: 153). En la puesta se habrían suprimido algunos fragmentos para acomodar la obra al gusto del público de la época. Ángel Facio (32) comenta que, si bien no se sabe cuáles se quitaron, pudo acceder a la revista *El Teatro* nº 38 de noviembre de 1903 en donde hay una foto de la escena final en la que no aparecen los reyes como en la obra de Lope sino el Maestre de Calatrava[4].

Años después, en plena República Española, la Barraca construyó su capital cultural alrededor de la figura de Lope de Vega (Rodríguez –Solás: 201). La inclusión de *Fuenteovejuna*, la obra que más veces se representó, cumplió el objetivo inicial de la compañía de educar al público. El teatro, como todos los ámbitos de la sociedad en la incipiente República Española, se politiza y hace explícito en este caso el paralelismo con la situación del campesinado en ese momento. La versión de Lorca prescindía de los Reyes Católicos y se centraba en el drama social. Los espectadores relacionaban al Comendador con “uno de los “señoritos” del pueblo, hijo de sus propios “nobles”, a los cuales odiaban” (Rodríguez-Solás: 206).

La versión de Lorca es más breve que la obra de Lope y apuesta al amor como fuerza incontrolable. En esta versión se suprimen las cinco últimas escenas en la que los Reyes Católicos restauran el *statu quo* y el triunfo del amor funciona como exoneración de Frondoso y Laurencia.

Hubo otras puestas en España que resultan históricas como la versión del escritor republicano, periodista, historiador y estudioso del Siglo de Oro Diego San José de la Torre, quien en 1938 hizo una versión de *Fuenteovejuna* en la Madrid sitiada de la Guerra Civil.

Con la caída de la República, pasó a primar en España un teatro de consumo y evasión aunque hubo algunas obras de calidad. Los clásicos españoles fueron utilizados como vehículo para la expresión de los valores políticos y morales del Régimen franquista. *Fuenteovejuna* permitía recordar glorias pasadas y ensalzar la figura de los monarcas absolutos tal como sucede en la obra de Lope (Muñoz Carabantes: 60-67).

Con la muerte de Franco, se retoma la interpretación de la obra de Lope como defensa contra las injusticias.

Abordar todas las puestas en escena de *Fuenteovejuna* resulta una tarea que excede ampliamente las posibilidades de este trabajo. Para finalizar quisiera referirme al estreno que tuvo lugar en Cracovia el 17 de abril de 1948 en el teatro Julisz Slowacki. Se trata de una traducción al polaco del texto de Lope[5] dirigida por Dabrowski. Según Aszyc (121) en esta puesta se conserva el carácter abierto de la obra original cuya ambigüedad permite realizar múltiples lecturas. En 1948 (año del estreno) el crítico Mieczyslaw Marlowski dice que sorprende “el atrevido pensamiento de Lope pero que la comedia no llega a ser revolucionaria”. Opinión que comparte Jan Alfred Szczepański. Un año después, otro crítico, Flukowsy, sostiene que en Cracovia se ofrece una “apoteosis de la monarquía” y

afirma que para destacar el carácter didáctico de la obra habría que finalizar el texto con la victoria de los habitantes[6].

Como vemos en los ejemplos citados se advierte que no ha habido una interpretación unívoca de *Fuenteovejuna*, sin embargo en las puestas que pretendían convertir la rebelión popular en la lucha del pueblo por su libertad y sus derechos se quitó la escena final en la que los reyes recomponen un orden que, en la mirada de Lope, nunca se apartó de la cosmovisión monárquico señorial que primaba en la sociedad española del XVII. Sin embargo, la fuerza del pueblo en armas, la voz colectiva que se yergue en el acto III contra las injusticias de los poderosos dan a la obra una vitalidad y fuerza particular que permite transformar la revuelta de un pueblo que mata al grito de “Vivan los Reyes Católicos” en emblema de las luchas populares contra la opresión.

Revolución rusa, República española, guerra civil, final de la dictadura, momentos de crisis política fundamental, a nivel nacional e internacional. Cada etapa ha hecho su propia lectura ideológica. Me parece apropiado terminar este trabajo con las palabras de Juan Manuel Rozas:

Fuente Ovejuna parece un pedagógico modelo para estudiar la lectura histórica y la lectura actualizada de las obras teatrales. (...) No creo que haya una prueba más palpable de la universalidad y del valor clásico de *Fuente Ovejuna* que la de ver que en su propia estructura llevaba ya asegurada su adaptación a vicisitudes futuras. Lope escribe un drama sobre la Edad Media; lo hace con estructura barroca; y lo deja listo para la posteridad (...). Como una definición de lo que debe ser un texto clásico. (s/n).

Referencias bibliográficas

- Adillo Rufo, S. (2018). “Dramaturgias brechtianas recientes a partir de Fuenteovejuna”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XXIV*. 152-168.
- Aszyk, U. (2002). “Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)”. En *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico de Almagro*. ISBN: 84-8427-189117-135.
- Cañas Murillo, J. (2002). “En torno a Fuente Ovejuna y su personaje colectivo”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-a-fuente-ovejuna-y-su-personaje-colectivo/html/10eec80d-57d1-43b5-b3c1-68cac55407d2_11.html
- Castro Rodríguez (2010). “La desacreditación del Comendador en *Fuente Ovejuna* y *Peribañez* y el Comendador de Ocaña”. En *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Olmedo, 2009. 1-10. Disponible en: <https://www.semanticscholar.org>.
- Facio, A. (2002). “La *Fuenteovejuna* que soñó Bakunin”. En *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico de Almagro*. ISBN: 84-8427-189-7.27-52.
- González Cañal, R. (1988). “Reseña de *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*”. *Revista AREAS* N° 9. 133-136.
- Gutiérrez Gallego, I. (2015). *La figura del rey en el teatro de Lope de Vega. Análisis de tres comedias: El Caballero de Olmedo, Fuente Ovejuna y El mejor alcalde, el rey*. Trabajo final de grado. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/tfg>
- Kirschner, T. J. (1977). “Evolución de la crítica de “Fuenteovejuna”, de Lope de Vega, en el siglo XX”. *Cuadernos hispanoamericanos* n°320-321. 450-465. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/evolucion-de-la-critica-de-fuenteovejuna-de-lope-de-vega-en-el-siglo-xx/>
- Lope de Vega, F. de (1969). *Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo*. Navarra: Salvat Editores.
- Maravall, J.A. (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- Morley, Ph y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Muñoz Carabantes, M. (1992). *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España: desde 1939 a nuestros días*. Madrid: E-Prints Complutense.
- Pedraza Jiménez, F. (2002). “El extraño destino de las comedias villanescas”. En *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico de Almagro*. On line. ISBN: 84-8427-189-7.
- Rodríguez Solás, D. (2016). “La Barraca, 1933: el giro lopiano de García Lorca”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XXII*. 200-216. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.148>
- Rozas, J.M. (2002). “*Fuente Ovejuna*. Desde la segunda acción”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fuente-ovejuna-desde-la-segunda-accin-0/>

Salomon, N. (1993). "Estudio preliminar a la edición de *Fuente Ovejuna*". En *Fuente Ovejuna*. Barcelona: Crítica.
San José, M. del C. (2017). "El periodista y escritor Diego San José, de celebridad popular a las cárceles de Franco".
Heraldo de Madrid, 5/10/2017.. Disponible en: heraldodeMadrid.net.

Notas

- [1] Otras ediciones: *Fuente Ovejuna* o *Fuente Obejuna*.
- [2] Publicada en 1965 en francés y 20 años después en español.
- [3] Publicada por Editorial Crítica.
- [4] El Maestre de Calatrava no aparece en las tres últimas escenas de la obra de Lope.
- [5] Llevada a cabo por Morstin.
- [6] Los datos han sido sacados del artículo de Aszyk quien cita en la bibliografía (páginas 134-135) sus fuentes.

Aproximación a *Traición en la amistad* de María de Zayas

Rosario María Carrasco
GLISO, UNMdP
rosariomcarrasco@gmail.com

Resumen

El presente trabajo intenta lograr una aproximación a la única pieza teatral, *Traición en la amistad*, que conserva el nombre de la escritora aurisecular María de Zayas. Tanto el título como la vida de su autora presentan complicaciones para ser fechados; incluso hoy en día se debate la existencia de de Zayas, pero lo que es indudable es que su nombre traspasó siglos y en la actualidad se lleva a escena esta obra, como también se escriben otras basadas en sus novelas bizantinas.

El propósito que nos convoca es presentar a la autora y analizar su pieza, una comedia de capa y espada en la que las mujeres son las protagonistas y responsables de guardar y reparar su honor puesto que ningún hombre las respalda. En este sentido, se encuentran solas y deben organizarse para cumplir ese objetivo, por lo cual veremos la unión y planificación con que lo llevan a cabo. A su vez, tal como sucede en su narrativa, los lectores podemos dilucidar una enseñanza o moraleja que se va desplegando a lo largo del texto. Se castigarán determinados modelos y situaciones y se erigirá un héroe colectivo producto de la unión de las protagonistas.

Palabras Clave

Teatro; honor; amistad; enseñanza; mujeres protagonistas

Góngora, Quevedo, Calderón, Fray Luis de León, Garcilaso, Cervantes, Tirso de Molina y la enumeración caótica podría seguir. En ese listado aparece un nombre: María de Zayas. Es posible encontrar en el Siglo de Oro español algunas mujeres escritoras que irrumpen en la escena letrada y logran ser reconocidas por sus pares.

El presente trabajo tiene un doble objetivo: por un lado, presentar mínimamente a la autora de *Traición en la amistad* y, por el otro, analizar algunas cuestiones de su obra.

Antes de comenzar con una acotada biografía de María de Zayas, es conveniente o más llamativo, si se quiere, citar la opinión de sus contemporáneos para demostrar el reconocimiento que gozaba María en su época. En los poemas laudatorios a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) Ana Caro de Mallén, coetánea suya, dirá que es la “Nueva Safo (...) nuevo prodigio a los nombres/ nuevo asombro a las mujeres” (De Zayas 2012b: 6). Don Francisco Aguirre Vaca comenzará su poema elevando la figura de María a la de las musas “Eternicen tu ingenio soberano/ las Nueve del Parnaso, ¡oh gran María!” (De Zayas 2012b: 8). Alonso de Castillo Solórzano en sus décimas establece: “Con tan divinos primores/ vuestro libro a la luz sacáis,/ que en nuestra España le dais,/ envidia a sus escritores” (De Zayas 2012: 5). Lope de Vega en su texto *El laurel de Apolo* (1630) en la “Silva VIII” dirá: “tejed ricas guirnaldas y trofeos/ a la inmortal doña María de Zayas/ (...)/porque su ingenio, vivamente claro;/ es tan único y raro” (vv. 583-591).

Se conoce poco de la vida de Zayas si se la compara con los autores reconocidos que han trascendido siglos y que se les han dedicado diversos estudios críticos y biográficos. María nació en Madrid en 1590, en el seno de una familia de la baja nobleza, y sobre su muerte no hay una fecha certera. Fue, como vimos, una mujer letrada reconocida por sus pares y que en su juventud pasó unos años en Nápoles formándose mientras su padre trabajaba al servicio del conde de Lemos.

En sus novelas y en la obra de teatro se observa una mirada crítica y de reclamo por una mejor posición social de la mujer que propone, por ejemplo, igualdad en la formación y estudios. Sus textos muestran modelos femeninos fuertes que buscan ser escuchados y respetados. La Inquisición en el siglo XVIII prohibió reeditar sus obras y eso hizo quizá que su popularidad se vea afectada durante largo tiempo. Actualmente es revalorizada en la escena teatral y se llevan a cabo sus obras y reescrituras sobre ellas; en España en los festivales emerge una voz disonante que se diferencia de las comedias de capa y espada de autores masculinos. Basta analizar artículos periodísticos de este año [2019] para confirmar lo dicho. Al respecto el diario virtual *EFE*, edición de España reza:

La 42 edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro contará con una amplia programación que destaca por la presencia femenina, tanto de autoras como de directoras (...)
Un total de 26 mujeres dirigirán en esta cuadragésimo segunda edición del certamen, en el que se representarán textos de 25 dramaturgas contemporáneas y 13 autoras del Siglo de Oro. (s/n).

El diario *La razón* nos ilustra del reconocimiento actual de de Zayas en el teatro español al decir:

El año pasado en este mismo festival (de Almagro-cursivas mías-) se trasladó a escena una novela de sus *Desengaños amorosos* y por el gran éxito y aceptación se continuó exponiendo. Ahora el montaje podrá verse en Madrid con el auspicio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. (s/n)

Hoy en día vemos un reflote de su nombre, una merecida puesta en valor. El texto teatral que aquí nos convoca es *Traición en la amistad* y es la única pieza que se conserva hoy en día de la autora. Tal como sucede con su biografía, es problemático fechar esta obra teatral.

Ferrer Valls establece que “Alessandra Melloni, una de las editoras modernas de la comedia, considera que fue escrita entre 1618 y 1620 a partir del uso de versos sueltos en la comedia”(9). Otra corriente se basa en la mención que Pérez de Montalbán hizo en *Para todos* (1632) a Zayas: “tiene terminada una comedia de excelentes coplas” (En Ferrer Valls: 9). Allí implicaría que la redacción de *La traición en la amistad* se sitúa a comienzos de la década de 1630, quizá en una fecha cercana a 1632, cuando se publica la obra de Montalbán. Dicha opinión se refuerza desde el punto de vista métrico, ya que destaca el elevado índice de romances. Este es uno de los datos le sirve Paun de García para argumentar su propuesta de datación de la obra en fechas próximas a 1632, dado que en Lope de Vega se hallan porcentajes elevados en el empleo de romances, similares a los de la comedia que nos ocupa, en el período 1630-1635. (Ver Gonzalvo Lahorz 2013 y Ferrer Valls 2015)

La dificultad para precisar fechas no hace más que mostrar la imagen de escritor en la época -de escritora en el caso de Zayas-. Basta recordar y hacer una salvedad terminológica: para el Siglo de Oro el autor de la comedia era lo que para nosotros hoy es el director de la obra. La figura del escritor podríamos pensarla, de manera rápida, en tanto un guionista que una vez que vende su texto cede los derechos al director y a la Compañía que lo compra. Así es como muchas piezas teatrales tienen problemas para identificar al autor o la fecha de producción, entre otras cuestiones.

Sobre *Traición en la amistad* sabemos que se representó en su tiempo y que tuvo éxito, sin embargo, quedan pocos registros escritos. Está compuesta por tres actos y se trata de una comedia de capa y espada cuyas protagonistas son damas, mujeres nobles, que se ven enredadas en situaciones que ponen en jaque valores como la amistad, el amor y el compromiso.

Los personajes que actúan en la obra son cuatro damas: Laura, Marcia, Belisa y Fenisa; y cuatro jóvenes: Gerardo, Juan, Lauro y Liseo. A ellos se suman dos criados, León y Lucía, y cada uno asiste a los sujetos problemáticos o desencadenantes del conflicto: Liseo y Fenisa.

A continuación se intentará esbozar un análisis de los personajes y de sus vínculos, porque lo novedoso o diferente de esta pieza es que está escrita por una mujer que está siendo revalorizada en la actualidad y presenta una mirada femenina atípica sobre el comportamiento de la mujer en la resolución de problemas. Lo que inclina la balanza a favor de ellas es la unión y organización que tienen y sobre ese punto se intentará ahondar. Cabe hablar de las protagonistas y no de una en particular; podríamos pensar, si se quiere, en un héroe colectivo y no en una imagen individual, solitaria y autosuficiente.

El cuestionamiento sobre el que gira la obra es qué pesa más, si el amor o la amistad, y si es válido perder una amistad para ganar un amor. Notamos que nos separan siglos de Zayas, pero el planteo es sumamente actual y eso es innegable, basta con consultar cualquier revista de espectáculos para encontrar esta temática.

La historia comienza *in media res* cuando Marcia le confiesa a Fenisa el amor que siente por Liseo. Esta última descrece absolutamente de ese estado hasta que su amiga le muestra una estampa del joven. Ahí es cuando Fenisa cae rotundamente enamorada y desde ese momento intenta torcer la voluntad de Marcia para que no insista con él, y en un aparte se pregunta: “¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo/pretendo contra mi amiga/ tan alevosa traición?” (De Zayas 2012a: vv. 63-65)

En ese diálogo inicial se perfilan distintos personajes. Por un lado, Fenisa, que descrece del amor, se muestra más fría e interesada al punto de tratar de ingenua a su amiga: “¿Qué piensas sacar de amar/ en tiempo que no se mira/ ni belleza, ni virtudes,/ solo la hacienda se estima?” (De Zayas 2012a: vv-55- 58). Por otro lado, si bien Marcia se enoja con ella, está determinada a seguir su voluntad y no obstante esa seguridad nos llama la atención: “mientras mi padre asiste/como ves, en Lombardía,/en esta guerra de amor/ he de emplearme atrevida” (De Zayas 2012a: vv. 35-38).

Encontramos en esta escena cuestiones importantes como la postura de Fenisa que descrece del amor. Veremos que a ella nadie le venderá, si se quiere, fantasías y pone en cuestión la manera de vincularse, puesto que comprende que se trata de un intercambio monetario, frío y desinteresado. Le confesará a su criada: “Es imposible, Lucía,/proseguir, que es desvarío/ quererme quitar a mí/que no tenga muchos dueños” (De Zayas 2012a: vv. 2349-2351) y luego le pregunta: “¿Qué cosa es engañar? Ya yo te he dicho /que a todos quiero y a ninguno engaño” (De Zayas 2012a: vv.1867-1868). En la vereda de enfrente, está Marcia que opina lo contrario y está decidida a aventurarse. El detalle de la ausencia del padre no es menor: implica que es ella quien tiene pleno dominio de su vida. Si decimos pleno dominio, también cabría pensar, completa responsabilidad de sí misma.

Fenisa optará por ir tras Liseo, mientras que se arma otro bando encabezado por Marcia, su prima Belisa y Laura, quien se entregó a Liseo y terminó deshonrada. Esta última, como Marcia, no tiene familiares que la cuiden puesto que murieron y cometió la imprudencia de entregarse a un hombre.

Hay que recordar que los manuales de educación de la mujer y el pensamiento mayoritario en la época concedían gran importancia a la virginidad. La castidad en la mujer era considerada una piedra angular sobre la que se construía un discurso sobre el honor familiar, que afectaba a los hombres (padres, hermanos, maridos) directamente vinculados a ella, según se tratase de una mujer soltera o estuviese casada.

Desde el comienzo de la obra, vemos a mujeres solas que deben defender y reparar su honor a como dé lugar. Los causantes de los males son Liseo y Fenisa. Ellos comparten rasgos en común, es habitual escuchar que ambos son grandes engañadores. León, el criado del joven cuestiona: “¿con qué hechizas esta gente?;/¿traes algún grano de helecho?/ Marcia te adora y estima; /Fenisa, por ti muriendo/ ¿Y Laura?” (De Zayas 2012a: vv. 522-526). A lo que su amo responde que la aborrece y afirma “Laura ya no es mujer, es una fiera” (De Zayas 2012a: v. 1281). El desprecio que siente por ella se da una vez que pierde su virginidad, *ergo*, la categoría de mujer digna. Fenisa por su parte afirma: “Mal haya la que solo un hombre quiere,/ que tener uno solo es cobardía./ Naturaleza es va[ri]a y es hermosa” (De Zayas 2012a: vv. 1474-1476). Al final ambos son castigados y pagan un precio por su comportamiento: uno con el casamiento no pretendido y otra con la soledad.

A priori uno podría pensar en bandos: los hombres, los causantes de los males, y las mujeres como víctimas. En la obra no sucede esa reducción, si se quiere, simplista. Vemos que una mujer también desencadena el conflicto y propicia el enredo, actúa de mala manera o no acorde con las convenciones. Entonces lo que se intenta mostrar incluso desde el título es el mal ocasionado donde lo reprochable es la acción de traicionar la amistad, de corromper esa fraternidad entre mujeres. El castigo que sufrirá Fenisa es doble: pierde a sus amigas y la posibilidad de casarse, ya que los hombres también la dejan de lado.

Laura confiesa al final de la primera jornada abiertamente su error a su criado de confianza: “mi honra le entregué, Felis,/ joya hermosa, y que nací/ solo obligada a guardarla,/y con esto me perdí.

/Cuando pretendió mi amor,/ amante y tierno le vi,/cuanto ahora desdeñoso,/ pues no se acuerda de mí.” (De Zayas 2012a: vv.763-770). La joven sabiendo de las historias de Liseo va a pedirle ayuda a Marcia, se presenta y le cuenta su pesar, ella reacciona de una manera muy solidaria, afirma: “Yo confieso/ que le tengo voluntad:/mas, Laura hermosa, sabiendo /que te tiene obligación,/ desde aquí de amarle dejo,/ en mi vida le veré” (De Zayas 2012a: vv. 998-1003) y la consuela “No llores, /que ya he pensado el remedio,/ tal que he de dar a Fenisa/ lo que merece su intento./ ¿Podrás quedarte conmigo?” (De Zayas 2012a: vv.1026-1030).

Cuando las damas se unen intentan torcer el destino de Laura. La casa de Marcia funcionará como refugio, de allí entrarán y saldrán personajes y se moverán los hilos de la trama. Laura finge

convertirse en monja y liberar a Liseo del compromiso; él visita la casa de Marcia y cree hablar con ella cuando en verdad es con Laura. Ellas, de acuerdo con las convenciones sociales, quedan en casa, guardadas, pero aún así ejecutando el plan. El trío de damas propone, para restituir el honor de la joven, eliminar de toda ecuación a Fenisa y hacerle pagar su traición. Belisa recuperará un viejo pretendiente que ahora solicita a Fenisa y Marcia hará que Liseo se case con Laura.

Marcia funciona aquí como una jueza, ella determina los accionares y se muestra, contrario al principio de la obra, más comedida. Comprende que no seguir las normas sociales tiene un costo y que dejarse llevar por los sentimientos puede resultar peligroso. Piensa fríamente su mejor opción y es ella quien elige a su pretendiente: Gerardo, que además nunca se dejó embaucar por Fenisa. Ellos serán personajes íntegros que funcionan como modelos ejemplares a seguir.

Podemos decir que cuando las damas se unen encuentran una estructura para valerse por sí mismas y conseguir un respaldo. Reprenden el accionar de Fenisa, que actúa siempre de manera aislada y afectando el bienestar de sus amigas. A lo largo del texto, hallamos el tópico horaciano *delectare et prodesse*. Zayas divierte al público y lo educa, sin embargo no sale de la norma de su época. “En el contexto (...) –y también en el de las convenciones del género de la comedia– el final matrimonial resulta un éxito para Laura” (Ferrer Valls 2012: 15).

En la obra, todo el tiempo, se pone de manifiesto la ejemplaridad de las acciones, se muestra el deber ser, un manual para actuar ante determinada situación. Las damas una vez juntas proceden de manera premeditada y calculada. Quienes están en falta, cumplen el castigo y aprenden la lección. Como si el público no pudiera ver las consecuencias en las malas acciones, el personaje de Lucía lo advierte y lo curioso es que siempre se dirige a las mujeres espectadoras: “Señoras, las que entretienen,/tomen ejemplo en Fenisa, /huigan de estos pisaverdes” (De Zayas 2012a: vv. 2473-2475). También interpela: “Digan, señoras, ¿no miente /en decir que quiere a todos?/ Cosa impusible parece./Mas no quiera una mujer,/ que vive mintiendo siempre,/ pedir verdad a los hombres. /Necias serán si los creen” (De Zayas 2012a: vv.2481-2487)

En el final, el orden se reestablece y no obstante hay una clara conciencia del público que resulta interpelado con ese “digan, señoras”. *Traición en la amistad* es una obra escrita por una mujer, protagonizada por mujeres que son el timón de sus vidas y que representan, además, una problemática de la época: la pérdida del honor en una dama. El agravante de esta situación es que nadie las puede vengar. Actúan con madurez y organización, elaboran un plan que les sale a la perfección y además castigan esa traición. Quien era su amiga queda sola, doblemente sola: sin amigas y sin prometido. Las tres damas obtienen una ganancia colectiva.

Releer la obra de Zayas nos permite ver que está teñida de actualidad. No en vano están siendo rescatadas sus producciones. Sus mujeres son profundas, se enfrentan a debates serios, se encuentran ante encrucijadas que deben sortear de la mejor manera, pero siempre persiguiendo el bien común.

Referencias bibliográficas

De Vega, Lope (2007). *El laurel de Apolo*. España: Cátedra.

De Zayas, María (2012a). *Traición en la amistad*. Edición a cargo de Ferrer Valls, Teresa. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traicion-en-amistad/html/98dc3885-fce6-48bd-af31-8e22bb82f729_2.html

De Zayas, María (2012b). *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición a cargo de Suárez Figaredo, Enrique. *Revista LEMIR*. Nro. 16.

Ferrer Valls, Teresa (2015). *María de Zayas. Traición en la amistad*. Valencia: Universidad de Valencia.

Gonzalvo Lahoz, María (2013). *Maravillas para escapar de la seducción. La conciencia de una escritora en busca del cambio*. UNIVERSITAT JAUME I. Disponible en: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/77786/TFM_GonzalvoLahoz-1.pdf

Losáñez, Raúl (2019). “María de Zayas, el otro Siglo de Oro”. *Diario La Razón*. Madrid. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/teatro/maria-de-zayas-el-otro-siglo-de-oro-HF22631017>

Montesa, Salvador (1981). *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid. (f/d). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-contexto-en-la-narrativa-de-mara-de-zayas-0/>

- [s/d] (2019). "El Festival de Teatro Clásico de Almagro apuesta por una edición feminista". *Agencia EFE*. 28 de junio 2019. Disponible en: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-festival-de-teatro-clasico-almagro-apuesta-por-una-edicion-feminista/10005-4011442>
- Treviño Salazar, Marta Elizabeth (2018). *Estudio y edición de la segunda parte del Sarao y Entretenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotomayor*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/211281>

El Arte nuevo de hacer comedias: una poética del teatro moderno

Marta Magdalena Ferreyra
GLISO, CELEHIS, UNMdP
mmferrey@mdp.edu.ar

Resumen

El presente trabajo procura examinar las características que hacen del *Arte nuevo de hacer comedias* una poética del teatro moderno. La experiencia de Lope como dramaturgo se exhibe en esta obra como una teoría práctica del teatro, valga el oxímoron, que parte de un itinerario por la historia del género, atraviesa las controversias con los tratadistas y desarrolla las propuestas de un arte moderno. Una obra que reflexiona sobre su tiempo presente y pone en escena la modernidad barroca. La valoración de las demandas del “vulgo” como clave del éxito y la figura del autor como oficio son dos de los puntos fundamentales de esta poética del teatro.

Palabras clave

Teatro; modernidad; público; barroco

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609) presenta interesantes singularidades. En primera instancia, el texto exhibe su lugar en la tradición clásica: la epístola al estilo horaciano se mixtura con las estrategias de la oratoria como gesto de autolegitimación. La obra está dedicada a la Academia de Madrid y pensada, presumiblemente, para ser leída. Por ende, se implica un auditorio particular y un destinatario que trasciende las fronteras de la Academia y apela a los letrados de la época. Lope hace gala de sus habilidades retóricas que despliegan su ideario estético y su lugar dentro del campo intelectual. Nuestro autor es consciente de la naturaleza polémica de su obra.[1] Se publica pocos años después de *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano, quien se basa en la *Poética* de Aristóteles para establecer las pautas de su tratado estético. Mientras que la mayoría de los “teóricos” del momento defiende la norma clásica, Lope propone el encuentro de la tradición y la novedad, ya expresada desde el título de la obra, la integración de las pautas aristotélicas con las transgresiones que ya venía experimentando el teatro de la época.

Lope, al igual que sus contemporáneos más destacados, es un atento lector de la tradición y un observador lúcido del universo cultural, sus manifestaciones y necesidades. La sociedad barroca, atravesada por una diversidad de crisis, se expresa desde sus propias paradojas. Mientras que los tratadistas españoles (López Pinciano y Cascales, entre los más conocidos) defienden los preceptos clásicos consolidados en el Renacimiento como único modelo posible, Lope ingresa al terreno de las “teorías” para instalar la polémica o, mejor dicho, para exhibir lo que ya estaba sucediendo en el teatro de la época. La descripción, a la manera aristotélica, de la situación artística se convierte en una fervorosa defensa de las nuevas prácticas, cuyo protagonista central es el público. Lope se posiciona en el centro de la controversia entre antiguos y modernos, y utiliza ese espacio para poner en escena la esencia paradójica del Barroco: un juego de ambivalencias o polivalencias que terminan por integrarse en el nuevo teatro.

La polémica expone los entretelones de la crisis y deja entrever las encrucijadas que activan una conciencia de cambio. Indudablemente, nos situamos frente a dilemas de la Modernidad. Paulatinamente, el Renacimiento español pretende fundar un paradigma estético de simetrías y despojarse de la herencia medieval llevando al clímax la idealización de mundos míticos como sustento de un arte armónico. Por otra parte, el Barroco provoca un estallido controlado sobre las bases de ese arte. Y la convivencia de lo tradicional con lo moderno, lo culto y lo popular teje la trama de las paradojas. En ese punto de flexión se sitúa Lope para examinar el teatro de su época. En esto es sumamente explícito: “*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*”. Lo contemporáneo, lo actual demanda la atención. Un teatro en tiempo presente.[2]

Si hablamos de opuestos que conviven, podemos comenzar por *Arte nuevo*: “Arte” como paradigma tradicional al que se le suma el adjetivo que implica novedad. Un oxímoron. Este es el inicio

de nuestro texto. La conciencia frente a los dilemas parece ser la actitud que define a Lope. Un poeta dramaturgo que conjuga la herencia clásica con las exigencias de las calles barrocas donde el vulgo y el aristócrata se cruzan. Ya desde la parte introductoria se hace evidente la intención:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España
(que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre,
.....)
que un arte de comedias os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba (545).[3]

La presencia de la tradición clásica es una estrategia de legitimación que construye un linaje artístico literario en el que el autor se inscribe. Es sabido que Lope trabajó intensamente en la construcción de su propia imagen casi como un instrumento de publicidad para lograr el reconocimiento de sus contemporáneos y un espacio en la Corte. Es un hombre que entrelaza mundos. Así como escribe “un arte de comedias,/ que al estilo del vulgo se reciba” lo hace siguiendo el modelo horaciano de *La epístola a los Pisones*. Elige deliberadamente el metro de la epístola que provoca, por una parte, una resonancia con la intencionalidad y el tono de la obra de Horacio. Y, por otra, la soltura de una primera persona casi confidencial que simula sencillez y modestia. Lope enuncia sus ideas en un juego de asociaciones que vuelve dinámica la exposición. En ese juego la ironía se entrelaza con la erudición y la experiencia como dramaturgo. Todo ello impregnado de un tono que apela a la sobriedad y muestra sus habilidades argumentativas. Así, sus palabras atraviesan la epístola, la oratoria y hasta el gesto de un monólogo.

El *Arte nuevo* navega en dos aguas que confluyen en el turbulento océano del Barroco. Lope sostiene con mano firme el timón con la certeza que la navegación por esos mares lo llevará a puerto seguro: el éxito. Las calles madrileñas ya reclamaban una legitimación del teatro popular. Y el *Arte nuevo* viene a satisfacer esa demanda y crear una actitud diferente frente las rivalidades entre aristotélicos y modernos: la integración de criterios en conflicto. La crítica ha señalado que el poema circuló entre eruditos y escritores en el contexto de los debates entre los defensores de la *Poética* de Aristóteles y los renovadores (Rozas: 22). Un debate, indudablemente, ideológico. El *Arte nuevo* supera la confrontación a través de la jerarquización de las prácticas dramáticas del momento, de un teatro en tiempo presente que hace foco en el oficio del escritor.

La idea del *hacer* es central. Ya desde el título se enfatiza en el *hacer comedias*. El reconocimiento del trabajo del dramaturgo es uno de los ejes del poema. El escritor que vive de su obra, independiente del mecenazgo, diríamos autosuficiente, parece ser el objetivo de Lope. Claramente, estamos frente a la actitud de un hombre moderno. Y es fundamental para lograr esta meta la aceptación del público, aspecto esencial del éxito. Por lo tanto, otro de los ejes del texto es el gusto popular:

y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves;
.....
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle el gusto (548).

Encerrar los preceptos aristotélicos al momento de escribir la comedia parece ser la llave de todos los aplausos. La valoración de las demandas del “vulgo” como clave del éxito es un punto fundamental de esta poética del teatro moderno. Lope exhibe su capacidad para interpretar y hacerse eco del gusto del pueblo; este aspecto es uno de los puntos de tensión con los tratadistas y letrados defensores de los “preceptos”. El ingreso de lo popular al terreno de las reflexiones teóricas implica

un gesto moderno que puede asociarse a la idea del espectáculo como mercancía. Es decir, se paga por ver, se cobra por obra; el dinero entra en la escena como nexo entre el dramaturgo y su público. Y, por lo tanto, el autor debe atender a las demandas de sus espectadores. Lope es un intérprete de una época sumamente compleja que expone sus conflictos y crea desde la paradoja. La coexistencia necesaria entre principios clásicos que continúan vigentes en el Arte nuevo y el “vulgo con sus leyes” propone más que una confrontación, la resolución de un conflicto: “ya que seguir el arte no hay remedio/ en estos dos extremos dando un medio”. Así, la paradoja barroca emerge como sustento de la novedad, de lo extraordinario, de “la vil quimera deste monstruo cómico” (555).[5]

El texto sostiene una argumentación que mixtura la erudición con la soltura léxica, la ironía con la pluma poética. La figura de su autor se despliega y toma dimensiones sobresalientes, como sujeto lírico es el eje de su universo, ordena, define, cuestiona, se disfraza de modestia y, esencialmente, se construye desde un espacio de saber que pretende ser irrefutable. Su erudición y su experiencia son las bases sobre las que asienta su propia imagen:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente (567).

Sobre el final, la presencia explícita de la primera persona, que se enlaza especularmente con la figura de Lope, vuelve a hacerse cargo de las innovaciones propuestas, caracterizándose como el “más bárbaro”. E introduce un juego de significaciones: “pues contra el arte/ me atrevo a dar preceptos”. Es decir, contra los preceptos aristotélicos enuncia nuevos preceptos; construye un nuevo canon. El lenguaje poético desplaza la noción de precepto hacia un criterio innovador que toma distancia del anterior, del tradicional y lo reemplaza. El adjetivo “bárbaro” busca atenuar el efecto en la recepción de la sustitución de un modelo por otro, a modo de *captatio benevolentiae*. El campo semántico que se despliega entre “bárbaro” e “ignorante” de inmediato es doblegado por la hipérbole que da cuenta de la cantidad de comedias escritas. Indudablemente, la modestia no caracteriza a Lope. Pero es consciente de producir una fractura no sólo en el dogma de los tratadistas y letrados aristotélicos, sino en los desgastados modelos tradicionales que ya venían exhibiendo su falta de vigencia.

El éxito en los corrales asiste a Lope. Desde ese lugar escribe el Arte nuevo. Su oficio consolida sus preceptos. Es decir, desde la praxis llega a la teoría, justamente el camino inverso de los tratadistas. Y este aspecto, quizás, sea uno de los fundamentales que avalan el texto. Su impacto y efectividad se explican desde la experiencia del dramaturgo y su relación con el Barroco de las calles.

Referencias bibliográficas

- Carreño, Antonio (1998). “Estudio preliminar”. En Lope de Vega. *Rimas Humanas y otros versos*. Barcelona: Cátedra.
- Fernández, Ángel Raimundo (1969). *El Arte nuevo de hacer comedias y el teatro del siglo XVII*. Madrid: Editorial General Luliano.
- Haverbeck, Erwin (1988). “El arte nuevo de hacer comedias: una nueva estética teatral”. *Documentos lingüísticos y literarios*, 14. 7-17.
- Rozas, Juan Manuel (1979). *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Notas

[1] Juan Manuel Rozas (1976) tiene “ la convicción (...) de que fue obra que circuló por las mesas de escritores y eruditos, en el contexto de la polémica con los aristotélicos” (22).

[2] Para Antonio Carreño (1998), “la expresión *arte nuevo* encierra en sí una paradoja, pues todo arte era en el contexto del siglo XVII un sistema de principios y normas escogidos laboriosamente por la razón humana basada en experiencias previas” (545).

[3] Para este trabajo se utilizó la edición de Antonio Carreño: Lope de Vega (1998). *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica.

[4] Erin Haverbeck (1988) observa en la *monstruosidad* la esencia barroca del teatro de Lope: la mezcla de lo diverso, el cruce de los opuestos (11).

La luz en dos obras de Lope de Vega

Natalia G. Nicoletti

GLISO, UNMdP

natalianicolettig@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar contrastivamente a las protagonistas femeninas de dos obras de Lope de Vega, *La viuda valenciana* y *La dama boba*, en dos de las etapas formativas del autor: Lope pre-Lope y Lope Lope, respectivamente. Así, se hará un análisis integral discursivo de las figuras femeninas atravesado por el concepto de la luz desde dos perspectivas: la luz, y su opuesto, la oscuridad, como *locus*; y la luz como sinónimo de conocimiento. En este sentido, y para dar cuenta de esta relación, se retomarán tópicos del neoplatonismo como el alumbramiento, el conocimiento; y el concepto de *unidad* de Plotino, con el fin de observar cómo se transforma la Luz en una extensión, en una dimensión que integra a los personajes en la secuencia dramática y los posiciona en una situación de inversión social que permite crear una nueva visión de lo femenino en los Siglos de Oro españoles.

Palabras clave

Teatro; Lope; luz; Siglo de Oro

El objetivo del siguiente trabajo es analizar contrastivamente a las protagonistas femeninas de dos obras de Lope de Vega, *La viuda valenciana* y *La dama boba*, en dos de las etapas formativas del autor: Lope pre-Lope y Lope Lope, respectivamente. En este sentido, se hará un análisis integral discursivo de las figuras femeninas atravesado por el concepto de la luz desde dos perspectivas: la luz, y su opuesto, la oscuridad, como *locus*; y la luz como sinónimo de conocimiento.

La mujer ha sido intencionalmente ignorada por la historia como un elemento participante activo en las esferas públicas y considerada como un miembro limitado en cuanto a su actuación en la sociedad, ocupando, así, un espacio restringido al orden privado y doméstico. En este sentido,

No es extraño que, debido a esta restricción representativa de la mujer en espacios extra-domésticos, la mayoría de la crítica histórica se haya apoyado en fuentes literarias, tales como el teatro, para caracterizar ampliamente a la figura femenina en su *locus* social (Barros: 50).

Las fuentes literarias, entonces, son el resultado de la imaginación autoral, por lo que son susceptibles a no ser consideradas históricas. Sin embargo, ofrecen un conjunto de mensajes codificados que pueden responder a la mentalidad dominante de una época.

La viuda valenciana[1] se trata de una versión del amante invisible en donde Lope invierte los roles: Leonarda, la mujer protagonista, representa al Cupido invisible. Aunque la comedia, indefectiblemente, termina en casamiento, con esta traslación de la divinidad hacia la figura femenina, Leonarda es capaz de preservar su libertad y, simultáneamente, conocer al joven de quien se enamoró sin perder su honra: "Pues remedio he de tener / sin perder mi punto y fama / y he de aplacar esta llama cruel" (v. 872).

En *La dama boba*, Finea, mujer sobre la cual recae la trama dramática y el futuro de los demás personajes, es objeto de una transformación gradual creciente de su entendimiento en un proceso casi mayéutico[2]: "Octavio puede sentirse satisfecho, como comenta Miseno, de ver que su hija, finalmente, ha alcanzado la luz del entendimiento" (González: 127). Los elementos retóricos y sus equivalentes perceptuales reciben en la obra una distribución que tiene en cuenta su valor individual, pero los subordina a un total: "La confianza secreta / tanto el sentido les roba, / que, cuando era yo muy boba, / me tuve por muy discreta" (vv. 2955-2959). El amor funciona como la entidad que permite acceder al conocimiento a través de un sistema interno luminoso.

Ambas obras presentan, así, un impacto diferente del proceso amoroso en función del uso de la luz como elemento simbólico. En *La viuda valenciana*, la luz -en realidad, su opuesto, la oscuridad- es la excusa que permite generar una superposición escénica con el fin de crear tensión, tanto en el

espacio dramático como en el vínculo entre Camilo y Leonarda. Esto da como resultado un nuevo orden de perceptibilidad que produce una inversión de los valores atribuidos canónicamente a la luz: es la metáfora que permite la integración de dos personajes en el tiempo y en el espacio, y que simultáneamente propicia el efecto de la máscara, del ocultamiento y de la sensualidad y el erotismo. Asimismo, vinculado al juego de la oscuridad, cobran especial importancia los sentidos como el tacto y el olfato: “Un cuerpo grueso y perfecto / no hay más gusto que despierte / [...] Lo hermoso es como el olor” (vv. 1890-1895). En concordancia con lo dicho, la peripecia carnavalesca que instala Leonarda le permite tomar un papel activo en el desarrollo de la obra que se pone en contraste con el rol delimitado de la mujer en el Siglo de Oro español:

Camilo, no os aflijáis / de verme esconder así; / que hay partes, señor, en mí / que vos ahora ignoráis.
/ [...] Este remedio busqué / para que entréis donde estáis, / y para que digáis / con quién ni en qué parte fue. (vv. 1403-1414)

Así, la luz se define por oposición y da entidad a los objetos que la circundan gracias al espacio virtual que produce: se trata del goce negativo de la luz. El espacio en el que sucede la acción dramática se torna progresivamente más profundo, modifica los tonos retóricos entre los personajes y sus relaciones tienden a estrecharse. Es decir, Leonarda es una mujer que parece confundir el honor con la opinión y crea un manto de oscuridad para sentirse libre haciendo caso omiso a los preceptos del guardián de la honra, su tío Lucencio. En esta obra, el día no tiene mayor entidad, no crea un espacio en sí mismo en el que Leonarda pueda desenvolverse:

La ubicación del encuentro en el marco de unas fiestas como las del Carnaval, tan ligadas al juego de la ocultación de identidades y de la usurpación de papeles diferentes al que uno representa en la vida cotidiana, subraya la vinculación entre este aspecto de la vida carnavalesca y la comedia (Ferrer Valls: 12)

Entonces, Lope se libera de usar el carácter unilateral de la luz y se desprende de la idea preconcebida de que éste es el único medio de organizar la acción dramática. Al liberarse de este modo establecido, el dramaturgo permite a los personajes usar la oscuridad como *locus* para desarrollar el núcleo argumental de la obra: “Leonarda es consciente de las reglas [...] y desde ese conocimiento de las reglas del juego social es desde donde elabora toda una estrategia para eludirlo” (Ferrer Valls: 20). Así, el *locus* se transforma en una extensión, en una dimensión que integra a los personajes en la secuencia dramática y los posiciona en una situación de inversión social.

La mujer “boba”, Finea, en cambio, atraviesa un proceso lumínico diferente al de Leonarda en *La viuda valenciana*, que está planteado como un *in crescendo* de su capacidad intelectual. Bajo los preceptos del neoplatonismo se advierte que el amor no es una virtud de los sentidos, sino del conocimiento:

Solo con amor / aprende el hombre mejor / sus divinas diferencias / [...] Así lo sintió Platón; / esto Aristóteles dijo; que como del cielo es hijo, / es todo contemplación, / [...] y a Amor se ha de agradecer / que el deseo de saber / es al hombre natural (vv. 1080-1098).

Así, un individuo hermoso es, también, poseedor de virtud y, por lo tanto, digno de ser amado. La doctrina de Plotino asimila el concepto de amor en lo “Uno”: intelecto, alma y cuerpo; esta trinidad permite alcanzar la belleza principalmente a través del intelecto, que es la potencia de la mente que está más cerca de la luz.

En un primer momento, Finea es presentada como una mujer imposible de educar, pero a medida que avanza la acción dramática, y gracias al contraste con su hermana Nise –culto y hermosa–, se observa la gradación ascendente positiva en la individualidad de Finea. Llegado el final del segundo acto de la obra, se da el momento de la *anagnórisis*:

¡Amor, divina invención / de conservar la belleza / de nuestra naturaleza, / o accidente o elección! /
Estraños efectos son / los que de tu ciencia nacen, / pues las tinieblas deshacen, / pues hacen hablar los

mudos; / pues los ingenios más rudos / sabios y discretos hacen. / [...] Ya puedes del grado horarme, / dándome a Laurencio, Amor, / con quien pudiste mejor, / enamorada, enseñarme (vv. 2033-2070).

El parlamento de Finea se desarrolla a partir de una toma de conciencia que se extiende a lo largo de toda la obra a través de un proceso de transmutación intelectual constante. Esta alteración del curso de los acontecimientos propicia, también, cambios en los demás personajes que fluctúan entre sus propios deseos y los mandatos sociales: “su pasión por la vida, por las circunstancias inmediatas que los rodean, los ubican fuertemente en medio de ‘la verdad sensible y particular’” (González: 134). Así, Finea, en un despertar de los sentidos, comienza a apropiarse de las enseñanzas de Amor a través de la torsión de sus percepciones.

El final de la obra encuentra una Finea completamente iluminada por el conocimiento. Casi como una pintura, la luz aparece y hace que la protagonista se transforme en materia estilizada, es decir, le otorga autonomía. Ahora Finea existe por sí misma y es concreta, de modo que el amor se vuelve un ejercicio introspectivo.

A partir de este breve análisis, es posible concluir que el contraste que se genera entre las dos protagonistas de las obras de Lope –Leonarda y Finea– da cuenta de una intención del autor de marcar que la mujer es poseedora de deseos, sensaciones y sentimientos más allá de los mandatos sociales. Lope de Vega se erige como creador a partir de elementos, tropos, figuras retóricas y estilos clásicos que quebranta, pervierte, subjetiviza y multiplica bajo una óptica compleja que permite crear un nuevo concepto de lo femenino en los Siglos de Oro españoles.

Referencias bibliográficas

- Barros, Sadro (2008). “La mujer en sus espacios: Lope de Vega”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/lopegen.html>
- Cassirer, Ernst (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Emecé.
- González, Serafín (1998). “Poesía e historia en *La dama Boba*, de Lope de Vega”. En *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 127-134. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-e-historia-en-la-dama-boba-de-lope-de-vega/>
- Sarduy, Severo (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Vega Carpio, Lope de (2000). *La dama boba*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid Biblioteca Nueva.
- Vega Carpio, Lope de (2001). *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia.
- Zamora Vicente, Alonso (2002). *Para el entendimiento de La Dama Boba*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-el-entendimiento-de-la-dama-boba-0/html/ff6de1aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_

Notas

- [1] Morley y Bruerton sitúan la fecha de redacción de la obra entre los años 1595 y 1599; Wilder apunta al 1600.
- [2] Mayéutica entendida como el método para *alumbrar* o llegar al conocimiento.

Sobre los procedimientos de (auto) construcción de la figura del dramaturgo en el Siglo de Oro español (o en busca de un autor)

Mayra Ortiz Rodríguez
GLISO, CELEHIS, UNMdP
mayra@mdp.edu.ar

Resumen

Lope de Vega, además de su indiscutible e insoslayable rol como poeta, en general, y como dramaturgo, en particular -que determinó toda una praxis tanto literaria como espectacular en su época-, también cumplió una función crucial que involucra directamente a la concepción actual de los derechos de autor: se trata de la proclama y afianzamiento de la figura del escritor en su estatuto de profesionalismo. Para este posicionamiento socio-cultural e ideológico se sirvió de una serie de estrategias en las que lo secundaron muchos otros autores del momento, tales como Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón. Este trabajo versa sobre estas estrategias, cruciales para comprender la concepción y jerarquía que hoy en día resulta inherente a la práctica de escritura dramática.

Palabras clave

Lope de Vega; dramaturgo; estatuto profesional; Tirso de Molina; Juan Ruiz de Alarcón

Posicionados en nuestra perspectiva (y toda una cosmovisión propia) de lectores/espectadores del siglo XXI, nos resulta natural y hasta obvio hablar de las características específicas del rol del dramaturgo. Pero esta estabilidad y especificidad no siempre les fue dada a los escritores teatrales tan naturalmente. El Siglo de Oro español se conforma indudablemente como un enclave coyuntural para el desarrollo del teatro moderno y, en paralelo, también lo es para la consolidación y afianzamiento del estatuto profesional de la figura del dramaturgo. En este proceso, Lope de Vega tuvo un rol protagónico, estableciendo una red de estrategias textuales y paratextuales en búsqueda de validar la labor de escribir teatro.

Uno de los procedimientos que Lope privilegió en esta búsqueda fue la utilización de los paratextos de sus obras como medio de proyección de una determinada imagen de sí, concretando una serie de estrategias de autorrepresentación textual en búsqueda de promoción y canonización, y dirimiendo asimismo en torno a cuestiones vinculadas con la posición que ocupaba la escritura en los campos literario y social. El poeta efectuó una puesta en valor sobre su propia obra y sobre su propia capacidad escrituraria, en un movimiento de autolegitimación cuyo vehículo estuvo dado por la optimización de las posibilidades que brinda el aparato paratextual, dado que se vio en la necesidad de establecer toda una defensa del trabajo de escritura dramática (cosa que claramente no ocurría con la poesía y que llegaba al punto de que no existía un vocablo para designar al dramaturgo: se aplicaba el extensivo "poeta", y el "autor de comedias", que sigue prestando a confusión en muchos casos, lejos estaba de referirse a su compositor).

Una de las muchas y grandes innovaciones que Lope de Vega llevó a cabo en el siglo XVII fue el constituirse como una figura protagónica en el proceso de profesionalización de los escritores, puesto que fue el primero en considerar fehacientemente a la escritura literaria (y en particular dramática) como un modo de ganarse la vida. Esta cuestión se vincula entonces con una categoría por demás contemporánea: la de *derechos de autor*, en ocasiones erróneamente equiparada a la de *copyright*, tan en boga hoy en día dados los nuevos soportes y contextos de producción y difusión textual. Si la noción de *copyright* proviene de la legislación anglosajona y considera los contextos económicos de explotación y propagación de las obras, por el contrario, el concepto de *derechos de autor* es fijado por la legislación francesa y alude a la jurisprudencia moral irrenunciable de un escritor sobre sus composiciones (Castro Escamilla 2016). Justamente este factor es el que desencadenó toda una operatoria de *reapropiación autoral* de Lope sobre sus obras (siguiendo el concepto de García Reidy 2013) y que lo impulsó a hacerse cargo por sus propios medios de la publicación de las mismas.

Mediante el análisis de diversos elementos discursivos y paratextuales a través de los cuales Lope proyectó una imagen de sí mismo o dirimió en torno a cuestiones vinculadas con la valoración socio-cultural de la labor escrituraria, es posible dilucidar acerca del proceso por el que atravesó para asumir su condición de escritor para el mercado (“escritor comercial” diríamos hoy en día), y cómo esta conciencia se modificó a través del tiempo (García Reidy 2013: 11-15). Se debe tener presente que recorrió un extenso camino hasta hacerse cargo por completo las riendas de la publicación de sus obras.[1] En 1603 y sin el consentimiento de Lope, apareció un compendio de comedias en cuyo título figuraba su nombre; este volumen presentaba claros problemas de atribución y fue uno de los disparadores que llevaron al dramaturgo a confeccionar, al año siguiente, el famoso listado con las piezas que había escrito hasta el momento. Dicho listado fue incluido en su composición de carácter misceláneo *El Peregrino en su patria*, que Lope publicó en Sevilla en el año de 1604 y que contó con gran éxito, con seis ediciones en el período de 1604 a 1618.[2] Este volumen integra secciones narrativas, líricas y dramáticas -en consonancia con la tendencia a la hibridación de géneros tan propia del Barroco-, entre las que incorporó la lista con los títulos de las doscientas diecinueve comedias que mediante este acto editorial reconocía y proclamaba como suyas, de cara a los problemas de atribución de la época. Continuando este posicionamiento de reafirmación autoral, en la edición de 1618 añadió ciento catorce títulos más.

En los años sucesivos, aparecieron tres tomos denominados *Partes de comedias*, ante los cuales, y debido a su notable difusión y aceptación, Lope de Vega fue mostrándose paulatinamente menos disconforme. De hecho, la crítica actual ha llegado a la conclusión de que el dramaturgo escribió la dedicatoria al Duque de Sessa de la *Parte IV* de comedias, más allá de que la firma que aparezca sea la del autor de comedias Gaspar de Porres; de este modo, este tomo constituye el primero en el que Lope participó activamente (aunque su presencia no sea explícita) en el proceso de impresión de sus obras teatrales (García Reidy 2013: 321-322).[3] A partir de esta instancia, sus intervenciones en la publicación de sus comedias fueron adquiriendo preponderancia creciente, al punto de que a través del discurso presente en los elementos paratextuales de estos volúmenes progresivamente su imagen e idiosincrasia cobraron mayor visibilidad.

En estos paratextos, además de seguir pautas propias de la retórica de la época (como el tópicos de captación de benevolencia y la adulación al destinatario de la dedicatoria) puso en tensión un gesto de humildad y modestia del autor respecto de su obra con una ostentación explícita de sapiencia que atraviesa todos los campos disciplinares. Por ejemplo, en la dedicatoria a *La piedad ejecutada*, publicada en el año 1623 en la *Parte XVIII de comedias* y dirigida a Don Gonzalo Pérez de Valenzuela –del Consejo Supremo de Castilla–, alude a su producción dramática como “mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”, en el mismo segmento en el que se destaca una sobreabundancia de citas en latín que

funciona como mecanismo de prestigio, pues sirve para engarzar el volumen (y, por ende, el género mismo de comedia impresa) con la tradición clásica y el campo letrado de ascendencia humanística, situando al mismo tiempo al dramaturgo en la línea de escritores eruditos que participan de la tradición de las *auctoritates* (García Reidy 2013: 269).[4]

A este contraste se suman referencias muy sutiles acerca de las fortalezas de su labor escrituraria, particularmente en lo que atañe a textos dramáticos, siendo que también problematiza vinculaciones disciplinares entre Historia y Literatura.[5]

Tales eran los alcances de estas reflexiones ancladas en el aparato paratextual, que, a partir de la *Parte XIII*, Lope decidió optimizar el empleo de prólogos y dedicatorias como medio de difusión, en general, de su perspectiva ideológica y, en particular, de su intencionalidad de autopromoción. Para ello, pasó a dedicar cada una de las doce comedias que integraban cada tomo a una persona distinta (en lugar de uno solo de estos paratextos para todo el volumen), multiplicando así sus posibilidades de abordar asuntos distintos y de loar a personas diferentes.[6] Sostuvo esta estrategia hasta el final de las ediciones de sus obras teatrales de las que fue partícipe, cuya culminación fueron las *Partes XXI*

y *XXII*, preparadas por el dramaturgo pero impresas en forma póstuma durante el mismo año de su fallecimiento.

El recorrido expuesto, en suma a las diversas estrategias que en él confluyeron, implica que Lope de Vega estableció una serie de operaciones discursivas y no discursivas en las que se pone en juego el estatuto social del escritor. Este tipo de operaciones llegan al punto de que el poeta hizo uso de la iconografía disponible en la época para redefinir y proyectar con jactancia su posición respecto de la sociedad, globalmente, y del canon literario, específicamente. Baste recordar que, en un gesto tanto lúdico como irreverente, pretendió vincularse por línea materna con el linaje de Bernardo del Carpio y se apropió del escudo con diecinueve torres de su familia, con el objetivo de así enlazarse con el estamento nobiliario –cuestión a la que con tanta mordacidad se refirió Góngora con sus versos “Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres del escudo, / porque, aunque todas son de viento, dudo / que tengas viento para tantas torres” (Góngora 1985: 261)–. Lope de Vega es quien determina un puntapié inicial de esta práctica poética paratextual, dando comienzo también a una trayectoria literaria en torno a ella: varios dramaturgos lo sucedieron, entre los que se destacan Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón.

Tirso de Molina expuso en diferentes textos (como en *La fingida Arcadia* o en *Los cigarrales de Toledo*) su defensa del arte de Lope de Vega “frente a aristotélicos, gongorizantes extremos y catones” (Vázquez Fernández 1996: 27). Pero además de valorizar su perspectiva estética, también lo secundó en los procedimientos vinculados con el circuito editorial y comercial. Entre 1627 y 1636 dispuso la publicación del grueso de su producción teatral en cinco *Partes* de comedias, al tiempo que hizo lo propio con sus obras misceláneas (tanto la de carácter profano –*Cigarrales de Toledo* de 1624–, como la de carácter religioso –*Deleytar aprovechando* de 1635–). Asimismo, también desarrolló la práctica de hacer uso de dedicatorias y prólogos para dirimir acerca de su rol de dramaturgo.

Juan Ruiz de Alarcón, por otro lado, efectuó un recorrido con similares características. Aún cuando atravesaba un momento vital en el que no se dedicaba primordialmente a la labor dramática, se hizo cargo de la publicación de su *Parte primera* de comedias en 1628 (aprobada ya en 1622) y su *Parte segunda* en 1634.[7] Como se señala en los preliminares de esta última, el objetivo que condujo al poeta a publicar sus piezas es el dar muestra de su “paternidad”, puesto que algunas de sus obras habían aparecido atribuidas a otros autores, como *La verdad sospechosa*, publicada con el nombre de Lope de Vega. En consecuencia, Alarcón afronta la publicación de esta veintena de comedias y expone en el aparato paratextual una intencionalidad escrituraria específica vinculada a la problemática de la atribución pero también a la configuración de su propia identidad como dramaturgo, en consonancia con la práctica tanto editorial como discursiva instaurada por Lope.

Teniendo en consideración que “hablar de conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con la dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria” (García Reidy 2013: 28), es factible detectar esta conciencia en el corpus de paratextos de los tres dramaturgos, en una búsqueda específica de legitimación. Lope concretó una serie de estrategias de autorrepresentación textual para construir una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse, y en esta práctica lo secundaron Tirso y Alarcón, dado que más allá de sus sustanciales diferencias vivenciales, compartían la no pertenencia al estamento dominante y la necesidad consecuente de poner en valor su propio estatuto y propia obra.[8] Lope, siendo hijo de un bordador cercano por momentos al entorno de la Corte pero muy lejos de corresponder a su jerarquía, llegó como escritor a este ámbito, aunque aspiró reiterada e infructuosamente al puesto de cronista real. Tirso nació en el seno de una familia muy pobre por lo que tanto él como su única hermana fueron entregados a órdenes religiosas; hizo carrera dentro de la orden de la Merced, empleando un seudónimo para escribir, y llevó en paralelo las dos carreras, lo cual llegó al punto que la Junta de Reformación de costumbres le prohibió escribir textos profanos y lo desterró, bajo pena de excomunión. Alarcón nació en Tasco, México, producto de la unión de la hija de un minero y un hidalgo español; con diversas ayudas económicas logró estudiar en Salamanca, y luego ejerció como abogado en Sevilla y posteriormente en Veracruz, al regresar a América. El teatro se convirtió en una importante fuente de ingresos en sus momentos de precariedad económica, según el propio dramaturgo confesó en la dedicatoria de su *Primera parte*

de comedias al duque de Medina de las Torres: allí, refería a los mecanismos de composición teatral como «lícitos divertimentos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad» (1628: fol. IIIv). Al respecto, un dato no menor es que buscó un cargo en alguna de las audiencias de Indias pero, si bien reconocieron su talento, no se lo otorgaron dado que poseía una atrofia en su columna.

Los tres escritores ocuparon diversos espacios de la pseudomarginalidad social y por eso debieron legitimar su labor y su talento, haciendo extensiva esta legitimación al rol del dramaturgo en todo su caudal. En una época donde el estatuto de escritor se encontraba en un estadio incipiente en su proceso de consolidación profesional, los tres dramaturgos fueron parte sustancial de este proceso, y sus intervenciones son las que conllevaron a la validación y especificidad que el escritor de teatro tiene hoy en día.

Referencias bibliográficas

- Case, T. E. (1975). *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Valencia: Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila, 32.
- Castro Escamilla, Ricardo César (2016). "Derechos de autor desde un enfoque bibliotecológico". *Revista Digital Universitaria*, noviembre, Vol. 17, Núm. 11. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num11/art78/index.html>
- Dixon, Víctor (1996). "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias". *Anuario Lope de Vega*, núm. 2. 45-63. Reedición: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Férrer Valls, Teresa (2005). "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación". En Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos. 99-112.
- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Góngora, Luis de (1985). *Sonetos completos*. Ed. B. Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- González Barrera, Julián (2016). "Estudio Introductorio". En Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Madrid: Cátedra.
- González Rovira, Jorge (1993). *Mecanismos de recepción en El peregrino en su patria de Lope de Vega*. En I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.). *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse, tomo III. 239-246.
- Montero Reguera, José (1999). "Introducción". En Ruiz de Alarcón, Juan. *La verdad sospechosa*. Madrid: Castalia.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2015). "«Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio»: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos y dedicatorias". *FILOLOGÍA. Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso*. Buenos Aires: UBA, XLVII. 45-55.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2016). "La construcción de la memoria o la (re)elaboración del pasado: los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega". *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 31, primer semestre. 81-94.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2017). "Lope de Vega: entre la perspectiva oficialista y la crítica social". *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 34, segundo semestre.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2018). "Variación en las perspectivas de abordaje teórico y crítico en torno al teatro del Siglo de Oro español: observaciones sobre la profesionalización del dramaturgo". En Montenegro, Rodrigo (coord. y comp.). *Teoría literaria y práctica crítica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*. Mar del Plata: UNMDP. 470-481. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/ebooks/index.php/fh/catalog/book/16>
- Ruiz de Alarcón, Juan (2009) [1628]. *Parte primera de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón*. Madrid, por Juan González. Reproducción digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Barcelona: Institut del Teatre.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006). *Lope pintado por sí mismo: Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer.
- TESO. *Teatro Español del Siglo de Oro*. ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997. <http://teso.chadwyck.com/>
- Vázquez Fernández, Luis (1996). "Introducción". En Tirso de Molina. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vega García-Luengos, Germán (2010). "Sobre la identidad de las partes de comedias". *Criticón*, 108. 57-78.

Notas

[1] Teresa Ferrer Valls sostiene que Lope inicialmente se niega a que sus piezas dramáticas se impriman, luego “se mueve entre el deseo de publicar su obras y el desaliento” (Ferrer Valls 2005:12) y acaba lamentándose cuando en 1625 comienza la prohibición sobre la impresión de comedias. Este proceso prolongado y complejo de cambio de perspectiva se vio determinado por motivos estético-culturales pero también por cuestiones de orden económico (Véase García Reidy 2013: 368 y ss.).

[2] La crítica acuerda que esta obra miscelánea se trata de una novela bizantina (este aspecto fue delineado, entre otros, por González Rovira 1993, aunque más recientemente fue profundizado por González-Barrera, en su introducción a edición de la obra del año 2016), adaptada a los gustos españoles a los que Lope era tan fiel.

[3] Este aspecto es particularmente determinado por Dixon 1996.

[4] Se ha empleado como fuente de trabajo para las dedicatorias a las obras de Lope, el estudio de T. E. CASE(1975) y la base de datos TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, 1997), puesto que en el trabajo de Case no se encuentran completas. Dado el empleo de la segunda fuente, no se consignan números de página en las referencias.

[5] Expongo estas cuestiones *in extenso* en Ortiz Rodríguez 2015.

[6] Esta cuestión es estudiada parcialmente en Ortiz Rodríguez 2015, 2017 y 2018, donde además analizo el uso de elementos iconográficos como parte del aparato paratextual.

[7] Tal como estudia en detalle Montero Reguera 1999.

[8] En vinculación con esta autoconstrucción de la imagen autoral, se debe tener presente que, con diversos matices, Lope concretó variables de esta práctica en otros de los géneros en los que incursionó. Al respecto, Sánchez Jiménez (2006) estudió en detalle los mecanismos a través de los cuáles el escritor se representó a sí mismo en sus textos poéticos, ya sea en la figura del sujeto lírico o a través de sus numerosos seudónimos, junto a sus motivaciones y a las reacciones que esta práctica suscitó, postulando que Lope utilizó la "apariencia de sinceridad" como un recurso literario y modificó sus constructos biográficos en función de los cambios de su entorno vital.

VII. TEATRO Y PRÁCTICA EDUCATIVA:
INFANCIAS, ADOLESCENCIAS
Y EXPERIENCIAS ALTERNATIVAS

Teatro para niños y crianza

Instituciones de la infancia y heteronorma

Germán Casella
IHAAA, FDA, UNLP
casellahav@gmail.com

Resumen

Se abordará al teatro para niños como un fenómeno cultural en el que las infancias operan como significativo rector durante la producción. Asumir la centralidad de la infancia permitirá profundizar en la relación dialéctica entre el acontecimiento teatral y los procesos de gestación de ese mismo espectador. Se propondrá que, si el teatro para niños toma entidad en la recepción, será porque ese mismo público que otorga significación es la vez significado por comprensiones adultas del mundo. De este modo, el teatro será entendido como otra de las instituciones sociales que conforman a las infancias y a los sujetos que la transitan, erigiéndose así como una estrategia de crianza. Entendida esta última como la iniciación e instalación a las pautas socio-culturales situadas, incluye en su proceso la conformación de identidades sexo-genéricas. Así, se arriesgará que el teatro para niños, como otra institución de la infancia y, por tanto, estrategia de crianza, tenderá a la presentación de actos performativos que promulgan la heteronorma como única gestación válida.

Palabras clave

Infancias; teatro; género; estrategia; crianza

En la presente ponencia, se propone al teatro para niños como una *estrategia de crianza*, es decir como un modo de (re)producción social que pone en circulación producciones de sentido identitarias con función de ideal regulatorio[1]. Para su demostración, se establece una relación homóloga entre las prácticas, pautas y creencias de crianza con las experiencias estéticas, las condiciones de enunciación de la infancia y las metas y visiones adultas respectivamente. A través de una experiencia de análisis de casos[2] se delinearán tramas de investigación para concluir en un cánón de representación teatral que heterosexualiza y vuelve binaria la realidad simbólica infantil, a la vez que asegura la futura reproducción social bajo parámetros modernos. Finalmente, se propone que el teatro para niños, como producción adulta, es una más de las instituciones sociales que componen a la infancia como categoría social y, por tanto, es una estrategia de crianza que tiende al abordaje del sujeto que espera como un *espectador protoadulto heteronormado*.

Infancias, géneros y teatralidad poética: habitus y estrategia de crianza

El teatro para niños, como primera definición, es un acontecimiento formador de subjetividades en el que la infancia es un elemento organizador central. Los adultos productores arriesgan y proponen así micropoéticas escénicas a partir de ciertas comprensiones de infancia. A partir de ello, se ponen en circulación sentidos y supuestos sobre *cómo ser* niña o niño y sus posibilidades en materia de identidad de género y sexo bajo el formato de discursos teatrales. Se torna necesario entonces definir los campos convocantes -infancias, teatro, géneros y sexos- para generar ángulos analíticos que permitan el análisis de las discursividades destinadas a las infancias y sus posibles efectos en las subjetividades que interpelan.

En principio se observa que los tres campos coinciden en que son formativos de la identidad del sujeto sobre el que operan. El teatro, tal y como lo trabaja Jorge Dubatti, es una organización político-poética de la mirada (2012). Asistir al teatro es, entonces,

intervenir en una zona de experiencia y subjetividad. En tanto acontecimiento de la cultura viviente el teatro es una morada habitable, un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la *poésis*. El teatro es acontecimiento porque sucede, pero también porque es un acontecer relevante, de construcción de subjetividad. (Dubatti 2007: 36-37).

El teatro como acontecimiento, entendido a través de la Filosofía del teatro, permite la pregunta por el ser ontológico y sus implicancias en la formación de una subjetividad. En la misma línea, puede pensarse a las infancias como un efecto, como constitutivas de un campo socio-histórico (Bustelo 2011). La infancia como categoría social es un *tiempo construido por adultos*, es decir marcado por distancias generacionales que resultan configuradores identitarios. Al respecto, Sandra Carli (2002) señala:

Ambas temporalidades, la del niño como un cuerpo en crecimiento y la de la sociedad en la que se constituye como sujeto, están estrechamente articuladas. Es en la *ligazón* entre la experiencia de los niños y la institución de los adultos, que se produce la constitución del niño como sujeto: esta ligazón es constitutiva. (18-19).

Este proceso constitutivo es siempre asimétrico y, por tanto, generador de relaciones contingentes, producto de construcciones históricas atravesadas por situaciones de poder. La infancia como campo instituido por el grupo adulto se naturaliza e inhabilita el análisis del impacto de las formas de intervención adulta actual en la construcción de identidades infantiles. Dicho abordaje evita el análisis discursivo en tanto configuración social significativa, que se vuelve modelo de identificación en la vida infantil. Así, si la centralidad del teatro para niños es la presencia de la infancia, no debe obviarse que esta es condicionada por la misma categoría discursiva de infancia que, a su vez, es un constructo propuesto desde el colectivo adulto. Finalmente, como categoría, es formativa de los sujetos sobre los que opera puesto que, como señala Gabriela Diker (2009),

infancia es el conjunto de intervenciones institucionales que, actuando sobre el niño "real" (...), producen lo que cada sociedad llama niño. De modo que el niño no es ni el cuerpo biológico ni, en sentido estricto, la infancia: es más bien un efecto de la infancia, la superficie en la que la infancia, en tanto objeto discursivo, ha inscripto sus operaciones. (25-26).

Se debe asumir, entonces, la existencia de visiones adultocéntricas que determinan el mundo cultural infantil, si se comprende a la infancia como institución significativa de los cuerpos que convoca. De este modo, otorgar la entidad del teatro infantil a la recepción incluye revisar la relación dialéctica entre el cuerpo que asiste al teatro y la categoría social que lo forma. Siendo así, se propone que el teatro, como constructor de subjetividades, es una más de las instituciones sociales de la infancia. Antes que involucrarse en la cultura infantil, *la hace* -en parte-, pues presenta zonas de experiencia y subjetividad (re)productoras de concepciones de niña y niño situadas. Se incluye en los procesos de transmisión de herencias culturales que, se sugiere, conserva gestos tendientes al adultocentrismo, ya que habilitan uno u otros modos de estar en el mundo. El teatro como institución social y su participación -aunque de acceso desigual- terminaría creando vidas infantiles en las identidades que nombra por su doble condición formativa. En este sentido el teatro será una estrategia de crianza, en tanto es (re)productor de habitus y regularidades (Bourdieu 2000), como se desarrollará más adelante.

En la contemporaneidad, las configuraciones sociales se ven atravesadas por discursos generizados cada vez más operativizables. Los postulados de Judith Butler (1998, 2017, 2018) sobre la constitución y la reflexión del género y el sexo funcionan como metodología de abordaje. La autora desestabiliza la cadena sexo-género-deseo como órdenes causales y expresivos de su anterior y afirma que la apariencia de sustancia del género es producto de un régimen de regularidad al interior de una *matriz heterosexual* (2017). Así Butler introduce la concepción *performativa* del género, que debe asumirse "no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler 2018: 18). El género deja de ser un sustantivo y una estabilidad para entenderse como una identidad débilmente constituida, marcada por un hacer constante. Butler define al género como:

Una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (Butler 1998: 297).

No debe obviarse el hecho de que la realidad del género siempre es un acto del presente, por ser reiteración constante que oculta su condición repitente e histórica. Si es performativa aquella práctica que discursivamente produce lo que nombra, entonces la materialización y la significación del cuerpo será siempre un conjunto de acciones. La aparición del sujeto en el mundo está marcada por su integración al horizonte discursivo —heterocentrado— en el que se lo reconoce según el binomio varón/mujer. Este reconocimiento o “interpelación de género” (Butler 2018: 26) es lo que supone el reconocimiento de una identidad preestablecida, a la par que permite el ingreso al mundo del lenguaje mediante el discurso-acción reiterado y estilizado de género atribuido. A través de los aportes de Butler, se hace perceptible la significatividad de analizar los discursos teatrales de género y de sexo destinados a las infancias. Si responden a configuraciones sociales, los discursos se inscribirán como actos al interior de la matriz que, como ya se expuso, tendrán un carácter performativo sobre los cuerpos que la componen.

Se propone, finalmente, al teatro para niños como una *estrategia de crianza* en tanto que, por todo lo antedicho, permite la (re)producción social a partir de la puesta en valor de ciertas condiciones de existencia. Siendo una más de las instituciones que componen a la categoría de infancia, el teatro para niños heterosexualiza la realidad simbólica infantil mediante discursos que tienen un funcionamiento performativo sobre el género y el sexo. El término *estrategia* está relacionado con el de *habitus*, que Pierre Bourdieu define como interiorización de las condiciones de existencia (2000, 2007). Es sistema de disposiciones duraderas adquiridas en el proceso de socialización por el individuo, pues los *habitus* son “estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu 2007: 86). El *habitus* es generador de prácticas individuales y colectivas que aseguran la presencia activa de experiencias pasadas y garantizan su continuidad a través del tiempo. La condición de temporalidad del *habitus*, como lo social inscrito en el cuerpo, es lo que permite abordar las prácticas de crianza como una *estrategia* en el mismo sentido que el autor la trabaja.

Por un lado, Bourdieu otorga a los agentes una competencia específica que no se reduce a ser meros ejecutantes de reglas. Existe un “sentido práctico” (2007: 92) que tiene origen en la complicidad ontológica entre el *habitus* y el mundo social. Esto da cuenta de su producción a cargo de una misma historia y un reclamo mutuo para su (re)actualización. Así, habrá una posesión recíproca sutil y eficaz entre el *habitus* y el mundo social siendo que entre ambos se instaura “una dialéctica que allana la necesidad de racionalizar discursivamente un mundo que se presenta como auto-evidente.” (Wilkis: 125). Por otro lado, el sentido práctico implica desplazarse hacia el *paradigma de la estrategia* como instrumento de una ruptura con el punto de vista objetivista (Bourdieu 2000). El teatro es una estrategia de crianza en tanto es una producción adulta sobre una serie de supuestos definitorios sobre lo que la vida infantil es y debe ser. El objetivo último es criar *protoadultos heterosexuales* que serán los ciudadanos y adultos del mañana, atravesando siempre lo generacional.

Contemplaciones al interior de una estrategia de crianza

Al proponerse al teatro para niños como una estrategia de crianza, se enuncian tres componentes de la crianza (Aguirre Dávila 2000) que relacionan con aspectos específicos del acontecimiento teatral. Se presentan así operaciones de análisis que permiten una metodología de investigación del teatro infantil amplia y crítica.

El primer componente refiere a las *prácticas de crianza*, entendidas como las tecnologías, acciones y comportamientos regulados. Se relacionarán con las *experiencias estéticas* buscando en el análisis la constitución de un cánón teatral que, como tal, sostiene parámetros regularizados por una idea evolutiva de la infancia. Las prácticas de crianza no sólo garantizan la supervivencia del cachorro humano, sino que también le permiten reconocer e interpretar el entorno en el que se inscribe. Es este un punto interesante para pensar al teatro como estrategia de crianza, puesto que habilita a revisar, entre otras cuestiones, las experiencias estético-teatrales para la infancia. Esto implica un abordaje del acontecimiento desde la puesta en escena, que supone a los medios de interpretación escénica tales como la escenografía, la iluminación, la música, el trabajo actoral, entre otros (Pavis 1998). Se piensa a la experiencia estética como “el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral” (Pavis: 364). Como prácticas de crianza, las puestas en escena develarán parte de las tecnologías y conductas

repetibles que permiten la interpretación del mundo social a través de la experiencia poético-convivial (Dubatti 2012).

En segunda instancia, las *pautas de crianza* definen lo esperado en la guía como normativas que se vuelven cánón del actuar, por lo que serán contrapuestos a las *condiciones de enunciación de la infancia*. Estas últimas tendrán como base la figura de niño moderno y actualizarán los géneros y las prácticas sexuales a partir de la reafirmación de *habitus* sexogenéricos mediante *malas actuaciones* de género (Butler 1998). Las pautas son cánón del actuar adulto para con el niño en tanto son normativas por ser forma aceptada de desarrollo social (Aguirre Dávila 2000). Se constituyen “en sistemas de códigos, valores, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la conciencia colectiva, la cual se rige de manera normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades del actuar social.” (Bocanegra 2007: 5). Las características que se le atribuyen al niño a criar serán lo que determina qué pauta de crianza se debe seguir, constituyendo un entramado de saberes sobre la infancia que limita la posibilidad de experiencias o visiones de mundo al interior de esa definición. Pensar las pautas de crianza según las *condiciones de enunciación* supone remitirse a la puesta en discusión del carácter universal y biologicista de la infancia, ya discutido para buscar la figura de niño que discursivamente puede rastrearse en las configuraciones significativas de las obras. No sólo se analizarán los enunciados verbales a través de la dramaturgia -discurso del personaje- sino que también se preguntará por los discursos de la puesta en escena (Pavis). De este modo, se podrán rastrear enunciaciones sobre lo *protoadulto* y lo *heteronormado* como indicadores de análisis que contribuyan al desarrollo de la investigación.

Por último, las *creencias de crianza* se presentarán como certezas compartidas que justifican el hacer, por lo que se relacionan con las *metas y visiones del mundo adulto*. Se busca en los discursos las representaciones de adulto, para concluir en una estrategia narrativa regular que responda a la eliminación de aquellos adultos que no responden a la norma heterobinaria. Todo lo anterior es promovido y aprobado por ser protagónica una visión generacional de las infancias. Las creencias de crianza son la explicación que justifica los modos de actuar en relación a las infancias a partir de certezas y acuerdos compartidos por un grupo social (Bocanegra 2007). Relacionadas con las metas y visiones adultas, nuevamente se analizan las discursividades teatrales pero focalizando en el aspecto futuro de los sentidos que circulan. Esto incluye al texto dramático-espectacular como comprensible únicamente en su relación con el contexto social que lo contiene (Pavis). Así, podrá pensarse en las creencias de crianza en el teatro para niños como lo que se busca reproducir y compartir como necesario y positivo en el paso a la adultez. Más específicamente, se analizarán las representaciones de lo adulto que configuran valores compartidos sobre el futuro visto desde el mundo simbólico infantil. Por otro lado, esto implicará también a las visiones adultocéntricas que configuran la producción del espectáculo y son parte de las explicaciones que se ponen en juego en el esfuerzo criador. Finalmente, se podrán reconstruir los justificativos y supuestos que funcionan como ordenadores de las prácticas y pautas de crianza asumidas en el teatro infantil.

La invitación es finalmente a generar una teoría del teatro para niños que permita desandar los supuestos hegemónicos que circulan en las discursividades de género y sexo. La categoría de *espectador protoadulto heteronormado* será operatoria si se piensa al teatro como estrategia de crianza. Esclarecer el acercamiento discursivo al público al que se apunta será parte de visibilizar las modos de (re)producción social heterobinaria que se proponen al interior de un acontecimiento escénico.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Dávila, Eduardo (2000). “Socialización y prácticas de crianza”. En E. Aguirre Dávila & E. Durán (Comps.), *Socialización: prácticas de crianza y cuidado de la salud: un estudio con familias y niños que inician sus escolarización en Santa Fé de Bogotá*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia CES. 19-92.
- Bocanegra Acosta, Elsa María (2007). “Las prácticas de crianza entre la Colonia y la Independencia de Colombia: los discursos que las enuncian y las hacen visibles”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 5 (1). s/p. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77350107>.

- Bourdieu, Pierre (2000). "De la regla a las estrategias". En *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa. 67-82.
- Bourdieu, Pierre (2007). "Estructuras, habitus, prácticas". En *El sentido práctico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. 85-105.
- Bustelo, Eduardo (2011). "Introducción". En *El recreo de la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. 15-19.
- Butler, Judith (1998). "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feministas". *Debate Feminista*, (18). 296 – 314.
- (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- (2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Carli, Sandra (2002). "Introducción". En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires, Argentina: Miño & Dávila. 17-38.
- Diker, Gabriela (2009). "El discurso de la novedad". En *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento. 11-31.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Argentina: Athuel.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Wilkis, Ariel. (2004). "Apuntes sobre la noción de estrategia en Pierre Bourdieu". *Revista Argentina de Sociología*, 3 (2). 118-130. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26920307>.

Notas

[1] Esta hipótesis se desprende la investigación y tesis de maestría del autor titulada «Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada». Director Doctor Gustavo Radice (IHAAA/FDA/UNLP).

[2] Las unidades de análisis son *Seis actos y un prólogo para un cuento nuevo* (2011) de Nahuel Aquino; *La bella durmiente contada por una abuela* (2012, 2014), *Hansel y Gretel, un paseo por el bosque* (2013) de Lorena Velázquez, *Alicia en el País de las maravillas, una historia musical* (2012, 2013), *Aventuras y canciones del Gato con botas* (2014), *Aladdín... en una nueva aventura musical* (2015) de Grupo Plan Ve; *La doncella de la torre* (2014), *Oz, lo que ves no es lo que es* (2015) de Gastón Cabrera; *El gato en busca de botas... una aventura musical* (2015) de Grupo Inviernos Mágicos y *S.O.S. princesas al rescate* (2015) de Grupo PIC. Todas fueron presentadas en CC Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina. Puede leerse su análisis en la tesis mencionada.

Arte en pañales: un dispositivo de investigación sobre teatro para bebés

Guillermo Dillon

Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNCPBA
gdillon65@gmail.com

Yanina López

Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNCPBA
yaninalopezn@yahoo.com.ar

Resumen

Presentamos el dispositivo “Arte en Pañales. Primera Escena” que articula acciones de extensión, docencia e investigación. La propuesta contempla la creación de un espacio para que bebés de 3 a 24 meses tengan su primera experiencia con el arte, en conjunto con sus referentes adultos significativos. Describimos la metodología de trabajo y las herramientas de análisis desde las que abordamos la pregunta por las condiciones de teatralidad de una escena destinada a los bebés, ubicándola como proceso creativo liminar emergente. Pensamos en una teatralidad concebida como un proceso de comunicación (proto-artística) que puede tener lugar en los primeros momentos de la vida, aún cuando los protagonistas están *en pañales* en sus recursos simbólicos. Por eso, incluimos, además, aportes de la Psicología del Desarrollo para analizar la instauración de la intersubjetividad, así como las condiciones de surgimiento del concepto de *otro* en el proceso de comunicación en los primeros años de vida.

Palabras clave

Teatro; bebés; investigación; extensión; psicología del desarrollo

Introducción

“Arte en Pañales. Primera Escena” es un dispositivo de intervención que articula acciones de extensión, docencia e investigación. La propuesta contempla la creación de un espacio para que bebés de 3 a 24 meses tengan su primera experiencia con el arte, en conjunto con sus referentes adultos significativos. El proyecto ha recibido financiación del programa del Voluntariado Universitario de la Secretaría de Políticas Universitarias dependiente del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, correspondiente a la convocatoria 2017: “Compromiso Social de la Comunidad Universitaria”, cuyo eje temático ha sido “Entramados Culturales”.

En la actualidad, continúa en calidad de práctica socioeducativa, puesto que se inserta en la cursada de la cátedra “Psicología Evolutiva y de la Creatividad”, perteneciente a la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, en la cual los estudiantes realizan observaciones participantes durante los encuentros de “Arte en Pañales” como parte de sus trayectos formativos. Funciona, además, como laboratorio de investigación práctica dentro del proyecto “Estudio de Procesos Creativos Liminares” a cargo del grupo IPROCAE (Investigación de procesos creativos en artes escénicas) radicado en el CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) de la Facultad de Arte de la UNCPBA.

Referentes del dispositivo

Tomamos como referencia de nuestro proyecto artístico al dispositivo social destinado a bebés y adultos cuidadores llamado “La Maison Verte”, creado por la psicoanalista Françoise Dolto en Francia en los años '80 (Dolto 1992). Se trata de un espacio de encuentro entre adultos y sus bebés, que se ofrece como alternativa a las instancias formales de las guarderías o jardines maternos. Promueve los primeros vínculos sociales de los infantes en un entorno de seguridad afectiva junto a sus referentes adultos, los cuales –a su vez– se rodean con otros pares que atraviesan situaciones de crianza.

Desde el campo específicamente teatral, “Arte en Pañales” se nutre de las experiencias del *teatro para bebés* que emergen como nuevo espacio de indagación artístico expresivo. Un hacer

teatral que pone el acento en lo corporal, lo sensorial y la exploración de la musicalidad del habla, la mayoría de las veces articulado transdisciplinariamente con profesionales que brindan una mirada experta. Como ejemplo de este movimiento teatral en nuestro país, se destaca, desde 2014, el Festival Internacional de Teatro para Bebés, organizado bianualmente por el FITBA e ideado por la compañía teatral “Proyecto Upa”, que desarrolla su actividad desde los años 90. Asimismo, podemos mencionar espacios de reflexión académica en los que empiezan a resonar estas prácticas.

Nuestra investigación preliminar sobre el teatro para bebés fue expuesta en el IV Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños y Jóvenes –llevado a cabo en Buenos Aires en 2016–, que tuvo como tema convocante la consigna “Del teatro para bebés al teatro para adolescentes. ¿Hay un teatro para cada edad?”. Allí resignificamos nuestras experiencias en el campo del teatro de títeres y subrayamos la percepción de un público familiar que acercaba a niños cada vez más pequeños para que compartan el ritual social teatral en su compañía.

Primera escena

Además de pensar las condiciones sociales en las que surge una oferta teatral destinada a los bebés, indagamos las características que presentan los bebés como espectadores en el mundo de la cultura. Recuperamos, para ello, aportes de la Psicología del Desarrollo, en busca de herramientas para analizar la instauración de la intersubjetividad, así como las condiciones de surgimiento del concepto de *otro* de la escena del proceso de comunicación en los primeros años de vida.

El bebé se encuentra desde su nacimiento rodeado de *seres interpretantes* (Español 2004: 1) que necesitan otorgar sentido a las acciones producidas por el cachorro humano, aunque en sus primeros meses de vida estas sean involuntarias. Podríamos traducir este fenómeno en términos teatrales: el niño nace en una escena social en donde provoca significado en sus espectadores adultos por el solo hecho de ser en el mundo. Posteriormente, se irá apropiando de esa producción de signos para comunicarse y delinear su subjetividad, pero, para lograrlo, necesitará transitar un arduo camino para entender cómo opera ese *otro* de la comunicación.

Ángel Riviere y Silvia Español (2003) describen, durante este trayecto de construcción de significados comunicacionales, un mecanismo de producción común al que denominan *suspensión semiótica*. Este concepto es ubicado por los autores en el centro de la experiencia artística, a partir de la génesis del empleo de la simbolización y la metáfora.

El bebé, después de los 9 meses, comienza a producir metonimias enactivas al suspender el gesto dedicado a un *otro* de la comunicación. Tal enactividad hace referencia a un conocimiento que se adquiere a través de la acción del organismo en el mundo, en este caso tomando una parte de la acción por el todo a la manera de una metonimia rudimentaria. Por ejemplo, la acción incompleta de elevar los brazos para pedir que lo alcen, esto es, “pedir upa”, es un gesto inhibido que no tiene un cabal carácter simbólico, pero ya implica comunicación intersubjetiva eficaz.

Estas observaciones nos resultan de suma importancia al resaltar el rol del intercambio corporal en la construcción de un *otro* de la comunicación y el desarrollo de una conciencia semiótica. Si retomamos nuestra visión teatral de esta primera escena, podemos pensar que el bebé mirado por espectadores significativos comienza a poetizar su comunicación en este convivio primordial.

Proceso creativo liminar emergente

En articulación con los estudios teatrales contemporáneos, consideramos nuestra intervención con bebés como un proceso creativo liminar –siguiendo la caracterización de lo liminal sostenida por Ileana Dieguez (2009)–, como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Desde esta perspectiva, la autora piensa algunos rituales públicos como hechos conviviales, en los que se condensa a través de la reunión del acto real y, a la vez, simbólico, una “teatralidad’ liminal”.

Nuestro estudio concibe la parentalidad intuitiva, en su intercambio corporal, sonoro y semiótico placentero, como un espacio de teatralidad liminar fundante. Como señala Dieguez, se trata de una mirada que reconfigura y crea un espacio *otro*. En este caso, un espacio que prefigura lo que el bebé hará en un futuro potencial, a través de la evocación de la propia infancia del adulto que participa

de este vínculo. Dicha corporalidad parental doméstica recrea en acción prácticas sociales de vinculación con los infantes que reproducen creencias y formas simbólicas del campo cultural de referencia, por la que se encuentran atravesados sus participantes.

Coincide con esta mirada, desde otro origen teórico, el analista y psicomotricista Esteban Levin (2006), quien se refiere a la experiencia escénica de la niñez. Esta escena posibilita la construcción de la imagen corporal infantil a partir de la relación con un cuerpo otro, gestada en la danza interactiva de las primeras experiencias de contacto físico y de juego con el adulto. En la experiencia de jugar con otro, el bebé habita su cuerpo, los objetos y el cuerpo del otro, así como habita al otro que lo aloja y lo espera en un mundo que se le presenta por primera vez. Por lo tanto, pensamos en una teatralidad concebida como un proceso de comunicación proto-artística, que puede tener lugar en los primeros momentos de la vida, aún cuando los protagonistas están “en pañales” en sus recursos simbólicos.

Los adultos desplegamos rituales de crianza, que configuran una primera escena constitutiva del sujeto. Esta escena se nutre de las de la propia infancia, evocadas por los agentes adultos al desplegar funciones parentales, en las que utilizamos el cuerpo y la voz de manera no cotidiana, empleando modificaciones rítmicas, tónicas y narrativas específicas. Hay una apuesta que invoca a un interlocutor que todavía no cuenta con recursos para participar activamente de dicha escena, pero esa invitación propicia, de a poco, su inserción en una trama simbólica y social.

A la experiencia de “Arte en Pañales” le hemos puesto el subtítulo de “primera escena”, ya que pretendemos alojar esa teatralidad originaria como un espacio compartido con otros, adultos y niños en similares condiciones subjetivas. De este modo, se posibilita una socialización simbólica en un espacio transicional que opera desde el lenguaje y lo corporal como lugar de entrada compartida a la cultura.

Referencias bibliográficas

- Diéguez, I. (2019). “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. *Archivo virtual de Artes Escénicas*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM). Disponible en: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Doltò, F. (1992). *La dificultad de vivir*. Gedisa: Barcelona.
- Español, S. y Rivière, A. (2003). “La entrada al mundo a través de las artes temporales”. *Estudios de Psicología*, 24 (3). 261-275.
- Español, S. (2004). *Cómo hacer cosas sin palabras*. Madrid: Antonio Machado.
- Levin, E. (2006). *Hacia una infancia virtual. La imagen corporal sin cuerpo*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

La didáctica teatral como herramienta pedagógica para la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria

Eugenia Fernández
UNMdP, CELEHIS
eugeferna@gmail.com

Resumen

En el informe escrito para la UNESCO, *La educación encierra un tesoro*, Jacques Delors (1997) señala que los cuatro pilares de la educación son “aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser”. Sin embargo, la enseñanza escolar se ha centrado siempre en el “aprender a conocer” en detrimento del resto de los aprendizajes. En la presente comunicación, se reflexionará acerca de la relación entre palabra y acción (hecho teatral) y el teatro como herramienta pedagógica que abre posibilidades para *aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser*. Si bien la preocupación por cómo se enseña y se aprende literatura no es novedosa, aún nos desvela cómo acercar la literatura y la palabra a estudiantes que habitan en mundo de pantallas donde el conocimiento está al alcance de un *click*. Pensamos entonces que la tarea de la educación en el siglo XXI para los docentes del área de Literatura es enseñar a “hacer”, “a vivir juntos” y a “ser”. En este sentido, el teatro puede ocupar un lugar central en la enseñanza en la escuela secundaria.

Palabras clave

Enseñanza; juegos teatrales; escuela secundaria; literatura

...todo el hacer del hombre no es más que un jugar... la cultura humana brota del juego -como juego- y en él se desarrolla.

Johan Huizinga

En el informe escrito para la UNESCO, titulado *La educación encierra un tesoro*, Jacques Delors (1997) señala que los cuatro pilares de la educación son “**aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser**”. Sin embargo, la enseñanza escolar en general -en el nivel secundario aún más y ni que hablar en el nivel terciario y universitario- se ha centrado siempre en el “aprender a conocer” en detrimento del resto de los aprendizajes. Creo que la relación entre palabra y acción (hecho teatral) abre posibilidades para *aprender a hacer, aprender a vivir juntos y aprender a ser* a partir de diversas modalidades de aula-taller que impulsan nuevas formas de selección y acercamiento a los contenidos escolares. Si bien la preocupación por cómo se enseña y se aprende literatura en la escuela no es novedosa, aún nos desvela cómo acercar la literatura y la palabra a estudiantes que habitan en mundo de pantallas, un mundo donde el conocimiento está al alcance de un *click*. La tarea de la educación en el siglo XXI ya no es transmitir conocimiento sino qué hacer con él, es decir, enseñar a “hacer”, “a vivir juntos” y a “ser”. En *El teatro y la educación*, Roberto Vega (9) nos recuerda que “el desarrollo de la creatividad es tarea de todo educador” y que para lograrlo no pueden estar ausentes de su formación “el juego, la creatividad y la vivencia del proceso de aprendizaje”. Este tipo de desarrollo no se halla en las redes ni en la web.

La noción de *juego* debería ser fundamental en la educación porque jugar implica hacer y “la expresión es siempre acción, un hacer, un construir” (Vega 10). En *Homo ludens*, Huizinga (11) dice que “el juego es más viejo que la cultura” y “traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física”, afirma que “es una función llena de sentido”: “todo juego significa algo” (12), todo juego es representación; ya lo pensaron los poetas del siglo XVII cuando compararon al mundo con un escenario donde cada uno desempeña o juega su papel (Vega 17).

El juego es algo bien serio, es un fenómeno de cultura, de carácter social que, pienso, no puede estar ausente en la educación de niños, adolescentes y adultos. El objetivo fundamental de practicar juegos teatrales en la escuela secundaria es utilizar el teatro como vehículo de crecimiento grupal, donde el conductor, el docente, el educador, puede crear un clima de confianza grupal, en el que fluyan ideas y sentimientos con el objetivo no de perfeccionar una habilidad o talento, sino de un “hacerse

presente, expresándose, comunicándose” (Vega 13). La enseñanza de literatura no solo debe consistir en impartir sus características, procedimientos, historia, autores, géneros, etc.; sino en fortalecer a través de ella, en tanto herramienta, las prácticas del lenguaje: hablar, escribir, escuchar, leer. Los juegos dramáticos pueden aplicarse como recurso didáctico, respondiendo al fomento de estas prácticas.

La función del docente -en este caso de Literatura, pero bien puede llevarlo a cabo y adaptarlo a sus contenidos un profesor de Historia, Construcción de la ciudadanía y hasta de Matemática- es la de coordinador de la clase y el propósito no es la formación actoral, sino hacer uso de esa herramienta particular y puntual que son los juegos dramáticos para favorecer un crecimiento grupal y, de ese modo, utilizar el teatro como recurso didáctico. La integración, la convivencia y colaboración grupal son tan importantes como los contenidos específicos de una materia que debemos enseñar, pues es muy difícil dar clase en un contexto donde primen las divisiones internas, discusiones y tensiones, aún más si se trata de adolescentes. Los juegos dramáticos nos pueden ofrecer un doble beneficio: por un lado, la literatura se convierte en aprendizaje significativo y, por otro, mejora la dinámica grupal. Además, son de fácil aplicación en la escuela ya que solo requieren del espacio del aula y el principal recurso es la persona misma: su cuerpo, sus emociones y sentimientos, su voluntad y predisposición - que nos es poco-.

El teatro puede ser un gran facilitador, por un lado, de herramientas sociales fundamentales para la convivencia (comunicación, expresión, empatía, etc.); y, por otro, permite trabajar con situaciones o problemáticas propias de la edad de nuestros estudiantes y específicas de la comunidad a la que pertenecen. Los adolescentes, a veces, son grandes marginados por la falta de comprensión de los adultos. Inmersos en una etapa de crisis y cambios, se sumergen en el silencio y alzan barreras. Creo que las dinámicas teatrales permiten encontrar medios para comunicarnos con ellos y revertir ciertas situaciones conflictivas. Los juegos dramáticos en la escuela pueden facilitarnos la tarea, motivan al docente a realizar propuestas creativas, a pensar nuevas alternativas para solucionar la problemática de cómo dar clase. El desarrollo de la creatividad es tarea de todo educador y debe ser una actividad permanente.

Ahora la pregunta es ¿cómo lo hacemos en el aula?

Empecemos por entender la didáctica del teatro como un tipo de trabajo en grupo que incluye al docente, cuyo rol es el de coordinador -pues no dicta la clase sino que la conduce-. El objetivo del profesor de Literatura de secundaria que recurre al juego dramático para planificar sus clases es fomentar la creatividad y abrir un espacio para que el adolescente se exprese y comunique. La didáctica teatral establece “rituales” que se cumplen en cada encuentro y que podemos llevar al aula y convertirlos en un hábito. Por ejemplo, iniciar siempre la clase con una actividad grupal, todos de pie y dispuestos en ronda para representar la equidad entre todos los participantes, incluido el docente, y para que todos puedan verse y sentirse parte de un grupo. Este inicio puede consistir en un juego en ronda o una actividad de “caldeamiento” (movimientos corporales sencillos, estiramientos de los músculos al modo del calentamiento y estiramiento de los entrenamientos físicos y, una vez que los integrantes del grupo se conocen o ya han entrado en confianza, masajes) y a continuación el grupo está en condiciones de recibir la consigna de trabajo del día que puede realizarse en subgrupos (formados por el azar o indicados por el docente) y culminar con una puesta en común (muestra). Finalmente, se puede dar cierre a la clase ubicándose nuevamente todos en ronda para saludarse y despedirse. Esta puede ser la estructura de una clase de juegos dramáticos que bien podemos realizar una vez por mes o todas las clases. Lo que varía son las actividades que realizan los subgrupos en cada encuentro y se relacionan con algún contenido específico o texto literario sugerido por el diseño curricular de la materia. Dichas actividades pueden contemplar teatro leído, improvisaciones a partir de un disparador y posterior escritura de un cuento, dramatizaciones de fragmentos de obras leídas en clase, escritura de guiones teatrales o adaptaciones, actividades con canciones o poemas y de escritura creativa de todo tipo.

Otra pregunta es ¿cómo evaluamos? En principio debemos establecer criterios e instrumentos mediante los cuales se evaluará el desempeño de los estudiantes en términos de procesos. La

evaluación debe mantener una coherencia con la trayectoria de trabajo propuesta y es importante que los estudiantes conozcan el modo de evaluación en base a 3 modalidades:

La evaluación del docente, de tipo conceptual, que necesariamente se lleva a cabo en proceso por etapas, a partir del análisis y observación. Podemos confeccionar una grilla con criterios de evaluación que registren clase a clase el grado de integración grupal, cumplimiento de los pasos a seguir en cada consigna, de compromiso y participación.

La autoevaluación, que se lleva a cabo solicitando al estudiante un informe escrito donde exprese su apreciación respecto de la apropiación del aprendizaje y su desenvolvimiento en las diferentes etapas.

La evaluación de los compañeros, que consiste en la valoración del trabajo ajeno.

Cabe aclarar que algunos aspectos de la realización de las actividades y la evaluación no pueden ser explicados aquí y requieren de práctica previa por parte del docente, es decir, se recomienda asistir mínimamente a un taller breve de juegos dramáticos y leer bibliografía específica para adquirir experiencia acerca de su realización. Afortunadamente, en nuestra ciudad contamos con muchos lugares que ofrecen talleres de juegos teatrales/dramáticos para personas sin experiencia.

El principal soporte con el que contamos es el propio cuerpo: nuestro y de los estudiantes. Para realizar juegos dramáticos en la escuela es necesario estar predispuestos y conscientes de nuestro rol de coordinadores, es decir, debemos ser una guía para los ejercicios y privilegiar el trabajo del otro. Como dice Vega, “las jornadas escolares son oportunidades de crecimiento, de crecimiento creador”(10), si como docentes nos permitimos jugar y crear, permitiremos a nuestros estudiantes crecer jugando y creando, y entonces, formarse como personas perceptivas y críticas, libres y empáticas, conscientes de sí mismos y del otro.

Referencias bibliográficas

- Astrosky, D. (1992). *Formar artesanos permitiendo que se desarrolle el artista*. Artefacto, Publicación de la Escuela de Teatro de Bs. As. Temas de pedagogía teatral N°3, Bs. As.
- Astrosky, D. y Holovatuck, J. (2009). *Manual de juegos y ejercicios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Delors, J. (1996.). “Los cuatro pilares de la educación”. En *La educación encierra un tesoro*. Informe a la UNESCO de la Comisión internacional sobre la educación para el siglo XXI, Madrid, España: Santillana/UNESCO. 91-103
- Holovatuck, J. (1994). *En teatro 2 (entre todos hacemos teatro)*. Buenos Aires: Ed. AConstruir.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Mendez, E. (s/a). “Improvisación teatral en educación. Recuperando la espontaneidad como impulso del proceso creativo”. Disponible en https://www.rtpa.es/video:Teselas_551555315395.html
- Rest, J. (1967). *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vega, R. (1981). *El teatro en la educación*. Sao Pablo: Plus Ultra.
- VVAA. *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo* (1970). Madrid: Aguilar.

Capacidades visuales diferentes. Experiencias de teatro inclusivas

María Cecilia Gramajo
Facultad de Arte, UNICEN / TECC
cgramajo@arte.unicen.edu.ar

Miguel Angel Santagada
Facultad de Arte, UNICEN/ TECC
msantag@yahoo.com

Resumen

Describimos las tareas realizadas en el proceso de creación de escenas teatrales para plataformas radiofónicas en Internet. Estas fueron elaboradas colectivamente por actores y personas con discapacidad visual provenientes de sectores con problemáticas sociales complejas. Dicha coordinación tuvo por objeto articular la participación de adolescentes y personas con discapacidad visual en la producción de dispositivos comunicacionales realizadas a partir de la creación de escenas teatrales. La inspiración teatral de los talleres procedió de los saberes de teatro popular, teatro del Oprimido, Liberación de la Voz y Educación a través de los sentidos.

Palabras clave

Teatro; discapacidad; educación a través de los sentidos

Orígenes y conformación del grupo

APRONOVID es una institución sin fines de lucro que desde 1976 brinda espacios laborales, formativos y recreativos a personas con problemas visuales de la comunidad tandilense.

El grupo de voluntariado universitario que integramos se acercó a esta institución civil en 2013 con el objetivo de organizar un taller de teatro destinado a cubrir algunas de las carencias de la organización en materia de actividades artísticas. La propuesta contemplaba reuniones semanales de dos horas en el espacio físico donde se llevan a cabo otras actividades. Fue recibida muy favorablemente y desde el comienzo contamos con un número estable de 10 participantes, todos mayores, de edades heterogéneas, comprendidas entre 20 y 82 años. Al inicio de nuestro taller, nos encontramos también con un grupo de participantes que ya habían intervenido en otras experiencias teatrales. De manera que, a la dificultad que ya suponía la diferencia de edades que se registraba, se sumó, pues, la heterogeneidad en materia de disposición, trayectoria y conocimiento de los lenguajes teatrales.

A pesar de ello pudimos llevar adelante las actividades planificadas. Entre otras, nuestras primeras reuniones consistieron en realizar ejercicios corporales y vocales destinados a la preparación actoral. El objetivo prioritario era recuperar movilidad y disposición muscular, ambas afectadas por distintos factores entre los cuales destaca la discapacidad visual de nuestros destinatarios.

Estas actividades continuaron durante todo el proceso, que se extendió por dos años. Poco a poco comenzamos a alternar ejercicios teatrales más específicos, gracias a los cuales pudimos satisfacer las expectativas de actuación y creatividad que la mayoría compartía. Entre otros ejercicios, el diseño y la creación de situaciones dramáticas y su eventual escenificación despertaron más entusiasmo por profundizar las habilidades exigidas por el radioteatro. Este espacio de creatividad colectiva favoreció la convivencia y profundizó el entusiasmo que la propuesta ya había provocado.

Al cabo de unas 10 jornadas de trabajo conjunto, nuestra evaluación y la de los participantes fue positiva, lo que permitió prolongar el proceso y aumentar la intensidad de las tareas. A fin de mantener el compromiso de los integrantes del grupo, dispusimos de común acuerdo una actividad de cierre para nuestro taller. Para esa actividad se convocaría a familiares y amigos, de manera que se pudiera compartir el producto del trabajo desarrollado con personas que no habían participado en este proceso.

La organización de la muestra exigió algunas decisiones en virtud de la disparidad de preferencias, motivada en el amplio rango de edades e intereses de los participantes. De todas maneras, fue posible establecer algunos acuerdos y en torno de ellos se destinaron algunas jornadas al diseño y presentación de la muestra de fin de ciclo. El objetivo de la muestra demandó que el taller se centrara en el fortalecimiento de las aptitudes actorales y del manejo de los lenguajes escénicos. Para estos objetivos, orientamos el taller a tareas de preparación del cuerpo y la voz mediante la implementación de métodos holísticos y juegos dramáticos.

Es significativo que, a pesar de las dificultades originadas en la escasez de recursos técnicos y económicos, los participantes mantuvieron su compromiso con las metas consensuadas y con las tareas de formación que propusimos. Como muchos de ellos residen en zonas alejadas de la ciudad, su asistencia al taller estaba supeditada a un servicio de transporte público, que no cuenta con el mantenimiento necesario y que recurrentemente debe interrumpir los traslados. A esta circunstancia se agregan otras vinculadas con la edad y las condiciones de salud que podían dificultar la participación de los destinatarios en todas las reuniones programadas.

Nos ha sido posible identificar los resultados de los métodos implementados a lo largo del taller en cada uno de los participantes. Pudimos apreciar cambios positivos cada uno en materia de movilidad, dicción, proyección de la voz, orientación espacial, temporal y en general un incremento de la autonomía personal.

Nuestra experiencia: Una escala en el silencio

Esta creación colectiva fue armada entre los participantes con el apoyo de un grupo de voluntarios de nuestra Facultad de Arte. La colaboración permitió diseñar íntegramente cinco cuadros dramáticos en los que la actuación y la dirección escénica fueron consensuadas entre todos. La duración total de la muestra fue de alrededor de dos horas y cada uno de los cuadros se extendió por aproximadamente 20 minutos.

Los motivos y las situaciones de los cuadros también fueron discutidos y consensuados entre todos. La inspiración inicial de estas escenas provino de ejercicios teatrales implementados para superar las dificultades motrices y vocales de los participantes. A partir de estos ejercicios, fueron decantando ideas con las que se diseñaron integralmente los cuadros presentados en la muestra. De esta manera, situaciones tales como una cliente que encarga el arreglo de una prenda a su costurera o un automovilista que discute con el mecánico por el arreglo de su vehículo surgieron como producto de la creación colectiva a medida que los ejercicios fueron consolidándose.

El diseño del espacio escénico preveía que los integrantes del grupo permanecieran sentados frente al auditorio en la escena a la espera de que comenzara en cuadro en el que tenían que intervenir. La consigna era improvisar los parlamentos en virtud de la situación previamente definida.

Como coordinadora percibí conformidad, satisfacción y entusiasmo entre los participantes del taller. Recordemos que la mayor parte de ellos no tenía experiencia teatral previa y que en esta oportunidad, con sus dificultades visuales a cuestas, incursionaron en el lenguaje teatral, a una edad considerablemente avanzada, con un manejo del cuerpo y la voz más que aceptable.

La evaluación del taller sugiere que el trabajo colectivo orientado en torno a la creatividad de situaciones dramáticas y al rescate de la sensibilidad, aun entre personas que sufren disminuciones corporales, favorece la inclusión social y la autoestima personal. Consideramos que al indagar en los aspectos más personales y al manifestar esos aspectos frente a los demás, el teatro ofrece un espacio de búsqueda que la gente agradece y valora.

Proyectos futuros y continuidad

Una vez obtenida la experiencia relatada, se nos planteó la posibilidad de participar con nuestro taller en el marco de un proyecto sociocultural denominado "Rumores de antaño". Este proyecto tiene como objetivo establecer para las audiencias locales y para los turistas una memoria viviente del barrio de la estación ferroviaria de Tandil. La idea es participar con los integrantes de APRONOVID en teatralizaciones de las historias populares que circulan en torno de sucesos registrados desde hace tiempo en dicho sector de la ciudad.

La propuesta fue recibida con entusiasmo por los participantes que protagonizaron la experiencia de 2017 y 2018. Ya hemos finalizado la búsqueda y selección de sucesos a teatralizar. Actualmente disponemos de algunos materiales narrativos y hemos comenzado los ensayos de su escenificación. Mientras tanto, continuamos con los ejercicios teatrales que a medida de las posibilidades y de los logros alcanzados van sofisticándose paulatinamente.

El campo sonoro como disparador para la creación teatral en ámbitos no formales de educación ^[1]

Juan Rosso
TECC, UNICEN
rossojuan2@gmail.com

Lucas Máximo
TECC, UNICEN
l.maximo91@gmail.com

Resumen

Describiremos una secuencia del proceso de creación colectiva que explora la relación del espacio y la reproducción de estímulos sonoros para ampliar las posibilidades expresivas del cuerpo y la imaginación. El trabajo realizado con modalidad de taller para niños y adolescentes que asisten a Granja Los Pibes tiene por fin la realización colectiva de contenidos para plataformas radiofónicas en Internet. El marco de referencia que sustenta la mirada pedagógica es el de la educación a través de los sentidos, con especial énfasis en el sentido del oído.

Palabras clave

Teatro; educación; creación colectiva

En el presente trabajo, describimos una secuencia del proceso de creación colectiva que explora la relación del espacio, la producción y reproducción de estímulos sonoros para ampliar las posibilidades expresivas del cuerpo y la imaginación. La experiencia se llevó a cabo en un taller destinado a niños y adolescentes que asisten a “Granja Los Pibes”, que tiene por fin la realización colectiva de contenidos para plataformas radiofónicas para internet. El marco de referencia está sustentado en la educación a través de los sentidos, entendiendo que la mirada sobre el desarrollo de las capacidades perceptivas ayuda a potenciar el acto de creación.

La sensibilización auditiva es una herramienta técnica que permite la captación de información proveniente del entorno y/o de sí mismo. A partir de ella, es posible su utilización como recurso dramático para la creación de materiales escénicos, la obtención de multiplicidad de escenas posibles e imaginarias, la elaboración de paisajes sonoros y el montaje.

Descripción de la experiencia

El taller se dictó en la *Casa del niño en la calle - Granja Los Pibes*, ubicada aproximadamente a 5 kilómetros del centro de la ciudad, emplazada sobre una superficie de 5 hectáreas que contiene un jardín de infantes, dependencias donde se realiza el trabajo con los niños, una cocina, una sala comedor, baños con duchas y una reserva de animales rescatados. Allí, concurren de lunes a viernes – a contrarresto del horario escolar– niños, niñas y adolescentes de 2 a 17 años. Los viernes de 14 a 16 h se realizó nuestro taller en espacios de la institución que variaban según la actividad propuesta para cada día de trabajo, alternando entre dependencias interiores y exteriores. Las edades de los participantes del taller oscilaban entre los 11 y 14 años.

Nuestra propuesta considera que la educación sensorial referida a la audición amplía los horizontes de la escucha y parte de enseñar a los niños a escuchar. A fin de lograr tal objetivo, describiremos las tres fases de una secuencia del trabajo que realizamos en dicha institución.

En una primera fase de trabajo, se les solicitó que discriminaran y analizaran los sonidos del entorno distinción entre ruido y sonido, externos e internos, naturales o “mecánicos”; ruidos, sonidos fuertes y débiles, identificación de instrumentos musicales, sonidos onomatopéyicos, identificación de diferentes objetos y reproducción de sus sonidos. Tal discriminación y reconocimiento de sonidos fueron un indicador de que el aprendizaje y la memoria progresaban rápidamente: los niños lograron

diferenciar entre la voz humana, la música y los distintos sonidos del entorno. La atención que prestaban a estos sonidos les permitió reconocer lo que escuchaban y nombrarlo.

El trabajo en el espacio exterior se realizó en grupos reducidos en todo el predio de la granja. Acompañados por un coordinador, cada grupo tenía como tarea escuchar con los ojos cerrados la mayor cantidad posible de sonidos ambiente, desde los más imperceptibles a los más evidentes. Luego, se les propuso tomar nota sobre cada uno de los sonidos percibidos y calcular la distancia relativa de las fuentes sonoras, si eran naturales (viento, pájaros, agua, ramas, etc.) o mecánicos/industriales (auto, palas, motosierras, etcétera). Luego de discriminar, describir y compartir los sonidos registrados, se les requirió reproducir con su propio cuerpo la mayor cantidad posible de sonidos escuchados, entiéndase sonidos con la voz (onomatopeyas), las palmas, las piernas, la ropa, los pasos, entre otras posibilidades. A partir de la creación de una colección de sonidos producidos, se les pidió que escogieran un sonido y trataran de reproducirlo colectivamente. La vocalización se hizo espontánea en simultáneo y cercana al sonido escuchado.

En la segunda fase, propusimos como tarea, el reconocimiento de sonidos producidos por la manipulación de objetos solo para oír el sonido que producía, lo que Piaget denomina “escuchar para oír” (1982: 27). Para ello, se ofreció a los niños diferentes elementos y texturas cotidianas para indagar posibilidades sonoras. Durante la escucha, los niños se sentaron en hilera, de espaldas a la fuente sonora, con los ojos cerrados, a fin de que fueran descubriendo el material con el que se realizaba cada sonido. Luego del primer reconocimiento, la búsqueda se orientó a que pudieran transformar esos sonidos en imágenes de otros objetos o sucesos. Por ejemplo, un nylon cobertor devino en sonidos de tormenta y viento, toc toc o claves variaron a sonido de goteo o pasos. Además, se incluyeron latas, sogas, vasos de plástico, etcétera.

En la tercera fase, planteamos la composición de imágenes a partir de juegos rítmicos con música de diferentes estilos, con el fin de improvisar diversas situaciones dramáticas. Los alumnos propusieron realizar una historia de terror, que fue trabajada mediante la escritura de un guión. Ellos eligieron algunos roles, los entornos donde transcurría la historia (bosque y casa embrujada) y la circunstancia dada (había un asesino suelto en el bosque). Con motivo de esta propuesta, uno de los niños aportó bandas sonoras de terror descargadas en un celular, que fueron utilizadas en una improvisación sostenida durante 30 minutos. Sin salirse de los personajes ni olvidarse del conflicto, incorporaron cada uno de los estímulos sonoros que fueron escuchando, propusieron diferentes variaciones, formas de vincularse y de resolver las situaciones generadas a medida que transcurría la acción.

Para concluir, realizamos ejercicios de sensopercepción no relacionados con la creación de escenas o el juego dramático; sin embargo, el dispositivo sonoro funcionó como motor para la creación de la historia de terror. Fue a partir de los estímulos sonoros que surgió el deseo de dramatizar una historia, que no se desarrolló desde la palabra como eje conductor, sino desde la exploración de la sensorialidad puesta en juego a partir de diversos dispositivos sonoros. Asimismo, en el espacio liminal del juego aparecieron cambios de actitudes en los niños con sus propios cuerpos y con el entorno, así como fomentaron la solidaridad, el respeto por el otro, incluyendo a los coordinadores.

En las improvisaciones de la historia de terror llamada “El bosque misterioso”, trabajaron los conceptos más propios del teatro como roles y personajes, que fueron enriquecidos con el trabajo sensible con el vestuario y los objetos. A partir de allí, propusimos otros elementos técnicos que ayudaron a la comprensión general de la situación dramática de la historia de terror. Trabajamos más pormenorizadamente en pequeñas secuencias de acción con el fin de poner en juego sus recursos expresivos e introducir variaciones en la trama de la historia.

Por último, es pertinente remarcar que, con esta experiencia, la utilización del dispositivo sonoro efectivamente funcionó como disparador para el surgimiento del juego dramático, sin abordarlo desde las formas tradicionales, como improvisaciones o juegos de rol. El dispositivo sonoro dio pie al juego dramático y esto, a su vez, refundó algunas características negativas del grupo (malos tratos, golpes, gritos) que generalmente dispersaba su energía, así como facilitó el encuadre del trabajo a la hora de encontrarnos.

Referencias bibliográficas

- Berry, Cicely (2006). *La voz y el actor*. Barcelona: Editorial Alba.
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la Teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*, GETEA. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gramajo, Cecilia, Domínguez, T., Mazzola, S., Catalano, C. (2008a). "Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor". *La escalera*, Nº 17. 63- 68.
- Gramajo, Cecilia (2008b). "Mapas sensoriales, el sonido en la formación y entrenamiento del actor". *La Escalera*, Nº 17. 69-78.
- Herrán Gascón, Agustín de la (2017). "Para una Pedagogía radical e inclusiva". Editorial Revista Virtual Redipe, Año 6, Volumen 7. 24-32.
- McLaren, Peter (1998). *Pedagogía, identidad y poder*. Santa Fe: Homo Sapiens.
- Piaget, Jean (1982). *Seis estudios de psicología*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Santamaría, Consuelo (2017). *Pedagogía de los sentidos. Educar para ser más felices*. Madrid: PPC Editorial.

Nota

[1] Este trabajo pertenece al proyecto "Una Escala en el Silencio" del Proyecto de Compromiso Social Universitario (SPU: RESOL-2018-12-APN-SECPU#MECCYT) dirigido por Cecilia Gramajo, que articula la Facultad de Arte con la Casa del Niño en la calle (Granja Los Pibes) y la Asociación Pro Ayuda al No Vidente y Disminuido Visual (A.PRO.NO.VID).

VIII. TEATROS ARGENTINOS DEL SIGLO XXI

“Un pedazo de carne vieja”: cuerpo, poder y violencia en *Una noche con el señor Magnus e hijos* de Ricardo Monti

Lucía Belber

UNMdP

lucibelber@gmail.com

Lara Flores Catino

UNMdP

laracatino@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone analizar *Una noche con el señor Magnus e hijos*, pieza teatral de Ricardo Monti estrenada en 1970, a partir de una lectura que contemple su relación con la puesta teatral de Diego Kogan en el centro cultural “El Séptimo Fuego” en octubre del 2018, en el marco del teatro independiente marplatense. A partir de un análisis de la familia como núcleo explícito y simbólico de diversas relaciones de poder, abordaremos el papel que el cuerpo ocupa en tanto receptor de la más cruda violencia, como también el cuerpo presente en escena y el ausente evocado. Tendremos en cuenta la participación activa del autor en lo que se dio a llamar *Teatro Abierto*, lo que nos permitirá pensar en las proyecciones de esa violencia con el contexto social más inmediato. Asimismo, nos centraremos en aquellos elementos que la puesta de Kogan propone y que permiten pensar al acontecimiento teatral como hecho autónomo: movimientos de los personajes en escena, disposición y usos del escenario teatral, utilización de la música, los sonidos, las luces y el vestuario.

Palabras clave

Teatro; poder; independiente; violencia; cuerpo

*He contemplado con pavor El Gran Espectáculo del mundo/Hombres
guerreando hombres violando hombres/ Descuartizando hombres
torturando/ (...) Hitler Stalin Mao Franco Somoza Stroessner Videla
Duvelaier/ Ho Chi Minh Trujillo Pinochet Fujimori Marcos Iddi Amin/ Y
los dictadorcitos de entre casa/los domésticos/los de esta es mi mujer
mi casa mi auto/mi pene.*

Cristina Peri Rossi, *La noche y su artificio* (2014)

Introducción

Al momento de pensar en el análisis teatral, primero debemos tener en claro de qué idea de teatro partimos, desde dónde abordamos una lectura, qué elementos entran en ella y cuáles no. Enmarcadas en el Seminario Teoría y Crítica del Teatro (UNMdP), del cual surge el siguiente trabajo, tomamos las reflexiones de Alain Badiou y Jorge Dubatti como puntapié inicial desde los que pensar el quehacer crítico. Estos autores plantean una concepción de teatro como actividad pública y social. El teatro como acontecimiento experimental y político –constituido según Dubatti (2011) por tres sub-acontecimientos: convivio, *poiesis* y expectación– no puede analizarse sin tener en cuenta la relación de la puesta con los espectadores, quienes se valen de todos sus sentidos al experimentar tal acontecimiento.

Una noche con el Sr. Magnus & hijos fue estrenada por el “Grupo Laboratorio de Teatro” en Neuquén en mayo de 1970 y en junio del mismo año en Buenos Aires. En Mar del Plata, fue representada recientemente en octubre de 2018, en el espacio teatral “El Séptimo Fuego” y dirigida por Diego Kogan. A partir de una lectura que contemple la relación entre el texto dramático y esta

puesta en escena en particular, nos proponemos analizar la familia como núcleo explícito y simbólico de diversas relaciones de poder en las que el cuerpo –presente y evocado– ocupa un lugar central en tanto receptor de la más cruda violencia.

Nos interesa, también, revisar las coincidencias y diferencias entre el texto original y esta representación llevada a cabo 48 años después. Si nos atenemos específicamente a lo textual, no observamos grandes diferencias entre el texto publicado en 1970 y el puesto en voz por los actores bajo la dirección de Kogan. De acuerdo con la gran importancia que supone la figura de Monti en la dramaturgia nacional, el texto es intervenido en pocas instancias según la propuesta del director marplatense. En él se desliza la concepción de teatro político que caracterizó la producción del dramaturgo argentino, comprometido ideológicamente contra la dictadura cívico-militar y partícipe fundamental del movimiento de resistencia que se llamó Teatro Abierto. En este tipo de teatro se buscó la reflexión sobre la realidad social a partir de puestas en escena que poco tienen que ver con un entretenimiento superficial, sino que se propone, en este caso, un doble efecto en la audiencia: el distanciamiento que provoca lo grotesco y el rechazo crítico ante la representación de la violencia.

Cercan los cuerpos

Uno de los ejes que creemos fundamentales en esta pieza es la problematización del cuerpo en tanto objeto receptor de distintas violencias familiares que, atendiendo al contexto de producción, podrían pensarse como símbolo de represiones institucionales mayores. En lo que respecta a la historia y estudio de los cuerpos, consideramos relevante el aporte de Michel Foucault quien sostiene que estos “están también directamente inmersos en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él, una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias” (64). Teniendo en mente esta tesis y la representación de la pieza en “El Séptimo Fuego”, es posible pensarnos también a nosotros, espectadores, como una gran masa corpórea cercada, limitada, obligada a permanecer en un lugar determinado.

En el texto original, Monti propone dejar a libre decisión del escenógrafo/a la utilización del espacio, pero dejando en claro que, al tratarse del interior de una casa, debe haber “una superficie escénica accidentada que permita juegos simultáneos en distintas áreas” (1971: 5). De esta manera, creemos que la interpretación de Kogan es fundamental al momento de pensar en el efecto logrado en la audiencia. Una vez que llegamos al Espacio Cultural, somos invitados a pasar a la sala que ha sido reorganizada para la ocasión de modo que para llegar a las gradas debemos, primero, atravesar el escenario. Una vez allí, nos encontramos frente a la oscuridad total. La pieza nos interpela de nuevas formas: se oye una música muy fuerte, pisadas y gritos de los actores que corren sin parar a unos centímetros de nosotros. Desde ese primer momento se crea una atmósfera densa e inquietante: los espectadores experimentan la oscuridad sabiendo que no pueden salir de la sala sin tener que irrumpir en el escenario y atravesarlo.

Al prenderse las luces nos encontramos por primera vez con la escenografía: se imita el interior de un hogar a partir de algunos objetos (sillas, luces, un tocadiscos, copas, bebidas). Hacia el fondo de la sala, se muestra un doble piso que vemos en forma simultánea. La planta superior es el espacio que permite el desenvolvimiento de algunos personajes que suben y bajan de allí casi coreográficamente, ayudados por telas y escaleras. Otros, por otra parte, permanecerán siempre en la planta baja contrastando con la efusividad de los movimientos de los anteriores. Así, entonces, queda configurado el interior de una casa como el espacio en el que se desarrolla la escena. La audiencia, intrusa, observa desde ese interior una dinámica familiar que se irá enturbiando poco a poco. Se trata de la casa del personaje principal, Magnus, interpretado por Antonio Mónaco. Vive allí con sus tres hijos, Wolfi, Gato y Santiago (interpretados por Marcos Moyano, Gabriel Casali y Javier Bosotina), que alternan sus comportamientos entre lo humorístico-grotesco y lo siniestro. Julia, una joven mujer interpretada por Ludmila Cardona, llega un día de la mano de Magnus y es invitada a quedarse a vivir junto a ellos. Frente a este espacio interior aplastante, el exterior ingresa por una ventana a la que Gato se acercará constantemente, a través de unas rejas por las que vemos asomarse a Lou (interpretado por Lalo Arias), un indigente completamente animalizado que actúa como un perro y que ha compartido el pasado con Magnus.

Una vez configurada la escena se presenta a la familia en la que Magnus ocupa el rol de líder, amo, patriarca, padre, tirano, dios, reflejo principio y fin de todo: “Magnus: Aquí yo soy el amo” (11), “Magnus: (Con una patada en el suelo) ¡La objetividad soy yo!” (16), “Magnus: (Triunfal) ¡Magnus es eterno! ¡No morirá nunca!” (...) Moi... Le General... La sal... de esta tierra... Firmado... el Rey... Yo... Su Santidad...” (46). Es el personaje que provoca y justifica la aparición de un tema frecuente en la literatura: el parricidio que se empieza a anunciar desde la primera escena en la que se relata el sangriento asesinato de una rata, animal que se asociará primero con el padre, luego con los hijos y, por último con el viejo Lou:

GATO: ¿Quién nos ha arrojado a esta cárcel? ¿Quién nos ha sepultado en esta cueva? ¿Quién ha llenado de tensiones estos cuerpos miserables hasta reventar? ¿Quién alguien tiene que decirlo, quién? (...) ¿Nadie conoce ese nombre? (...)

WOLFI: ¡Socorro! ¡Parricidio!

Si Magnus representa el polo del binomio que ejerce la violencia, los demás personajes serán quienes la reciban: sus hijos, confinados al espacio interior de la casa paterna, soñando con salir a la realidad exterior que ingresa por la ventana; el viejo Lou, símbolo del perdedor, el vencido, el resignado que se desplaza en escena gateando como si fuera un perro, “un pedazo de carne vieja” (20); y el único personaje femenino que aparece en escena: Julia, representación de la tríada madre-virgen-prostituta a la que todos los personajes someten a una marcada violencia sexual y psicológica. La relación erótico-tormentosa entre los protagonistas será la que desencadene una trama en la que la violencia constituye su núcleo duro, violencia que es sexual pero también reflejo de una opresión y censura social y política. Cabe aclarar que lo sexual no está únicamente ubicado bajo el signo del tormento, sino que lo erótico se construye como violencia y también goce -que evidentemente se irá desvaneciendo-. Esta perspectiva puede pensarse emparentada con la propuesta de Georges Bataille quien entiende al erotismo como la aprobación de la vida hasta en la muerte. Así, su principal característica sería la transgresión de toda norma e implicaría, a la vez que una pulsión de vida, un deseo de muerte reflejado en esa “asesina voluntad de disolver lo constituido” (8).

Asimismo, no podemos pensar en las relaciones de poder y en la violencia que plantea la obra sin pensar de qué modo se construyen los valores de lo masculino y lo femenino. Si anteriormente nos referíamos a la totalidad de los personajes como receptores de la violencia de Magnus, al momento de hablar de lo estrictamente sexual, será Julia la víctima de la violencia de padre e hijos varones. Violencia que terminará con la violación de la que todos son parte. Cabe destacar, en cuanto a las diferencias con el texto original, que esta escena es mucho más explícita y violenta en la representación que en el texto. En el escrito, Julia se niega a tener relaciones sexuales con Magnus y éste la obliga y la introduce en la habitación, mientras ella intenta poner excusas para zafarse de él pero termina siendo acallada. En la puesta, los hijos, siempre sometidos a su padre, atan a Julia de pies y manos y la amordazan, hasta que, finalmente, desaparece detrás de una cortina en manos de Magnus.

Representar lo ausente

Ileana Diéguez, en su estudio sobre las representaciones del duelo se pregunta:

¿Cómo representar, escribir, iconizar o simplemente dar cuenta de los muertos sin lugar, sin la extensión de la tumba, sin horizontalidad posible? ¿Cuál sería la escritura de lo no nombrable, explicable, argumentable? ¿Cómo significar la borradura del referente del cuerpo de una persona que de repente ha sido borrada, sin que siquiera nos quede el cadáver como huella? (171).

Cabe entonces preguntarnos de qué manera surge en escena la mujer que, a diferencia de Julia -presente en el escenario-, es evocada constantemente por la memoria de los personajes. Se trata de Bibí, la mujer ausente, fantasma, madre muerta -asesinada por Magnus- gozada como un objeto para la satisfacción personal y ganada como un trofeo tiempo atrás. Ingresa a partir de los recuerdos que se ponen de manifiesto a través del lenguaje. En ellos, el viejo Lou es ubicado en el lugar de lo inferior, el vencido, lo vulnerable por Magnus, quien se regodea de habérsela “ganado” en el pasado:

MAGNUS: Te la saqué de entre los dientes, ¿eh, Lou? En el preciso momento en que te la ibas a tragar. ¿eh, Lou? Cerraste la boca y nada...

VIEJO: He bebido un enorme trago de veneno, Magnus.

MAGNUS: Yo, en cambio... la gocé con todo. Cinco, diez años tuve su piel fresca a mi disposición. A mi entera disposición, Lou. (Silencio) Pero qué importa. Ya no existe. Es un polvito perdido en algún sitio. Y yo solo estoy enamorado de la materia. De lo que es. De lo que se me resiste y puedo vencer (21).

Por otra parte, Bibí es identificada con Julia en las múltiples representaciones metateatrales que surgen en la pieza como una especie de juego en el que algunos personajes corporizan una anécdota, muchas veces turnándose para representar la propia versión de la historia contada, siendo así puesto en crisis el concepto de verdad. Asimismo, estas representaciones que insisten constantemente en reflexiones metateatrales y le dan unidad a la obra, son repetidas constantemente configurándose una atmósfera atemporal en la que las relaciones desiguales de poder se perpetúan y en la que el tiempo no avanza de manera lineal sino que retrocede, y por momentos queda estanco. Como en un presente eterno anterior al representado, se produce la identificación Julia-Bibí de modo que la primera se hace cargo simbólicamente del fantasma de la madre muerta y, en consecuencia, de su existencia. La violencia ejercida sobre Julia entonces, es ejercida también sobre la memoria de la mujer ausente ya violentada, multiplicándose así el agravio.

Asimismo, nos parece fundamental rescatar la escena en la que Wolfi, Santiago y Gato representan el entierro de su madre. Respecto del lenguaje corporal y gestual de los actores, el texto original propone que el elenco adopte rasgos clownescos y estereotipados para hacer de la escena un espectáculo circense, al mismo tiempo que se logre un estilo de actuación acorde con la propuesta estética de la obra. Se busca lograr gestos furtivos, o falsamente patéticos que ayuden a multiplicar las alusiones internas en un juego de espejos, quebraduras salvajes del ritmo, saltos sin transiciones a distintas zonas de la realidad. En esta escena es notable el trabajo corporal de los actores. El ritmo acompasado de la procesión en este ritual fúnebre se encuentra interrumpido por gestualidades hiperbólicas y desplazamientos abruptos que hacen ingresar la estética de lo grotesco y del clown. Sin embargo, lejos de provocar risa, de invitar al disfrute, el efecto provocado en los espectadores es de gran angustia. El distanciamiento que provocan estas estrategias en la audiencia nos hace incomodarnos frente al tratamiento risible de la violencia evocada. Nuestros cuerpos espectadores, expuestos a una situación extraña e incómoda, perturban la idea del goce artístico como vía de aproximación a lo sublime. Más bien, nos conmocionamos por el extrañamiento implícito con el que se evoca la memoria del dolor, que leído desde nuestra actualidad, nos recuerda a violencias y tragedias de la historia de nuestro país.

Comentarios finales

Para finalizar este breve acercamiento a un pieza tan compleja quisiéramos referirnos a algunas reflexiones de Ricardo Monti acerca de ella. Él sostiene que las más diversas formas del teatro habitan esta obra: el absurdo, el naturalismo, el expresionismo, la farsa, la tragedia, el misterio (1993: 1). Como si los personajes eligieran el género y estilo de su representación, la obra deviene, ante todo, reflexión sobre el teatro mismo: "en ella, el teatro se festeja a sí mismo, la representación se vuelve constantemente hacia sí, hasta el punto de perder sus límites; la representación se representa y ya no se sabe cuándo hay o no representación. La verdad se pone radicalmente en duda" (1993:1). Sin embargo, podemos pensar que el único momento de verdad absoluta que clausura esta dinámica y da fin a la representación es la sangrienta muerte de Magnus en manos de todos los que han estado bajo su poder.

Así, frente a una densidad cada vez mayor, en la que la violencia se exacerba velozmente y que la audiencia experimenta, esta violencia final paradójicamente instaura la idea de utopía. Utopía que, como señala Paul Ricoeur, es posibilidad de imaginar fuera de esa realidad opresora pero también invitación a la reflexión crítica:

si la ideología conserva y preserva la realidad, la utopía la cuestiona. La utopía es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente, (...) es un ejercicio de la imaginación para pensar otra manera del ser social (89).

De esta manera, el teatro en su función expectatorial (Dubatti 2007), se vuelve un espacio en el que vivir y sentir, pues no solo se está allí con la mirada sino también con todos los sentidos que se involucran en el acontecimiento teatral. Simultáneamente, es instancia de apertura hacia nuevas potencialidades y reflexiones que nos permiten ver en la violencia psicológica y física, familiar e íntima -en la que el cuerpo, sobre todo el femenino, es sometido- la condensación de violencias institucionales mayores que reconocemos a lo largo de nuestra historia y que somos invitadas a repensar a partir de la experiencia teatral.

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain (2000). "¿Qué piensa el teatro?" y "Teatro y Filosofía". En *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Bataille, Georges (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo: econografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas Ediciones.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Monti, Ricardo (1970). *Una noche con el señor Magnus e hijos*. Buenos Aires: Editorial Talía.
- Monti, Ricardo (1993). "Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores". En *Teatro Contemporáneo 3*. Canadá: Girol Books.
- Ricoeur, Paul (1984). "La ideología y la utopía, dos expresiones de lo imaginario social". En *Educación y política: de la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.

El teatro y la conjetura sobre la forma del mal *La escala humana: banalidad y crimen*

Mónica Bueno
CELEHIS, UNMdP
mbuenoli@yahoo.com.ar

Resumen

La escala humana es una obra escrita por Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian. Algo de la antigua *hybris* se juega en la historia que se torna parodia e ironía. Hay varios dispositivos que desde la historia se ponen a funcionar: la incongruencia, el absurdo, la repetición. Al mismo tiempo, el experimento de escritura grupal implica la noción de autor y con ella la pregunta por la propiedad privada y por la noción de estilo como marca individual.

Palabras Clave

Lo humano; paradoja; autor; estilo; mal

Es justo que el dramaturgo se sirva de todos los espejismos que tiene a su disposición
Las tetas de Tiresias, Apollinaire

La escala humana es una obra escrita por Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian con producción del Teatro Hebbel de Berlín y el Teatro San Martín de Buenos Aires (CTBA). Se estrenó el 28 de abril de 2001 en el Callejón de los Deseos con dirección de los autores. Inmediatamente se presentó en el Festival de Cádiz en octubre de 2001, en el Teatro Hebbel de Berlín y en la Schauspielhaus de Hamburgo en noviembre de ese mismo año. Ha participado del Festival de Caracas 2002, en el Festival Internacional de Londrina, Festival de Manizales, Colombia; Festival de Otoño de Madrid 2002. Es una de las obras preferidas de los jóvenes estudiantes de teatro. Basta ver en *Youtube* las numerosas representaciones de diferentes grupos. Cuenta la historia de una familia, una madre y tres hijos. La mujer, casi fortuitamente, se convierte en una asesina que repite sus crímenes. Algo de la antigua *hybris* se juega en la historia que se torna parodia e ironía. El restablecimiento del orden, quebrado por la madre, estará a cargo de los hijos que elaborarán varios planes que alternativamente pondrán en ejecución. Hay varios dispositivos que desde la historia se ponen a funcionar: la incongruencia, el absurdo, la repetición. Volveremos a estos dispositivos y al análisis de la obra. Queremos presentar ahora otros elementos.

La forma del estilo colectivo

Los tres autores/directores -teatristas- (Spregelburd será también actor en la puesta del estreno) tienen separadamente una vasta producción pero deciden este experimento de escritura y presentación grupal. Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, tres integrantes del grupo de dramaturgos "Caraja-ji" creado en los años noventa, volvieron a juntarse en el 2001 para concretar, por primera vez, un trabajo colectivo. La experiencia implica la noción de autor y con ella la pregunta por la propiedad privada y por la noción de estilo como marca individual de un hombre que escribe, de una vida puesta en obra como señala Giorgio Agamben.

George-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788) fue un filósofo naturalista del siglo XVIII, autor de la monumental *Historia Natural*. Sin embargo, su fama se funda en una sola frase "El estilo es el hombre" que aparece en su *Discurso de entrada a la Academia Francesa*, pronunciado el 25 de agosto de 1753. Su frase constituye una de las marcas de definición de la singularidad de un escritor. Es el fundamento del estilo como expresión del individuo creador, como marca personal, como traducción y concreción de una idiosincrasia específica, única e intransmisible.

La escala humana forma parte de una larga saga de experiencias estéticas que ponen en cuestión el concepto acuñado por Buffon. En la literatura argentina, Ángel Rama habla del estilo

colectivo de la gauchesca; Borges y Bioy Casares inventaron dos autores (Bustos Domecq y Suárez Lynch) y configuraron formas nuevas e irónicas sobre la relación de un escritor con su obra. Los tres dramaturgos logran en esta pieza un acuerdo sobre la mirada de las cosas del mundo. Su experimento tiene un origen. Un antecedente fundamental son las obras publicadas en el volumen *El Caraja-Ji* (1996), editado por el Centro Cultural Rojas. [1]

"La dificultad fue que nosotros no éramos sólo ocho obras, sino además ocho cabezas que decían ciertas cosas poco convenientes. Y esto fue, en definitiva, lo que afectó la coordinación. Pero entendemos que, este enfrentamiento es un signo de nuestro tiempo", señala Spregelburd en una nota del diario *La Nación* (S/A 1996). Javier Daulte por su parte, en la revista *Arlequín* conceptualiza esta marca del grupo como una ruptura de una tradición: el teatro horizontal frente al teatro vertical, la comunidad frente a la vieja relación maestro/discípulo: "La originalidad de lo que nos ocurrió en la época del Caraja –Ji fue la ruptura de ese modelo vertical y el atrevimiento de trabajar con un modelo horizontal, es decir, de trabajo entre pares" señala. (S/N)

En *La escala humana* esta propuesta se evidencia en ese acuerdo estético e ideológico, decíamos. El estilo es, entonces, puesto a prueba, definido y experimentado como concepto comunitario. Escriben los tres directores en el Programa de mano titulado "Trabajar en casa de otro":

Escribir y dirigir una misma obra entre tres personas supuso muchas cosas en especial y a la vez ninguna. No hubo en este proceso una multiplicación de las estéticas individuales de cada uno de los tres, ni concesiones de ningún tipo, ni negociaciones de tolerancia. Lo que hubo fue una rara sintonía en la que tres personas visitan un territorio desconocido y ajeno: el fabuloso territorio del "otro". (Daulte, Spregelburd, Tantanian 2011: S/N)

La incongruencia

La incongruencia es un mecanismo de desarticulación de lo esperable. Como sabemos, lo que se espera parte siempre de un consenso social. La historia de *La escala...* se funda en un realismo exasperado donde el delirio se conjuga con lo cotidiano. La parodia, que recorre gran parte de la obra, trabaja con uno de sus recursos típicos, la inversión. El espectador conoce de entrada quién es el culpable. La asesina (Mini, la madre) exhibe su falta de arrepentimiento, su "perversa inocencia". Los hijos organizan todas las estrategias de ocultamiento, a veces luchando contra la propia Mini. La madre confiesa sus crímenes y los hijos no se horrorizan, no la juzgan, solamente se preocupan porque el crimen quede oculto. La incongruencia es tal que el amante/policía de Mini no le cree cuando ella le cuenta los asesinatos. Nadie en el barrio la denuncia y la persecución de la policía se hace contra el policía Norberto.

La primera incongruencia está en el asesinato. La lógica social nos dice que todo crimen tiene motivos y ese principio resulta tranquilizador y excluyente: cada uno de nosotros se siente fuera de esos motivos. En este caso, la madre no sabe por qué mató a la vecina en el supermercado y luego a la madre de los mellizos. Ensayo conjeturas sobre las causas, que van desde la irritación que la vecina le produce por la confusión de los nombres de las cosas a una burda explicación psicoanalítica en la que la figura del marido ausente es el disparador de sus asesinatos. En todo caso, las explicaciones son eficientes para desarmar dos puntos de lo humano: la culpa y la vergüenza.

La segunda incongruencia tiene que ver con la actitud de los hijos: un minucioso plan para encubrir el crimen, la discusión de los modos y formas de sostener la ejecución del plan y sus alternativas expulsan el horror, la conmiseración y la crítica. En cuántas partes debe desmembrarse el cuerpo de la vecina será, por ejemplo, uno de los puntos de discusión de los personajes. Lo monstruoso de lo humano se diseña con una eficacia extraordinaria que pone en la superficie de las cosas aquello que socialmente se invisibiliza acerca de los atributos del hombre.

Thomas de Quincey publica en 1827 *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Un poco antes, escribe en el *Blakwood's Magazine* el primer artículo de los dos que componen el volumen. En él, De Quincey se burla en clave de humor de la morbosa curiosidad que despiertan los sucesos sangrientos. Según De Quincey, el crimen es reprobable cuando se proyecta, pero una vez consumado puede obtenerse algo de él. Un crimen puede tener una estética, concluye.

El segundo artículo, publicado un par de años más tarde, tiene la forma de las actas de una cena de la Asociación de Amigos del asesinato, y en el texto se sigue profundizando en los mismos temas del primer artículo. En el *Post Scriptum* añadido en 1854, describe metódicamente los asesinatos cometidos por un tal John Williams en 1812 y por los hermanos M'Kean en las proximidades de Manchester. De Quincey concluye

Uno empieza por permitirse un asesinato, pronto no le dará importancia al robar, del robo pasa a la bebida y a la inobservancia del día del Señor, y se acaba por faltar a la buena educación y por dejar las cosas para el día siguiente (123)

La máquina perversa que describe De Quincey se funda en la inversión de la lógica donde la causa se hace consecuencia. Esta máquina es la que *La escala humana* hace funcionar en el marco de la cotidianeidad de una familia en un barrio. “Una vez puesto en marcha el sistema de reglas y contrarreglas que hacen al procedimiento de esta obra, alguien que no parece ser en realidad para nada el producto de la suma de los tres escribe y luego dirige el espectáculo” (Daulte, Spregelburd, Tantanian 2001: S/N) nos aclaran los autores en el programa de mano.

Este sistema que la obra nos propone busca densificar la estructura de lo humano, que se torna una forma incierta y contradictoria.

El crimen y la familia

Muchas reseñas de la obra indican que el policial es uno de los géneros que la definen. Sin embargo, *in strictu sensu*, no es el policial el que arma la estructura de la obra ya que no hay enigma ni investigación; solamente crimen, muerte y culpables. El develamiento de la verdad, marca del policial, se diluye en ese juego entre lo posible y lo imposible, entre las reglas que caen frente a las contrarreglas, en definitiva, en la mecánica de la paradoja.

Como sabemos, las paradojas plantean el problema no sólo de decidir si son proposiciones verdaderas o falsas, sino de establecer su adecuación a los sistemas de pensamiento. De esta manera, los modos paradójicos han trabajado como quiebras en la tradición lógica occidental. Así sucede, por ejemplo, con la célebre paradoja de Russell que pone en crisis el esquema teórico de conjuntos de Cantor. De esta manera, la paradoja encierra algo de obsceno, ya que hace tambalear estructuras definidas, fundamentos pudorosamente conclusos.

“La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción” (1989: 91), señala Gilles Deleuze[2]. *La escala humana* nos lleva a ese lugar de la contradicción que inquiere lo humano. ¿Cuáles son los atributos de los hombres? ¿Lo monstruoso está fuera de lo humano? ¿Se trata de lo inhumano, categoría que excluye y que tranquiliza, o, por el contrario, lo monstruoso es una forma de la conducta de los hombres y esa posibilidad nos incluye y nos incomoda?

El mecanismo paradójico de los diálogos y las acciones hacen de la incongruencia un dispositivo fundante de estos cuestionamientos.

En una entrevista, el actor Valentín Abuaf, que interpretó a Leandro en una de las representaciones de la obra, declara a la revista *Escenario*: “La obra se llama *La escala humana* porque los valores comienzan a verse desvirtuados; donde lo humano no es lo principal ni lo urgente”. (S/A 2018: S/N) Esta interpretación implica una idea de lo humano que es tranquilizadora pero se da de bruces con el planteo de la obra, ya que la historia hace visible las contradicciones que dinamita la brecha entre lo posible y lo imposible. Justamente lo que la obra plantea implica lo humano entendido como un territorio confuso, contradictorio, donde conviven lo banal y lo monstruoso y la noción del mal adquiere una dimensión paradójica. La invención horizontal de esta obra, como señalaba Javier Daulte más arriba, propone todo lo contrario. La tradición de la excepcionalidad de lo humano frente al mundo se quiebra en la teatralidad de lo cotidiano. La banalidad, decíamos, es una de las marcas de esa condición que se extrema en la parodia:

Nene: - Silvi ¿por qué no buscás el cuchillo eléctrico? Así hacemos más rápido.

Silvi: -Baldeá la vereda, poné la manguera, buscá el cuchillo. ¿Querés el cuchillo eléctrico? Buscáelo. Estoy harta de hacer de sirvienta de ustedes. Me voy al shopping.
Apagón (Daulte, Tantanian y Spregelburd 2006: 6)

Jacques Lacan publica *La familia* en 1938 en el volumen VII de la «Encyclopédie Française». En el “Prólogo”, Oscar Masotta nos indica que en el libro el autor insiste sobre el carácter central del narcisismo en la definición de la familia y la relación de complementariedad del narcisismo con una agresividad fundamental. Lacan lee el concepto de familia en relación con la constitución del sujeto y analiza los diferentes complejos que de ella se desprenden. Para Lacan, la familia revela lo que llama “*La nostalgia del todo*”. “La saturación del complejo funda el sentimiento materno; su sublimación contribuye al sentimiento familiar” (Lacan: 43) nos dice. De esta manera, describe las formas y los roles de las figuras que definen la institución, una “utopía social de una tutela totalitaria” (43), declara. En *La escala humana*, esa utopía es puesta a prueba; sus figuras se tensionan hasta parodiar las funciones de sus roles y transformarlas: la prohibición de la madre es devenida en juego de perversión que produce muerte e invisibiliza el crimen.

Es justamente en lo humano, como señalábamos más arriba, donde la obra afinca esa máquina paradójica de la incongruencia y el desatino. La familia es el espacio productivo porque tiene para los hombres la función de resguardo y, al mismo tiempo, de anulación de esa tutela y fundación de la violencia y las formas de lo que Lacan llama “complejos”.

Se trata, en esta obra, de la propuesta de una experiencia estética que tiene, por un lado, el relato de la historia, y en la construcción de los personajes, por otro, sus dispositivos determinantes. Desde Aristóteles, la vinculación entre personaje y persona ha sido el punto de partida de la arquitectura de la figura literaria. Basado en primera instancia en las relaciones de semejanza e identificación, el personaje se constituye tradicionalmente como sinécdoque y como etopeya.

Los cinco personajes de *La escala humana* se definen en esa tensión de distanciamiento y cercanía con los seres humanos. En la eficacia de la pequeña comunidad -una familia en un barrio- se describe como etopeya lo monstruoso de lo humano y sinécdoque de una de las abstracciones más poderosas: la forma del mal, que sobrevuela toda la historia y se vislumbra en cada una de las actitudes de los miembros de la familia pero no se marca como tragedia ni como drama, ya que la banalidad, los pequeños detalles de lo cotidiano, la nimiedad tramposa de las conductas, envuelve la representación en las formas de la ironía, el humor y la parodia.

Daulte, Spregelburd y Tantanian nos proponen varios desafíos que definen una densidad que se enmascara en una historia leve y desconcertante. Exhiben los mecanismos del mal y eliden su interpretación. De esta manera, nos interpelan claramente sobre las implicancias de lo que vemos y la responsabilidad ética sobre las cosas del mundo:

Leandro: - No importa cuál de los dos nos vio. Importa que un chico ve algo y se lo cuenta a la madre. “Mamá, mamá, vi algo”. Y además, tampoco es el único testigo. ¡Todo el mercado vio a mamá matando a Rebeca!

Nene: Especulo con eso. Algo de proporciones tan monstruosas que TODO EL MUNDO VE, debe ser un error, ¿entendés?

Leandro: - No.

Nene: - ¿Por qué nadie hizo una denuncia, todavía? ¿Por qué Norberto no nos lleva detenidos? Piensen un poco. ¿Por qué? (Daulte, Tantanian y Spregelburd 2006: 11)

Rafael Spregelburd tiene una posición muy definida acerca del modo de la experiencia teatral contemporánea. La noción de catástrofe es para el escritor mucho más compleja y actual que la de tragedia. La catástrofe es aquello que surge inesperadamente en un sistema. Eduardo Del Estal señala “La catástrofe es el puro efecto que parece enterrar a sus causas” (Mercier: S/N) el producto de una serie de causas y efectos que nosotros tenemos a la vista. Ese engranaje no existe en la tragedia ya que la organización narrativa se basa en la linealidad y en la estabilidad de la estructura: el personaje va hacia su destrucción por una falla inherente a su propia constitución, concluye el dramaturgo. (Mercier: S/N)

La historia de *La escala humana* se funda en la exploración de la inestabilidad de las estructuras sociales: la familia, el barrio, los vecinos son figuras de ese modo catastrófico que anula las explicaciones reductivas y los lugares comunes.

Jean-Marie Schaeffer sostiene que la tesis de la excepcionalidad de lo humano está llegando a su fin. Esta tesis, de larga tradición filosófica, se opone a la idea de que somos un episodio del conjunto de las formas de la vida. Por el contrario, encuentra atributos diferenciadores que justifican la presunción de excepcionalidad. Sin embargo, los avances de la biología, la neurología o la psicología, según Schaeffer, dan cuenta eficazmente de que la vida humana no puede extraerse del conjunto de las formas de la vida. En el mismo sentido los efectos de *La escala humana* señalan la catástrofe de la vida humana.

En el final del texto que los tres dramaturgos escriben al estrenar la obra, se preguntan “¿Qué quieren todos los escritores?”. Encuentran tres respuestas. “Ser otro cuando se escribe” es una de ellas.

La escala humana es el resultado de ese objetivo que interpelar todas las categorías del teatro, de la literatura, de la vida y se funda, decíamos, en el experimento no en la experiencia dada.

Referencias bibliográficas

- AAVV (1997). *Caraja - Ji / La Disolución*. Buenos Aires: Teatro Libros Del Rojas.
- Buffon, George-Louis L. de (2011). *Discurso sobre o estilo*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Daulte, Javier (2013). “El teatro horizontal y el teatro vertical” en *Sagai/Arlequín*, 19 de noviembre de 2013. S/N. Disponible en: <http://sagai.org/blog/2013/11/19/el-teatro-vertical-y-el-teatro-horizontal/>
- Daulte, Javier, Tantanian, Alejandro y Spregelburd, Rafael (2001). “La escala humana. Trabajar en casa de otro”. En *Alejandro Tantanian*. Disponible en: <http://www.alejandrotantanian.com.ar/t-escala.php>
- (2006). *La escala humana*. Buenos Aires: Teatro Vivo.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires / Barcelona, México: Paidós.
- Lacan, Jacques (2003). *La familia*. Barcelona / Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Mercier, Flavia (2018). “Entrevista Rafael Spregelburd en Sala Beckett – Parte I”. *El inconsciente*. Disponible en: <https://revistaelinconsciente.com/2018/12/26/entrevista-rafael-spregelburd-en-sala-beckett-parte-i-por-flavia-mercier/>
- Quincey, Thomas de (2013). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza editorial.
- S/A (1996). “Caraja-ji, un grito de batalla de los dramaturgos jóvenes”. *La Nación*, 16 de agosto de 1996, S/N. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/caraja-ji-un-grito-de-batalla-de-los-dramaturgos-jovenes-nid171509>
- S/A (2018). “Vuelve ‘La escala humana’”. *Diario Uno de Entre Ríos*, 26 de septiembre de 2018, S/N. Disponible en: <https://www.unoentrerios.com.ar/escenario/vuelve-la-escala-humana-esta-vez-el-enfasis-puesto-los-personajes-n1680946.html>
- Schaeffer, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepcionalidad humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Notas

- [1] Los títulos son *Rew*, secuelas de una dulcísima pasión (C. Arrieta), *Juegos de damas crueles* (A. Tantanian), *Raspando la cruz* (R. Spregelburd), *Crónicas de sangre* (A. Robino), *Martha Stutz 140 Stichomythia 11-12* (2011) *María Fukelman* (J. Daulte), *La virgen del lavadero* (A. Zingman), *Ruta 14* (J. Leyes) y *Bety phones Hugo* (I. Apolo).
- [2] Gilles Deleuze ha analizado, tanto en *Lógica del sentido* como en *Diferencia y repetición*, la relevancia de la paradoja como forma de pensamiento. Completamos la cita a la que aludimos en el trabajo: “Las paradojas son sólo pasatiempos cuando se las considera iniciativas del pensamiento, pero no cuando se las considera como “la Pasión del Pensamiento” que descubre lo que sólo puede ser pensado. lo que sólo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable”. Agrega más adelante: “El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas” (Deleuze, 1989: 92).

El teatro de Daniel Dalmaroni o la naturalización de la violencia

Gabriel Cabrejas

UNMdP

gabcab2003@yahoo.com.ar

Resumen

El teatro de Daniel Dalmaroni demuestra cómo la violencia, incausada y gratuita, normalmente mortal y entre integrantes de una familia o supuestos amigos, es la forma privilegiada de interrelación humana en los tiempos posmodernos. Simbolizan por su lenguaje y caracteres a la personalidad argentina en plena decadencia de la pequeña burguesía, pero sus comedias negras han adquirido fama en buena parte de los países de habla española, lo que verifica su universalidad y explica su éxito, como asimismo se convierten en lectura sociológica de una realidad irreductible de lo humano actual.

Palabras clave

Teatro; Dalmaroni; violencia naturalizada; pequeña burguesía

A pesar de ser uno de los dramaturgos argentinos actuales más representados en el exterior, Daniel Dalmaroni (1961) no ha sido suficientemente estudiado. Excepto reseñas de sus estrenos y el minucioso trabajo preliminar de Jorge Monteleone a la edición del segundo tomo de sus obras ("Costumbre, delirio y crimen" 2010: 15-34), nadie explica las razones de su éxito fronteras afuera, ni las reposiciones de sus textos en todo el país con notable respuesta de audiencia: casi no hay abordajes a esta producción de dos décadas que ha delineado una personalidad teatral inconfundible.

Nos proponemos una descripción del teatro dalmaroniano y su lugar en la teatrología argentina; sus estructuras de superficie, sus criaturas y temáticas insistentes, en especial la declaración que consta en el título. Un discurso y una elección argumentales que introducen al lector y al espectador en un mundo inhumano, o demasiado humano, inscripto el asesinato como una realidad, y como una perfecta anti ética en el devenir cotidiano.

Topología de la violencia

Byung Chul Han medita que en la modernidad la violencia se interioriza, la agresión contra el exterior se vuelve contra uno mismo, y ése es el triunfo silencioso de las técnicas de dominación, sin ningún tipo de esfuerzo físico o material, contando con la internalización psíquica de las fuerzas en la llamada sociedad del rendimiento o la auto explotación, donde cada cual deja de tener un jefe objetivo para someterse al régimen de competencia y por lo tanto, a la depresión permanente y la tentación del suicidio. La lucha ya no se da entre grupos, ideologías o clases, sino entre individuos, y fatalmente cada ego amenazado deriva en destrucción hacia fuera:

La violencia sistémica como violencia de la positividad no está dotada de la negatividad del obstáculo, rechazo, de la prohibición, de la exclusión o de la supresión. Se manifiesta como abundancia o masificación, como exceso, exuberancia o agotamiento, como hiperproducción, hiperacumulación, hipercomunicación e hiperinformación... La violencia no conlleva una falta sino una *desmesura*, no sólo la negatividad del *no-deber* sino también la positividad del *poderlo-todo* (Byung-Chul Han: 124).

Claro que las bestias perfiladas por Dalmaroni no son consumistas ni están exhaustas de la exigencia del rendimiento: son perdedores pequeñoburgueses, arrojados a la zanja socio-moral pero no sin achacarse entre sí –muy argentinamente– la responsabilidad del fracaso, tanto como los moviliza a herirse el auto engaño. Desde luego, el sistema social es naturalmente violento y se inculca directamente en los actos de la familia o del grupo; Girard resume que "causar violencia al violento es dejarse contaminar con la violencia", comportamiento mimético demostrado tribalmente ya en las sociedades sacrificiales (34) y Zizek habla de una violencia subjetiva, otra objetiva y una tercera, simbólica: la de los agentes sociales o individuos malvados, la que ejercen los aparatos represivos y la

de las multitudes fanáticas, pero las tres interactúan (22), “aunque la subjetiva es, simplemente, la más visible” (íd). Los caracteres que analizaremos matan sin motivo ni causa; si la hay, carecen de imperativo categórico o elemental represión del superyó (*Maté a un tipo: MUT*), o esgrimen razones irracionales (*Los opas: LO*), y justificativos que conducen al ocultamiento de una violencia anterior (*New York: NY*) o a apurar el autoaniquilamiento (*El secuestro de Isabelita: SI; Splatter rojo sangre: SRS*, y la mayoría del corpus). No existe acto personal que no conlleve la marca del lugar social si bien parece limitado al *milieu* familiar o de amigos. La evidente decadencia de los personajes, en escenografías semiabandonadas o en el living trivial de clase media, evidencia que son fracasados *antes* de desplegar la violencia, consecuencia última de los no dichos. Dalmaroni no se preocupa, sin embargo, de desarrollar una denuncia social, que como tal, pertenece a otro teatro. El drama se ha interiorizado y se mezclan los sociópatas con los psicópatas, como si la crisis de la convivencia se hubiese incubado *antes* y solamente quedara ver a las criaturas corroerse hasta morir casi alegremente.[1] Silvia Ons habla de la violencia posmoderna, resultado de la crisis “de la creencia en el bien común y en la autoridad a quien se delega”: la “violencia por la violencia misma, desprovista de marcos que podrían imaginariamente otorgarle una razón, prolifera huérfana de ideología y en el plano delictivo sin código” (1). Claro que Dalmaroni aplica este nihilismo retroactivamente a *El secuestro*, en los 70, plena discusión de ética y poder; el dramaturgo estaría proponiendo un comportamiento social permanente, un modo de (auto) destrucción genuinamente argentino.[2]

Una propuesta genérica: el grotesco criminal

Difícil encuadrar en un concepto el tipo de humor negro que practica Dalmaroni: tal vez nos ayuda la definición por la negativa. Se nos ocurre, a través del adjetivo *grotesco*, una aproximación, que remite a algunas reseñas sobre el autor, como la que firma Pamela Brownell “cuando la magnitud del espanto cae con todo su peso ya no queda más que una mueca grotesca, indecisa entre la risa y la pena” (s/p). El clásico ensayo de Wolfgang Kayser, podría reducirse para nuestra aplicación, a la súbita aparición del horror irracional en medio de la cotidianidad, “lo quimérico, lo espectral, lo sádico, lo obscuro, lo maquinal” (37), todo lo cual ilustra el teatro que analizamos. Aquello que no despierta la compasión y la identificación simpatética sino parte de un proceso de distanciamiento ante un mundo incomprensible, y “ridículo-desastroso-horroroso” (38), pero visto desde lo caricatural, la sátira (40), ridícula y estremecedora “que no es trágica ni cómica” (50) ya que causa hilaridad el chiste verbal en medio de la experiencia del asesinato, a veces metódico, a veces casual, siempre inevitable. “Confesarse con el diablo”, dice el proverbio holandés que cita Kayser —y que suelen hacer los personajes dalmaronianos. Campea el concepto del *unheimlich* freudiano, lo siniestro clandestino que debió permanecer así y se ha manifestado (Monteleone: 18; Freud: 224-226), “nada más aterrador que un ser humano siniestro para otro, porque es un ser familiar que se vuelve extraño, como la naturaleza, distinta, extraña, desconocida y aplastante” (Estrada Mora: 66). Pero estas personas son naturalmente homicidas, desde el comienzo (*Maté a un tipo; Cuando te mueras del todo, CTM*), incluso filicidas y parricidas, mediante un plan que dura todo el desarrollo o súbitamente al final (*MUT, LO; Las malditas: LM; Burkina Faso: BF*); casi por accidente se tajan hasta matarse mientras se revelan los secretos familiares (*Una tragedia argentina: UTA*), o la violencia sucedió en la extraescena a nivel prehistoria (el tío violó a la sobrina de niña y quiere contárselo al hermano) y lo grotesco consiste en las formas de ocultamiento disfrazadas de sordera y distracción (*NY*). Son cómicos asesinos; la hipocresía, el engañarse a sí mismos, la simpleza y elementalidad los torna a la vez patéticos y espeluznantes. El asesino serial de *MUT* insiste en afirmar “no soy un criminal” después de confiarle a su esposa el racconto de sus actos abyectos.

El grotesco al que mejor se emparentan pertenece a la genealogía teatral nacional, de la que podría suponerse su continuidad y culminación hiperbólica. Nos referimos al “*sainete grotesco o grotesco criollo*: aquí la fusión de lo cómico y lo trágico predomina, en las principales situaciones y en la composición del personaje central” (Dubatti: 47-49). El llamado grotesco canónico por Pellettieri exige que “la fusión de lo cómico-caricaturesco con lo patético (deba) durar hasta el desenlace” (2008: 178); la semántica de la queja permanente del protagonista (189) y la familia como generadora de seres fracasados (198). La obra de Armando Discépolo entre 1928 y 1934 pone de relieve estos factores

aunque falta el crimen de sangre, y su mirada escruta los sueños incumplidos de los inmigrantes y el reproche de sus hijos; en Dalmaroni los descendientes ya participan de la clase media y derrapan directamente en el aniquilamiento mutuo. Según Trastoy, una narrativa que muestra

la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales (el fútbol, el machismo, el sexo), los temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis), y la consecuente ritualización de la violencia (99-100).

Ciertamente, no se registra machismo ni se habla de fútbol, porque la ficción de Dalmaroni es igualitaria, no existen víctimas, sólo muertos y asesinos, hombres y mujeres que comparten la virulencia. Incluso llega a no quedar ninguno vivo en escena (*LM, El secuestro de Isabelita: SI; Splatter rojo sangre: SRS*). De allí la calificación *grotesco criminal*.

La fiesta del crimen o sobre familias que (se) matan

El hecho axial es el crimen como factor interrelativo, a veces aglutinante en su necesaria complicidad (*MUT, CTM, LO*) otras como disgregante (*UTA*), integrante de un secreto atroz (*NY*), o desenlace inevitable entre incompatibles no unidos por lazo de parentesco (*LM, SI, SRS*). No siempre son familias, pueden ser parejas hétero (*BF; El Patrón: EP*), un binomio masculino (*Lucha libre: LL*) o semi desconocidos forzados a convivir (*LM, SI*). La decisión del asesinato, o el asesinato mismo, ya se ha consumado, o adviene en breve. Los une un *plan*, no un vínculo emocional; una complicidad, no una ética. En realidad son amorales, castrados de súper yo, y no existe un *proceso* psicológico de asunción del mal sencillamente porque no hay mal, o no se lo juzga tal, sino una elección pragmática entre conveniencia/inconveniencia. No es el crimen el problema: da la sensación de que estas familias siempre fueron criminales y a lo sumo los asalta la duda sobre la eficacia de los métodos. “Todos alguna vez pensamos en matar a alguien. Lo que sucede en mis piezas es que lo piensan y lo llevan a cabo”, dice Dalmaroni en un reportaje: “no son lo que socialmente denominaríamos como *asesinos*. Matan porque no tienen filtro, por cansancio, por costumbre, por aburrimiento, por opas” (Gatto 2012).

Fácilmente se asocia *LO* a *La nona* por el proyecto de matar a la madre (de hecho se la dedica a Roberto Cossa), pero se advierte una diferencia central. La *mamma* cossiana es un ente metafísico, inabordable, un sujeto bulímico insaciable que, involuntariamente, destroza a una familia; la de Dalmaroni, una vieja molesta, parlanchina e incansable que, se supone, *iba a morir* y su muerte no se produjo, lo cual sus tres hijos esperan desde hace diez años. El matricidio está decidido y el despliegue de la estructura de superficie es la búsqueda de la ocasión propicia. El grotesco de Cossa era ambiguo, no producía identificación ni tampoco un tajante rechazo, nadie merecía piedad porque *deseaban* matar a la madre y a su turno se iban muriendo sin matarse recíprocamente, y ella, al parecer ajena a todo, sólo devoraba y generaba una repulsa cómica. Al revés, la *mater* de *Los opas* no hace nada para ameritar su supresión excepto hablar todo el tiempo y *durar*, atrasando la agenda de vida de los hijos, repudiables, pero al cabo una versión resoluta de los que abandonan a sus ancianos en los hospitales geriátricos –un sinceramiento monstruoso–. Logran su propósito, Ernesto “parece que va a llorar, pero la toma de la cabeza y la gira violentamente hasta que le parte el cuello” (*LO: 475*) y “tiran la silla con la madre por la escalera” (id.), “¿Qué querés, que entrene antes de matarla?” (id.), pero antes cree que murió sola –había sufrido una lipotimia–, lo cual, en vez de producirle alivio, lo subleva: “¡Qué hija de puta! Nos cagó. Se murió antes. No se puede planificar nada serio en este país” (476). *La nona* es una comedia negra de la clase media gradualmente proletarizada, mientras los tres jubilados de *LO* (cuatro contando la madre) pertenecen a la pequeña burguesía asalariada-pensionada siempre al borde de la quiebra económica, que la manutención de la anciana acelera o acerca. De allí el subtítulo, “otro drama burgués”. El crimen intrafamiliar sería la pasión oculta, latente, de la *middle class*, como otras actitudes co-presentes, el descarte de la ancianidad, la hipocresía en la expresión de afectos, el pánico y/o la ambición material, ambos complementarios. Se planificaba un crimen fríamente y la muerte natural provoca frustración, una indignación que convierte el *fatum* en desgracia nacional: no importa si un homicidio *agravado por el vínculo*, según reza el código penal argentino, se

prohíba en la tierra *materna*. De paso se enhebra un *lieu common* argentino, un clisé con el cual tantas veces se caracteriza a nuestra clase media y su desdén verbalizado hacia *este* país. Los individuos enrolados en la familia hablan del crimen que se cometió antes de la intriga (*NY*), del que se acaba de cometer o del que se cometerá, y en su perfil absurdo-grotesco no les preocupa el trauma ético sino su repetición o descontrol (*MUT*), la ocasión adecuada (*LO*) o la incomprensible desaparición del cadáver (*CTM*). El asesino serial criollo que tiene de confidente a esposa e hija, los hermanos conspirativos y sus mutuas reticencias y desconfianzas y el *gruppo di famiglia* que espera terminar la faena sólo piensan en cómo reducir o espaciar el número de asesinatos, o bien, cuándo será el momento practicable y dónde encontrar a la víctima penitente (en *CTM*, Susana, con el cuchillo clavado en el pecho, se le aparece a su marido femicida pero sólo él puede verla, y no sabemos si se introduce lo fantástico entre tanto hiperrealismo o es un estado alucinatorio del visitado). El no dicho central de los textos de Dalmaroni consiste en la virtual imposibilidad del castigo, y la prospectiva, poder seguir sus vidas sin la fastidiosa existencia del que mataron o piensan matar, menos imaginando rendir cuentas a la sociedad como en desembarazarse rápidamente de un lastre humano que los obstaculiza. No registra diferencias sustanciales entre el psicópata que mata espontáneamente ni bien se siente molestado por la inmediata víctima (*MUT*), y los planificadores a punto de llevar a cabo su propósito (*LO*) o ya lo realizaron y les salió mal (*CTM*). Puede no haber un crimen de sangre, pero se enuncia en la primera línea el abuso sexual acaecido en el pasado y toda la estructura de profundidad es su ocultamiento por toda la familia involucrada:

MARIO: Yo la violé. Entendélo bien, hermano... Yo violé a tu hija. A mi sobrina, Ernesto... Cuando todo empezó (era menor de edad) Y fue contra su voluntad. ¡Por eso siento que la violé! ¿Sabés lo que es la culpa vos?

ERNESTO: Me lo podés contármelo vos a mí, si te hace bien.

MARIO: ¿Y el remordimiento, sabés lo qué es?

ERNESTO: Hacés preguntas difíciles (*NY*: 372).

El personaje, si siente culpa, es ignorado por el resto del grupo. La sordera (física) parcial de Ernesto justifica, también parcialmente, el pacto de silencio tácito que prioriza un crimen peor: persistir en la mentira para asegurar la convivencia ficticia.

Desprecio e insulto cómicos

La abundancia de secuencias contractuales (acuerdos y sus rupturas, o transaccionales y polémicas), y las transicionales (pausas en la acción: relatos enmarcados que quiebran la continuidad con efectos risibles por su ridiculez o absurdidad) y relaciones basadas en insultos o que en algún momento implican la degradación verbal del otro.[3] El desprecio parece ser el afecto privilegiado, pero no produce ningún efecto particular, como sentimientos mutuos del aludido, ni siquiera una autodefensa, el maltrato que no puede consentirse como detonante del crimen. En algunas piezas la imprecación es estructural: Ernesto en *LO* no oculta en ningún momento el infinito desdén hacia su hermana Ana, “una boluda” (*LO*, 448, 451, 458, 464, 472, 478) y el odio a su madre, “la muy hija de puta” (448, 467). Para Marta, esposa de Ernesto, el *serial killer* de *MUT*, el marido es “idiota” (411), “tarado” o “boludo” (412, 416); para él, su hija Julieta “es tonta” (420) porque no oculta el desmadre criminal ante el psicólogo, y para su madre “es tonta, la pobre” (405) al no darse cuenta de que ya es cómplice. “Tus parientes son una mierda y los míos ya no existen”, dice Mario en *BF*: inclusive todos descienden de familiares sórdidos: “(Mi abuela) era una vieja de mierda (...) ¿por qué yo no puedo ser el nieto de una vieja de mierda, mierda? (*Obras 2: LL*, 196). *UTA* añade a tarado y boludo “puto de mierda” (430), con que se rebaja a Roy, que confidencia su homosexualidad. Puede aparecer la palabra *violento* y no configura ofensa “Ojo, violento sos, obvio, pero otra cosa es tener agallas”, amonesta Susana a Mario, recién asesinada por éste (570) y después de llamarlo idiota. Las variantes son la interrogación retórica, siempre sin generar respuesta iracunda en el otro: “¿Usted es idiota o se hace el boludo?” (*CTM*, 589). La palabrota está perfectamente integrada al lenguaje y ella y el crimen consisten en los únicos modos de cohabitación. El que no es, se hace “No te hagás el boludo” (*Obras 1: LL*, 201) “Se hace el boludo y no quiere contar” (*LL*: 213), “Se hace la boluda” (*SI*: 338), o parece

“Parecés boludo, a veces” (LL: 215); “Parecés boludo, a veces” (SRS: 547). Los Ex Montoneros de *SI* se apostrofan de *boludos* copiosamente en las discusiones (342, 354-5, 361).

La iteración del insulto secunda la multiplicación de los mismos nombres, como si los mismos actantes intercambiables, sujeto-ayudante-oponente fueran *el mismo* personaje, aboliendo toda subjetividad identitaria, y lo único que muta es la índole, el número o el lugar del crimen en la estructura. “Cuatro Marios, tres Susanas y dos matrimonios de Ernesto y Marta” (Brownell: s/p). Marta es también la protagonista femenina de *Gángster* (2017: 47-86), y Ernesto uno de los masculinos de *Tengo un muerto en el placard* (2017: 225-256). Todos son *boludos* y asesinan; ergo, no se distinguen y las obras podrían ser *à thèse* absurdas sobre la abolición del sujeto posmoderno, y sin embargo no entrañan una meditación filosófica o antropológica sino la misantropía básica de un mundo de gente cruel y estúpida en partes iguales: “El juego de realidad y apariencia del grotesco criollo ha devenido falsedad de lo real en un sujeto que ya no sabe quién es” (Monteleone: 29).

Asimismo, la violencia verbal, junto a la corporal, no puede sino perpetrar un tercer uso degradatorio, como el racismo y la homofobia. “No quiero ser discriminadora, pero los judíos son raros” (416), dice Marta a Ernesto en referencia al psicólogo Frikman, que los invitará al *role* en *MUT*. “A mí no me gustaban las novias de mi hermano, pero menos que fuera judía” (SRS: 554). “Serán judíos, pero son tipos, Roy”, comenta Susana, recién enterada de la homosexualidad de su hijo, que además se circunció. “¡Puto y judío!”, clama a gritos su padre Hugo –después nos enteramos de que Roy es hijo de *su* propio padre (UTA: 431)–, y siguen las enumeraciones supuestamente humillantes: “drogadicto, mormón y perverso” (436), “violador y evangelista” (442). Hasta se postula una jerarquía preferencial: “musulmán, comunista, negro, pero troló no” (*Obras 2*, LL: 225).

Humor retorcido, relato enmarcado y seudo subtítulos

Las historias enmarcadas demoran el clímax en la historia, que se plantea como un anecdotario de variada extensión; no se conectan con la ficción principal sino contribuyen a trivializarla, aunque domine la barbarie de las decisiones de conjunto: acentúan la banalidad del mal, que sucede abruptamente o se va anunciando como *inevitable trágico* en un contexto cómico al que contribuyen los cuentos-monólogos de los personajes. Normalmente rondan el disparate, el fetichismo barrial o la anécdota de crímenes y el narrador o la narradora las dan por ciertas; sin embargo enseguida se rompe el acuerdo de verosimilitud con el receptor, parodiándolo del teatro realista/naturalista. La ejecución a sangre fría de un muchacho en manos de un policía es *actuado* por los dos interlocutores de *EP*, y así se origina una situación de extrañamiento que impide toda adhesión. Toda la obra se articula en torno al *role playing* en el cual se intercambian funciones de amo/esclavo y constituye la más *teatralista* de su producción. El *role* también se juega en *MUT* y sirve para crispar al asesino y llevarlo al crimen en escena, y en *CTM* una sesión espiritista escasamente creíble no encuentra a la asesinada Susana en el más allá sino reenvía a lugares sobrenaturales insólitos. La *situación enmarcada* es otra forma de narración satírica, ésta representada. Todos los secretos que se cruzan entre los miembros de *UTA* son relatos de este tipo, y entretanto se abofetean y laceran a golpes de cuchillo. En *SI* se conjetura un remplazo del general Perón por alguien “igualito a él” que eligió su maquiavélico secretario López Rega (*SI*: 365), y quien habría muerto en 1974 sería, pues, el sosías del líder (*SI*: 366). La madre de *LO* se lanza a recordar historias de su juventud en largos monólogos, graciosos para los espectadores e insoportables para sus inminentes asesinos (*LO*: 459-462, 470-471, 472-474). En *CBD* abundan: los vínculos secretos entre el Cantante y Ema, con quien dice haber concebido una hija (482-483), un inocente juego de tejo que termina en una ablación de testículos (487-489) y “medio litro de sangre a chorros”, efectuada por una niña sobre la humanidad del amante descubierto de su madre (493) y la interpretación peyorativa de Juana de Arco “lesbiana y esquizofrénica, la incineraron a la enfermita” (501). Pueden ser versiones de hechos reales que, en boca de sus cuentistas, se vuelve impensable, como la catalepsia de un conductor de tv (*Obras 2*: *LM*, 158-159), o el relato de fantasmas sobre la hija del inventor del rifle Winchester (*LM*: 161). Los criminales de Dalmaroni lo son *motu proprio*, lo que no les dificulta la justificación cínica de sus actos en la perversión de sus padres: el incesto queda reducido a chiste morboso en la síntesis del relato.

Mi mamá conoció a mi abuelo en un loquero... El viejo estaba internado por violar adolescentes a las que les daba clases particulares de piano... se enamora del viejo y lo cuerne a mi papá y de esa relación entre mi abuelo paterno y mi mamá, nazco yo. Era la hija de mi abuelo y la media hermana del esposo de mi madre. Mi papá, el esposo de mamá, quiero decir, nunca se enteró de nada. Era un boludo. No se puede vivir con un medio hermano judío, un padrastro y medio hermano boludo, una madre adúltera y Testigo de Jehová y un abuelo loco y degenerado que además era mi verdadero padre. Los fui matando de a uno (SRS: 554-555).

La misma relación se duplica en *UTA*: Susana visita al padre de Hugo en un neuropsiquiátrico, donde el hombre “daba clases del idioma que había inventado (*sic*) y se violaba a las alumnas”, ella iba a vender *El Atalaya* como Testigo de Jehová, termina enamorada de él y concibe una hija, Vietnam, ahora a su vez embarazada del novio de su hermano Roy.

HUGO (por Susana) —Vos sos mi esposa, pero además sos la mujer de mi padre y la madre de mi hijo y de mi hermanastra. Es decir, mi madrastra (por Mario). Y vos sos mi hermano, pero además el hermanostra de mi hermanastra y cuñado de mi esposa y madrastra...

MARIO —Pero además, no te olvides que nuestra hermanastra nos va a dar un hijo con el novio de tu hijo. Ese niño va a ser nuestro sobrino y nieto de tu esposa. Por si fuera poco, Vietnam es media hermana de Roy, pero además es su tía (*UTA*: 444).

Los subtítulos de Dalmaroni pueden reorientar o condicionar la exégesis, o lo contrario, recuerdan las *farsas trágicas* de Ionesco. *LM* se subtitula *Lo que nos cuesta a las mujeres conseguir un hombre*, y se trata de una reunión de viudas de distintas edades en torno a un ataúd, pero hablan más bien poco del muerto, y una de ellas, la ciega Valentina, las mata a todas: las cinco damas se entretienen narrándose cuentos disparatados hasta el intempestivo, casi inexplicable, y violento, final. *Splatter* tiene el subgénero en el nombre, el de los filmes de terror *gore* intensamente sanguinarios, cubiertos de entrañas y cerebros esparcidos. Dalmaroni juega con nosotros en una doble dirección, porque lo subtitula *una comedia nacional clase B* y la reunión de autoayuda de *serial killers* carece de lazos históricos con una supuesta “comedia nacional”, aunque *clase* corresponde a una incierta categoría aplicada a los largometrajes de horror de bajo presupuesto. Para confundir aún más, un paratexto se inserta previo a las didascalias:

Esta obra está basada en hechos reales, aunque sólo las partes más inverosímiles e increíbles sucedieron verdaderamente. Las palabras y situaciones más ridículas fueron expresadas y vividas en el episodio real, mientras que las más verosímiles fueron inventadas por el autor para darle mayor credibilidad a la historia. Por pedido de los familiares de los verdaderos protagonistas, los nombres han sido cambiados para preservar sus identidades (SRS: 535).

Este proemio aclaratorio no modifica en absoluto la lectura del texto posterior, no lo torna más o menos creíble y pudo ausentarse sin modificar el contenido. *Una tragedia argentina* es el nombre de otro texto que bien podría ser un subtítulo de los suyos; bien interpretado, su teatro no es excluyentemente argentino a pesar del análisis de Monteleone, que lo resignifica en un sentido del temperamento nacional, “el malentendido como típico rasgo de la clase media argentina, la gran protagonista: negar, evitar o denegar, no darse por aludidos, no asumir las consecuencias de sus actos” (28). En rigor, si pinta su aldea, los rasgos desplegados nos sobreesen para distinguir, con mirada hiperbólica, actitudes propias de la *petite bourgeoisie* universal y su doble discurso, su hipocresía, sus secretos inconfesables, las frases hechas de su lenguaje ya catalogado desde Flaubert (*les idées reçues*), el cinismo y el menosprecio hacia los otros. De lo contrario no se entendería su éxito, de Tucumán, Rosario, Mar del Plata y Aranjuez. La inevitabilidad de la violencia, que pasa del insulto cada vez más intolerante al acto sangriento, o suceden ambos en forma paralela (el improperio y el herirse mutuamente en el cuerpo más la develación de los secretos, como en *UTA*). Debiera estudiarse el calado del fenómeno de recepción antes que su arraigo en la cultura local; a excepción de *SI*, única fábula enfocada en un período histórico concreto, como los años 70, no hay rastros regionalistas de inviable comprensión fuera del circuito teatral vernáculo. *CBD* escenifica los recuerdos, no se sabe hasta qué punto verídicos o fruto del delirio, de una supuesta amante del cantautor popular Sandro,

con quien dice haber concebido una hija, pero en ningún momento se lo nombra, tal vez potenciando el bovarismo *pirandelliano* en el rol principal. Agreguemos que se trata del único texto sin crímenes, rareza en la totalidad de la producción dramática dalmaroniana.

Otro drama burgués es otro subtítulo impostor para *LO*. “Hace referencia a redundancia, a fastidio, a cansancio” y no a un antecedente, a *un* drama burgués previo del autor. En el tratamiento falsamente cariñoso hacia la madre, entre los hermanos, se observa la depravación que conlleva la doble moral, “y es una humorada más, una tomada de pelo a los lectores/ espectadores” porque “el desborde de la dramaturgia” podría con más certera razón “una nueva comedia negrísima, casi la antítesis” (Gatto: s/p). El comentario de Dalmaroni se complementa con su resistencia a avalar el modelo de las *familias disfuncionales*, de moda en el teatro porteño “de la primera década de este siglo” como una excepción a la regla: “lo disfuncional es la familia en sí, la institución familiar” (Cfr. Gatto).

Final: la crisis suicida del hombre medio en el teatro argentino

“¡Oh, Alemania!/ Quien solo oiga los discursos/ que de ti nos llegan, se reirá/ Pero quien vea lo que haces,/ echará mano al cuchillo”. La frase de Bertolt Brecht es epígrafe de *Eichmann en Jerusalén* de Hannah Arendt (7). Existe, al decir de Arendt, una “interdependencia entre la irreflexión y la maldad”, Eichmann no era una criatura trágica, una encarnación del Mal absoluto, “no era Yago ni Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que «resultar un villano», al decir de Ricardo III” (171). En el sinsentido del mundo, mejor suprimir al otro, y quedan pretextos-eslóganes, *flatus vocis*, trampas comunicacionales para justificarse. Himmler ideaba frases pegadizas a las que Eichmann llamaba «palabras aladas», y los jueces de Jerusalén denominaban «banalidades» (65). Una suerte, en fin, de fascismo doméstico, que para Arendt siempre encarna una segunda naturaleza, “el *strip-tease* de nuestra humanidad”. [4] Un *violentólogo* sostiene que “el agresivo nace, pero el violento, en la mayoría de los casos, se hace. La violencia es precisamente eso: la agresividad descontrolada, hipertrofiada” (San Martín 2012: 1-2), pero luego asegura que el agresor dice “a veces *pensar no es conveniente* (bastardillas suyas); hay que dejarse llevar por el Inconsciente. La violencia es el resultado de poner la agresividad bajo el control de la conciencia. Es el producto de dotar de intencionalidad a la conducta agresiva (San Martín 2012: 147). Los antihéroes de Dalmaroni han borrado de su aparato psíquico el superyó y actúan sin culpa ni miedo, a lo sumo con la semiplena conciencia de que sus ilícitos son jurídicamente punibles y debiera evitarse la acechanza de la justicia ordinaria. La ética de Homero Simpson: *delito es si te atrapan*.

Desde el grand guignol (Monteleone: 25) o el teatro isabelino que no se producían desenlaces con tantos muertos en escena: virtualmente todos –*LM, LL, SRS, SI*– o una al menos y protagónica –*MUT*: la hija de Ernesto en la extraescena y el psicólogo delante de nuestros ojos; *CTM*. Puede no haber un crimen de sangre, pero hubo un accidente fatal en la pre historia y dos personajes ocultan el cuerpo, presente durante el relato (*Tengo un muerto en el placard*) o el crimen se produce *durante* la obra pero no llega a ser notorio hasta el final, porque uno de los interlocutores envenenó al otro mientras dialogaban, y el asesino lo confiesa y explica las razones, el abuso del sacerdote pederasta sobre él cuando era monaguillo (*Un instante sin Dios*). [5]

Ante la banalidad del mal quedan dos opciones, o no es banal pero lo aparenta, o se ha trivializado tanto que se naturaliza. El mal aquí se ha vuelto constitutivo, de modo que lo niegan como tal o solamente se preocupan por sus consecuencias penales, pero nunca antes de cometerlo, y se superponen o entrechocan, con torpeza de *gag*, en la eliminación de las pruebas, aunque tampoco lo logran. “La ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación” (Benjamin: 39). Es automatizado, resultado connatural del egoísmo, la repulsa hacia el otro y la abismal estupidez de los ejecutores, que ignoran cómo resolver sus litigios si no es mediante el daño, En *UTA* llega a producirse por la estrechez espacial, la manipulación incontrolada de cuchillos de cocina y sólo en última instancia como catarsis de situaciones insoportables entrecruzadas. Se vulneran hasta desangrarse mientras conversan cada vez más vehementemente, y apenas al pasar argumentan “disculpáme, no me di cuenta”, tras cada cuchillazo.

Es curioso que Dalmaroni divida a sus obras en escenas y no en actos, con un apagón breve entre aquéllas. Los personajes suelen ser los mismos, ha pasado un exiguo lapso, ingresa o sale alguno. Respeta las unidades de tiempo, espacio y acción aristotélicas, se afirmaría que sucede en tiempo real como un *videogame* sangriento, su duración como desarrollo dramático no excede la hora de representación y el límite estructural se interioriza en la dinámica del encierro físico-psicológico, el *huis clos* del crimen decidido de antemano y que conduce, como un destino helénico, a la autodestrucción. A veces se extiende la pauta temporal, aunque no progresa sino la conciencia del crimen, y la absorción de más intervinientes en el acto homicida. Como si en la alternancia de historias concentradas e historias prolongadas en el tiempo (*MUT* dura aproximadamente dos meses) se subrayara que el resultado de la convivencia siempre será el mismo. La única obra que se organiza en dos actos diferenciados es *LL* (en el segundo se incorpora un ring para el entrenamiento de los dos luchadores de catch), pero los personajes siguen siendo los dos del primer acto más una prostituta.

Las acotaciones de la puesta exponen el declive económico, cohabitando la experiencia del encierro, detonante del crimen; espacios lóbregos, envejecidos y miniaturizados. *UTA* dice “muy pequeña cocina de una casa de clase media. La familia transita por ella con incomodidad, se chocan los muebles, tiran objetos al piso o sobre la mesa” (425) *BF*: “patio de una casa muy humilde. Numerosos muebles de distinto estilo ocupan gran parte del espacio” (413). *CTM*: “monoambiente. Hay una cama matrimonial. Una mesa redonda. Sillas, demás muebles” (569). *EP*: “Un cuarto pequeño y encerrado, iluminado por un par de tubos fluorescentes o quizás un ‘atrapamoscas’ de carnicería” y “El trabajo que realizan (los personajes) parece ser algo vinculado a un laboratorio, pero el ambiente no es para nada antiséptico” (s/p). *MUT* se reduce a “comedor de una casa de clase media” (399). *LO*: “Comedor de la casa de Ernesto. Se nota que se trata de una casa muy deteriorada a la que falta mantenimiento” (447). *Como blanca diosa* sucede enteramente en el “patio de la casa de Cliff y Ema” (479). *LL*, en el “garaje amplio de la casa de Caballero”, y “la pintura está descascarada y el piso es de baldosas antiguas. Contra las paredes y colgadas de ellas hay elementos antiguos de un viejo gimnasio” (*Obras 2*: 189). El grupo de asesinos de *Splatter* se reúne en un “salón o aula impersonal, sin decoración específica” (535), el único lugar indefinido, porque se halla fuera del *locus* familiar. En estos no-lugares de la clase media desplazada, o desclasada, transcurre la revelación del pasado siniestro o vergonzante, quizás una época de oscura felicidad en la que no importaba su realización, un pasado creíble pero que roza lo absurdo, como absurda termina siendo su derivación en el presente de muerte, tan imprevisible como, sin embargo, lógica en la disfunción de las relaciones.

La palabra *boludo* y la queja contra *este país* son dos constantes discursivas de un teatro que se despliega después de la crisis del modelo neoliberal del 2001. A través de su oscuro humorismo, Dalmaroni metaforiza el colapso de la moral kantiana, la desaparición del sujeto en la anomia del milenio y el deslizamiento social en que resbalaron los sectores medios. Un mundo grotesco, instintivo, gratuitamente violento y en las manos y la inteligencia de gente imbécil, cuya manera de desrelacionarse hace reír entre lágrimas.

Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Benjamin, Walter (2001). *Para una crítica de la violencia*. En *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. 3ª edición.
- Brownell, Pamela (2016). “El drama de la verdad atragantada”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Nº 5 (julio).
- Byung-Chul Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Carrera Garrido, Miguel y Pietrak, Mariola (2015). *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*. Sevilla: Universidad Maria Curie-Sklodovska de Lublin/ Padilla Libros.
- Dalmaroni, Daniel (2010). *Teatro/2. El secuestro de Isabelita, Los opas, Como blanca diosa, Las malditas, Lucha libre, Splatter rojo sangre*. Buenos Aires: Corregidor.
- *El patrón* (s/f), 12 de octubre de 2016. Disponible en www.noticiasteatrales.es
- (2017). *Teatro reunido*. Buenos Aires: Eudeba.

- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- Estrada Mora, Olga C. (1992). "Lo estético y lo siniestro". *Filosofía* (Universidad de Costa Rica), XXX, 71. 63-71. Disponible en www.inf.ucr.cr/recursos/docs (16 noviembre 2016).
- Freud, Sigmund (1992). "Lo ominoso". En *Obras Completas*, Tomo CVII (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu, 3ª reimpresión. 215-251.
- Gatto, Teresa (2012, mayo). "Daniel Dalmaroni, conversaciones". Disponible en www.puestaenescena.com.ar (15 julio 2016).
- Girard, René (1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Kayser, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Monteleone, Jorge (2010). "Costumbre, delirio y crimen: el teatro de Daniel Dalmaroni". En Dalmaroni, Daniel. *Teatro/2*. Buenos Aires: Corregidor. 11-34.
- Ons, Silvia (2008). "La violencia contemporánea. Notas sobre la paranoia social". *Virtualia*, 18, octubre-noviembre. 1-4. Disponible en www.eol.org.ar (26 septiembre 2019).
- Pellettieri, Osvaldo (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Tomo IV: *La Segunda Modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- San Martín, José (2003). "Génesis de la violencia". *Actas de las Jornadas Violencia y Sociedad. 23 al 25 de abril de 2003*. Disponible en www.diputacionalicante.es (16 noviembre 2016).
- (2012). "Claves para entender la violencia en el siglo XXI". *Ludus Vitalis*, XX, 38. 145-160. Disponible en www.dialnet.unirioja.es (16 de noviembre de 2016).
- Trastoy, Beatriz (1987). "Nuevas tendencias en el teatro argentino: el neogrotesco". *Espacio de crítica e investigación teatral*, 3. 99-105.
- Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

Notas

- [1] Las citas textuales pertenecen a la edición del *Teatro Reunido* (2017). *Lucha libre* no está allí sino en la primera selección publicada, que nombramos como *Obras* (Corregidor, 2010) con la aclaración de volumen (2).
- [2] Obedecería al tópico de la crisis de sentido posmoderna, "la desintegración del vínculo entre verdad y sentido; la violencia sería un *passage a l'act* o movimiento impulsivo a la acción que no puede ser traducido al discurso o al pensamiento, el mensaje de un sujeto colectivo que reafirma su presencia en el acto de violencia puro". Ons la considera una manera del hombre actual de interpretar el mundo, muy lejos de la disyuntiva entre *finés* justos e injustos, legitimidad o ilegitimidad, propio de la discusión revolucionaria en Benjamin (Palacios 2009: 14).
- [3] Tipología especialmente desarrollada por Pellettieri, siguiendo el modelo actancial de Greimas (1973), Überfeld (1982) y Pavis (1983). Cfr. Pellettieri 2003: 22-23.
- [4] Frase de Carrera Garrido/Pietrak 2015: 6.
- [5] Obra inédita estrenada en Mar del Plata durante la temporada veraniega 2020, en el teatro Payró.

La experiencia del espectador frente al teatro materialista

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento

sferreyra@campus.ungs.edu.ar

Resumen

En esta exposición analizaremos comparativamente poéticas argentinas actuales pensándolas como propuestas de actividad perceptiva, cuyas particularidades pueden ser explicadas en función de concepciones de la escena que oscilan entre el idealismo y el materialismo.

Palabras clave

Experiencia estética; percepción; espectador; teatro materialista; teatro argentino

La presente exposición se enmarca en un proyecto de investigación que se desarrolla en la Universidad Nacional de General Sarmiento y cuyo objetivo principal es poner en relación dos campos que hasta el inicio de tal investigación indagábamos por separado: por un lado, la especificidad de lo que, como deriva del pensamiento benjaminiano, llamamos “teatro materialista”; y por otro lado, la actividad perceptiva del espectador y sus posibilidades frente a propuestas estéticas diversas. La primera de estas indagaciones tomó la forma de una tesis doctoral y luego del libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. La segunda es indisoluble de una serie de actividades orientadas a la formación y fortalecimiento de las experiencias teatrales y performáticas de espectadores nóveles, acciones que promovimos desde el proyecto *Marejadas Comunidad de Espectadores*.

Sostenemos, entonces, que la multiplicidad de la escena argentina de los últimos cincuenta años está determinada por el fortalecimiento de modos de producción que apuestan a la materialidad de los lenguajes en el marco de un sistema teatral fundado y alimentado por el idealismo. Se trata de obras que desplazan la atención del espectador de la mediación representativa y de la inmediatez ética hacia la distancia estética que opera en las impresiones sensoriales, y cuya condición de posibilidad es la suspensión de la relación directa entre la producción de las formas artísticas y la producción de un efecto determinado en un público determinado (Rancière 2010). Los artistas reconocen en la dimensión perceptiva un campo de transformaciones estético-políticas que se construye con los espectadores. Son obras que fundan una nueva forma de solidaridad entre la escena y la platea, sostenida por la capacidad emancipadora de asociar y disociar imágenes.

Pero, como sabemos quiénes vamos recurrentemente al teatro, también abundan producciones que parten del interés de producir un efecto directo sobre el público (hacerlo consciente de tal o cual problema, denunciar una injusticia, instalar una tesis sobre el presente o el pasado o el futuro). En estos casos, creemos, se establece con el espectador una relación opresiva asimilable a la relación que un maestro establece con un estudiante cuando metodológicamente lo condena al lugar de la ignorancia. Si el punto de partida de la producción es la ignorancia del espectador, el resultado será siempre, para decirlo en términos de Rancière, la escena como policía de la percepción.

Pensando en estas condiciones, afirmamos que estudiar al espectador en relación con el campo teatral argentino implica observar los grados de percepción estética que se ponen en juego desde la escena. Para nuestra investigación la percepción estética está condicionada por los modos de procesar contenidos de experiencia en el momento mismo de la expectación. Siguiendo el pensamiento estético de Walter Benjamin, distinguimos entre el procesamiento de contenidos de *experiencia vivida* y el procesamiento de contenidos de *verdadera experiencia*.

Así, frente a la concepción del espectador como una mirada pasiva, aparece la mirada activa, no dirigida, que se detiene en lo periférico, lo oblicuo, el detalle intrascendente, lo que se configura como trasfondo de lo dicho. Estos dos modos de la mirada se aproximan a los dos órdenes de experiencia que propone Benjamin: la mirada pasiva del espectador recupera en el espectáculo

contenidos de experiencia procesados por la inteligencia, en los que no queda nada de lo que efectivamente ha sido; la mirada activa, periférica, oblicua, recupera de la escena restos de experiencia que escapan al tamiz de la consciencia.

El punto de partida de este modo de entender las dos modalidades de la experiencia, Benjamin lo encuentra en el diálogo que Marcel Proust entabla con Henri Bergson. Si Bergson restringe la *verdadera experiencia* a la esfera del poeta, Proust redoblará la apuesta al diferenciar en su obra más conocida, *En busca del tiempo perdido*, la memoria involuntaria de la memoria voluntaria, como los dos modos de organización de la experiencia común. La memoria voluntaria se encuentra subordinada a la inteligencia y trae al presente, bajo la forma del recuerdo, una imagen que no contiene nada de lo transcurrido; la involuntaria, en cambio, funciona automáticamente, trayendo al presente, de manera azarosa, aquello que la inteligencia no pudo asimilar como memoria voluntaria. Para Proust el pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir o no lo encontramos nunca” (Proust en Benjamin 2012: 189). Benjamin neutraliza el carácter eminentemente privado que Proust le asigna a la *verdadera experiencia* al afirmar que: “Donde reina la experiencia en sentido estricto aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo” (Benjamin 2012: 190). Esa conjunción se encuentra sostenida por lo que este pensador entiende como la *capacidad mimética* de percibir las *semejanzas extrasensoriales* que vinculan las cosas con las palabras más allá de las palabras mismas, semejanzas que le sirven de silencioso e invisible apoyo al lenguaje de los hombres en el juego, en la traducción, en la lectura. Aprender a producirlas y sorprenderse de las conexiones con el mundo de las cosas que permanecen negadas en los mismos discursos que las comunican podría ser una de las determinaciones de la recepción teatral.

El teatro argentino contemporáneo se caracteriza por el establecimiento de afinidades entre mundos extraños, que se vuelven significativas en la medida en que son captadas en una constelación. Se trata de un sistema disponible de relaciones y conexiones, que no se basa en semejanzas perceptibles de manera consciente sino que, por el contrario, se sostiene a partir de semejanzas que se sustraen a ese modo de percepción. Para usar un ejemplo de Benjamin, la traducción no se agota en la comunicación de lo mismo en otra lengua, puesto que su función es la de nombrar aquello que en la otra lengua permanece oculto. La traducción, como el juego y la lectura, funda un lenguaje que todavía no existe en tanto tal pero que, no obstante, está latente como un espacio de posibilidad de relaciones en *lo ya dicho*. Respecto de la recepción teatral, se podría afirmar que en las semejanzas sensoriales que pueden establecerse entre el lenguaje de la escena y la traducción que los espectadores realizan están inscriptas otras semejanzas -condensadoras de *verdadera experiencia*-, que para ser nombradas requieren de una constelación dialéctica de imágenes, es decir, de una concretización que se sustraiga a la pura comunicación.

Lo que aquí llamamos teatro materialista trabaja a partir de principios estéticos que sirven a la configuración artística de contenidos de verdadera experiencia y, a nuestro entender, tiene como correlato la activación de un modo particular de percepción estética: la percepción de configuraciones relacionales abiertas (Crary). Así crea nuevas modalidades sensoriales que efectivamente son nuevas formas de repartición de lo sensible; formas que entienden la producción de sentidos no como un problema de la representación o de la intención, sino como una relación de fuerzas entre imaginarios, entre, diría Rancière, diversos regímenes de sensorialidad. En este proyecto nos interesa entonces observar las posibilidades perceptivas del espectador que no se agotan en aquellos aspectos que la escena vuelve conscientes como ideas.

Esta observación tiene sentido en la medida en que entendamos que las producciones escénicas pueden concebir la dimensión perceptiva como campo de transformaciones estético-políticas que se construye en solidaridad con los espectadores. A su vez, asumir que la experiencia estética va más allá de los referentes y las intenciones, y que la capacidad emancipadora de asociar y disociar imágenes no es privativa de la actividad artística, que los espectadores se constituyen también en el ejercicio de esa capacidad.

Insistimos con esto porque sabemos que la intención artística de transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, tan recurrente en la escena actual, puede tener como resultado experiencias opresivas para el espectador si no reconoce en la práctica de detenerse y mirar arte una actividad tan transformadora como el hacer arte. Producciones estéticamente rupturistas, sostenidas por una estimulante red de imágenes, pueden convertirse rápidamente en una pedagogía mimética o en una ética embrutecedora, cuando sustraen esa red de imágenes del campo de la percepción para llevarlo al campo más estable y seguro del hacer consciente algo que el espectador no sabe o sabe pero necesita la confirmación.

En este sentido, los investigadores teatrales debemos volver la mirada hacia la capacidad del espectador de asociar y disociar imágenes, y dialogar con los artistas al respecto. Observar las posibilidades de la experiencia espectral en tanto “dialéctica de las imágenes” que amplía el campo de la percepción hacia contenidos de experiencia que se sustraen a lo naturalmente dado, a los lugares socialmente asignados.

Directores y espectadores

Pensando en un modo de ejemplificar lo que estamos planteando, nos preguntamos ¿qué proponen, en tanto actividad perceptiva, poéticas directoriales como las de Sergio Boris, Verónica Schneck, Bernardo Cappa y Felicitas Kamien? Enumeramos poéticas en las que se puede reconstruir una trayectoria común asociada a la formación con Ricardo Bartís y en relación con quienes, como Alejandro Catalán o los propios Boris y Cappa, desarrollan líneas de formación de actores y directores que dan continuidad a lo gestado en el Sportivo Teatral.

La concepción bartisiana de la escena, que con matices estos directores y directoras comparten, supone una relación particular con el espectador que está sostenida por la certeza de que existe una tensión entre la actividad perceptiva y la tendencia de los artistas a volver esa actividad contenido de conciencia. Desde esta perspectiva estética, esa tensión debe ser aprovechada en el proceso de producción de sentidos.

Este supuesto está activo y puede ser observado en *Viejo, solo y puto* y *Artaud*, de Sergio Boris; en *En Miserere* de Verónica Schneck; en *El cuerpo de Ofelia* o *Las vengadoras* de Bernardo Cappa; en *Alfa* de Felicitas Kamien. La cuestión es cómo es abordada y resuelta en cada caso esa tensión, en función del proceso de producción y su correlato: la experiencia del espectador.

Como dijimos al principio, la actividad perceptiva del espectador procesa no solo contenidos de conciencia, como ideas, sino también contenidos de experiencia que no fueron procesados por la conciencia y perviven en la forma de imágenes. Ahora bien, a diferencia de las ideas, las imágenes son difíciles de registrar en tanto actividad del otro; como consecuencia, la falta de registro de la actividad perceptiva de los espectadores muchas veces implica concebirla como una no-actividad, o como un no-saber. Esto es un determinante de la producción escénica que se traduce en lo que Rancière llama pedagogía embrutecedora. Se refiere al persistente supuesto de que la obra tiene que intervenir para transformar la pasividad del espectador en actividad o la ignorancia en saber. Este supuesto obtura la experiencia estética poniendo al espectador en el lugar del dominado mediante la escena.

La pregunta sería, entonces, de qué manera y en qué medida los directores y las directoras - en el marco de sus poéticas- hacen jugar la actividad perceptiva del espectador en favor de una experiencia estética; en qué medida el modo en que conciben esa actividad los acerca o los aleja de esa configuración que es inherente a los lenguajes artísticos. En definitiva se trata de ver cómo inscriben su relación con el espectador en el tejido de lo sensible: como formas de dominación o como formas de emancipación para ese otro indispensable, el que se detiene y mira. Ejemplifico, entonces, con *Artaud*, de Sergio Boris, y *Alfa*, de Felicitas Kamien.

Artaud muestra la supervivencia de un grupo que se conoce y se vincula en un hospital psiquiátrico (pacientes, enfermeras, médicos). El psiquiátrico ya no existe, no se habla de las razones pero intuimos alguna ilegalidad. En el edificio ahora funciona un estacionamiento de autos, que trabaja con un salón de fiestas que intuimos también era “otra cosa” hasta no hace mucho. Allí médicos y policías están festejando algo.

Mientras tanto, en la trastienda del estacionamiento, un pequeño grupo crea para sí una existencia aprovechando los restos dejados por el pasado común del psiquiátrico. Cada uno asume un rol en función de sostener los vínculos que sobrevivieron a la caída de las estructuras y convenciones institucionales. Una vieja heladera que les permite recrear la práctica del electroshock es el objeto en el que converge el deseo común a todos. Frente a la heladera, frente a la posibilidad de ese instante que promete otra cosa, el médico, el paciente, la enferma, el auxiliar, la mujer disputada, son iguales.

Sergio Boris convoca a los espectadores a lo que René Girard llama una “crisis sacrificial”, ese momento en el que todas las diferencias que apuntaban un orden social o comunitario caen dejando a la vista la mimesis del deseo, un deseo que es en todos el mismo y que se expande, como la peste artaudiana, por contagio. La caída de las diferencias instala la lógica de la víctima propiciatoria: se necesita de un otro que sirva de antagonista al nuevo orden que es necesario instalar. Mientras que Girard ubica esta lógica en el surgimiento de ciertos mitos y rituales, Boris apela a la recuperación de restos de experiencia en los que la locura y la institucionalización convergen por afuera del procesamiento consciente. Los espectadores vemos que una heladera, electrodoméstico por excelencia, funciona como instrumental para un tratamiento psiquiátrico. Nuestra memoria involuntaria se activa en conjunción con la de los artistas en la experiencia de estar frente a una heladera preguntándonos por nuestros deseos.

En este sentido, lo que queda resonando en la constante activación y desactivación de imágenes que la escena de *Artaud* ofrece se refiere a las posibilidades y a las limitaciones de otras formas de repartición del mundo sensible que responden a otros deseos, y a otros lugares, distintos de los dados naturalmente.

Frente a una escena como la que propone Boris nos preguntamos: ¿Hay algo que el espectador tenga que entender en ese desorden de cuerpos, objetos y discursos? ¿Hay algo que efectivamente se está perdiendo en el marco de su actividad perceptiva si lo que inicialmente recupera de la escena son imágenes fragmentarias, discontinuas, que se sustraen a cualquier identificación con la experiencia vivida? La respuesta es no. No se está perdiendo nada porque no hay nada para entender *a priori* del momento en el que se detiene y mira. *Artaud* nombra al mundo en solidaridad con el espectador, funda un lenguaje en relación con él.

Observemos ahora otra obra que en un primer acercamiento podemos considerar estéticamente emparentada con la de Boris. *Alfa* de Felicitas Kamien transcurre en la cocina de una casa en el año 2040. Mientras los espectadores se acomodan, un *loop* radial, con mensajes de oyentes, expone el contexto de los acontecimientos que veremos una vez que estemos todos: los hombres están perdiendo la fertilidad, las mujeres se organizan en hordas callejeras y los atacan siguiendo el impulso reproductivo.

Lo que vemos en la escena es una cocina familiar que es simultáneamente un laboratorio de extracción, clasificación y venta clandestina de semen. Una madre depresiva, una hija enérgica que actúa como una bioquímica doméstica y una empleada histórica de la familia subsisten gracias a esta actividad. Un motoquero viene a vender su semen y se descubre que tiene un índice de fertilidad infalible. Este descubrimiento abriría un abanico de posibilidades de producción de sentido. Sin embargo, cuando el padre, prófugo de la justicia, ingresa subrepticamente a la escena doméstica devenida laboral, trae junto con su corporalidad, su discurso y su tono exacerbado la causalidad de la obra a la que queda sujeta la atención del espectador. Sujeta, porque efectivamente, es la lógica de la causa-efecto la que dispone para el espectador el lugar de la ignorancia. El registro de actuación de Abian Vainstein, el padre, arrasa con la escena y absorbe en sí toda la atención del espectador. El descubrimiento del macho alfa funciona como pretexto (en el sentido de un texto que sirve de causal a otro) para que el dispositivo escénico se active en una única dirección: develar un saber que la escena tiene y que el espectador ignora, en este caso, la violencia que subyace a una familia sometida a la figura de un padre narcisista e inescrupuloso. En este sentido, se apela a contenidos de experiencia que han sido procesados conscientemente tanto por los artistas como por los espectadores.

A diferencia de Boris, Kamien nos invita a juzgar lo dado para luego transformar la realidad a partir de lo que la escena devela. La experiencia del espectador no se da entonces en la producción compartida de un lenguaje que nombre de otra manera al mundo, sino en la continuidad entre la

intención de los artistas y un efecto en los espectadores que ha sido determinado *a priori* de la expectación.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1991). "La enseñanza de lo semejante". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara. 85-89.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Crary, Jonatan (2008). *Suspensiones de la Percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Ferreyra, Sandra (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Buenos Aires: UNGS.
- Girard, René (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Shaeffer, Jean-Marie (2018). *La experiencia estética*. Buenos Aires: la marca editora.

Lugares del teatro tandilense en la primera década del siglo XXI: Club de Teatro

Teresita María Victoria Fuentes

TECC, Facultad de Arte, UNICEN

teresitamariavictoriafuentes@gmail.com

Resumen

Michel De Certeau considera que “Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico” (121). Partiendo de su lectura, este trabajo propone una reflexión acerca de los modos en que el *lugar*, en tanto ámbito donde se articulan trayectorias sociales y artísticas que remiten a contextos más amplios, permite construir sentidos de pertenencia y encuentros en la diversidad. Para ello, estudiaremos el quehacer de una sala independiente emblemática de la ciudad de Tandil durante la primera década del siglo XXI: Club de Teatro.

Palabras clave

Teatro argentino; teatro tandilense; Club de Teatro; gestión y producción teatral

Introducción

Tandil, que desde mediados de siglo XX –al menos cuantitativamente– puede considerarse una ciudad intermedia, experimentó a partir del final de la última dictadura grandes transformaciones a nivel estructural, socioeconómico y cultural. La “primavera alfonsinista” iniciada en 1983 permitió la aparición de propuestas culturales censuradas o no permitidas durante la última dictadura militar (1976-1983). En el país y, especialmente, en las ciudades de mayor población (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Córdoba), artistas de diversas disciplinas innovaron, probaron, crearon y consumieron literatura, música y cine vinculados con las ciencias humanas, sociales y la filosofía que habían sido restringidas en los años previos. El teatro, por su parte, sufrió una renovación que trajo novedades en la dramaturgia, la actuación, la dirección y hasta el modo de producción. Tandil no fue ajeno a esta transformación, aunque en menor medida que en las ciudades más grandes: es destacable la producción de dos prolíficos dramaturgos –Raúl Echegaray y Julio Varela–, algunos grupos independientes lograron cierta continuidad en el tiempo como “Los cuatro”, “Prepucio”, “Teatro de la Aldea”, “El tablón”, entre otros. Finalmente, fue sustancial para el teatro local la recuperación del teatro universitario en la UNICEN, que funcionó, primero, como talleres y, luego, como carrera de Profesor y Licenciado en Teatro (1988) en el marco de la creación de la Escuela Superior de Teatro.

Para mediados de la década de 1990, el teatro universitario había comenzado a legitimarse en el ámbito local. Se constituyó como un lugar de referencia para grupos independientes, a tal punto que integrantes de diversos elencos se sumaron a los estudios universitarios, ya sea en busca de un entrenamiento diferente, ya sea para sumarse a la educación y, por tanto, titulación formal. Asimismo, continuaba en el ámbito municipal la Comedia Universitaria que reunía a actores y actrices, quienes, desde los setenta, trabajaban con su director y maestro José María Guimet.

En suma, los noventa encuentran al teatro tandilense con espacios de formación activos, grupos en funcionamiento y con graduados universitarios en su mayoría Profesores de Juegos Dramáticos, que constituyeron una masa crítica habilitada para expandir los ámbitos de desarrollo teatral en la ciudad.

El Club de Teatro, una construcción colectiva

El Club de Teatro (1996) se sumó a la escena tandilense junto con otros emprendimientos de graduados de la Escuela Superior de Teatro, que, por la época, abrían talleres y espacios dedicados al quehacer teatral. Sin embargo, solo este emprendimiento lograría proyectarse hasta la actualidad. Sus fundadoras, coordinadoras y directoras, Marcela Juárez y Alejandra Casanova, son profesionales con amplia trayectoria en la educación formal y en el desarrollo de propuestas de educación no formal

vinculadas con el arte y, en particular, el teatro. La formación de base de Juárez ha sido en teatro y la de Casanova, en Letras.

La referencia ineludible para estudiar la apertura de El Club de Teatro es el cierre del Colegio Los Manantiales en abril de 1996. En ese contexto, este no era un hecho aislado para la ciudad, dado que comenzaba a sentirse los efectos de las políticas neoliberales que, desde fines de los ochenta, habían sido implementadas a nivel nacional por el gobierno de Carlos Menem. La desocupación afectaba a todos por igual, tanto a la industria metalúrgica, como a la actividad turística y la producción agrícola y ganadera. La ciudad no era una isla ajena a la realidad nacional. La crisis de la educación, en todos sus niveles, en el sistema público y privado –por diversas razones– fue brutal.

Puntualmente, el cierre del referido colegio afectó a un grupo numeroso de trabajadores de la educación que debieron repensarse en un campo en constante crisis. Alejandra Casanova y Marcela Juárez eran dos de las afectadas por el cierre. La primera, docente de literatura y directora general de la institución; la segunda, docente de música y teatro en el colegio y estudiante de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN. Ambas eran las responsables de los talleres de teatro del colegio y desarrollaban la actividad teatral con los alumnos de la institución. La quiebra de la escuela las llevó a continuar dicha actividad por fuera, reinventándola, por supuesto, sin muchos recursos.

Alquilaron las viejas instalaciones previstas para consultorios médicos de la Asociación Española de Socorros Mutuos. Se trataba de un espacio céntrico, al fondo del antiguo y abandonado Cine Teatro Cervantes. Sin embargo, desde un principio, se aprovecharon las “potencialidades” del ámbito alquilado. Los materiales abandonados en el lugar fueron mutando en escenografías y las habitaciones se rediseñaron para adaptar las características del lugar a los de una sala teatral.

Durante los primeros años de trabajo, se consolidaron los rasgos distintivos del nuevo proyecto, que tenía en el teatro independiente una referencia obligada. En lo simbólico fue también un período significativo, tanto por la consolidación del nuevo espacio teatral, como desde las pequeñas acciones que definieron una identidad. De esta época fue, por ejemplo, el descubrimiento y la posterior intervención de un busto que se encontraba en el patio del espacio alquilado, que con el tiempo se convertiría en “Delfor”, imagen distintiva de los reconocimientos y premios que se entregan en las fiestas anuales del Club.

Desde el inicio, supieron que sería necesario contar con una sala, más allá de los espacios para los talleres. En los años noventa, la actividad teatral de la ciudad tenía escasísimos espacios de referencia. Por un lado, la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN contaba con un espacio amplio para las funciones y clases denominado Aula Teatro y que, a partir de 1998, sería reacondicionada como sala teatral y denominada La Fábrica. Por otro lado, el centro de formación oficial Escuela Municipal de Teatro desarrollaba sus actividades con un público de diversas edades, aunque sin edificio propio y utilizando ocasionalmente para las puestas en escena la Sala Auditorium de Museo de Bellas Artes.

También se utilizaban como salas espacios en los que se desarrollaban actividades teatrales no ligadas al ámbito estatal, como por ejemplo, la Cooperativa Artística El Hormiguero, el espacio de la Peña El Cielito y algunos clubes barriales. Recién en 2001 se recuperaría la sala del Teatro Municipal del Fuerte, que comenzó a acondicionarse bajo la gestión de Rubén Betbeder en la Dirección de Cultura del municipio. Por lo tanto, la adecuación de una sala para espectáculos teatrales en el Club de teatro (a un año de su inauguración) también le permitió constituirse como un lugar de referencia.

El Club de Teatro vino a cubrir un espacio diferente al de todas estas instituciones. Marcela Juárez, en referencia al porqué de “club”, sostiene: “queríamos un lugar donde uno se pudiera quedar todo el tiempo que quisiera, que pudieran ir y volver”. Estaba claro que el espacio no debía llamarse “taller”. En sus comienzos, varias frases presentes en los folletos de difusión destacaban los valores positivos que se podían encontrar en el Club: “para sentirse parte de un grupo”, “para todas las edades”, “para salir de la rutina”, “para intentar una comunicación más abierta, con imaginación, creatividad, buena onda”, “para pasar un momento agradable y distinto”.

En 1998, con la sala en pleno funcionamiento, el Club obtiene el apoyo del Instituto Nacional de Teatro, creado en 1997 para promover la actividad teatral en todo el país. Este apoyo fue acompañado con la consolidación de los diferentes talleres y de las producciones que año a año se

realizaban en el Club, muchas de las cuales por la época comenzaron a circular fuera de la ciudad. En general, estas propuestas eran dirigidas por la dupla Juárez–Casanova y, en muchos casos, se organizaban grupos *ad hoc* que estrenaban en el espacio del Club, tal es el caso de la *Compañía Laverapasta*, cuya actuación se extendió entre 1997 y 2001. Además, en el año 2000 el grupo *TA.TA.TA* del Club, bajo la dirección de Pepo Sanzano, participó en los Torneos Juveniles Bonaerenses – destinados a alumnos de las escuelas medias de la provincia–, obteniendo el reconocimiento a nivel local.

Para fines de 2001, la cantidad de estrenos que se habían dado en el Club sobrepasaba largamente la veintena con obras de los más diversos géneros y el espacio era reconocido en la ciudad y la región por su actividad continua en el ámbito teatral. Sin embargo, como es sabido, la crisis económica y social –y luego política– que vivía el país tuvo su impacto en la actividad teatral, creando un clima de incertidumbre frente a las posibilidades concretas de mantener o realizar nuevas producciones. Los recortes a nivel nacional en el área de cultura, que afectaron sensiblemente al presupuesto del Instituto Nacional de Teatro (INT), no eran un buen augurio para salas como la del Club de Teatro. Marcela Juárez, al referirse al peligro de cierre de salas en Tandil por la posible pérdida de subsidios, destacaba que

mantener una sala es un costo muy alto para cualquier presupuesto actual, por eso se nos presenta un dilema muy grande y estamos realmente más que preocupados. No sé si nos sorprende, porque la situación en general es muy complicada y por supuesto la cultura no está ajena, pero somos trabajadores de la cultura. No sabemos cuál va a ser nuestro futuro ni el futuro de la sala, estamos poniendo todo nuestro empeño en tratar de resolverlo, pero no sabemos si va a ser posible.

Contra todo pronóstico, la actividad cultural y, en particular, la teatral logró sortear la crisis. El Club de Teatro siguió desarrollando sus actividades en los años siguientes, entrando en una etapa de crecimiento y reconocimiento del público.

El crecimiento que había tenido el Club en los primeros siete años de existencia se ponía en evidencia en la gráfica que presentaba la oferta de talleres y cursos para el año 2003. En febrero de ese año estaba abierta la inscripción a cursos para adultos (tres niveles), adolescentes (dos niveles) y preadolescentes. También evidenciaba la ampliación del espacio, la incorporación de nuevos profesores y colaboradores, una cantidad de estrenos que superaba ampliamente la veintena, numerosos talleres, alumnos y espectadores. La programación de las producciones del décimo aniversario ese año incluía este texto:

Una década en la que inscribimos más de 800 alumnos. Pusimos en escena 77 producciones. Abrimos las puertas a 40 espectáculos de la ciudad y la zona. Realizamos más de 100 presentaciones para escuelas. Recibimos más de 20.000 espectadores. Incorporamos docentes. Ofrecimos nuestro espacio para el desarrollo de varios grupos independientes. Mejoramos las instalaciones. Obtuvimos el reconocimiento del Instituto Nacional de Teatro. Nos constituimos en sede de la ATCB (Asociación de Teatristas independientes del Centro de Buenos Aires). Llevamos nuestros espectáculos a Necochea, Ciudad de Buenos Aires, Mar del Plata, Juárez, Ayacucho, Rojas, La Dulce, Pilar, Del Viso, y a numerosos Festivales teatrales y Congresos de nuestro país. Recibimos premios regionales y provinciales. Vimos a nuestros alumnos obtener distinciones, crecer e insertarse en el ámbito profesional.

Las actividades de talleres y cursos se complementaban con obras y grupos que, si bien no nacían directamente de aquellos, estaban íntimamente relacionados a la dinámica del espacio y a sus protagonistas. Grupos como “Los Mabelos” y “Correveydile” nacieron en el Club e incluso desarrollaron buena parte de su actividad en ese espacio. También la “Compañía Laverapasta” presentó varias obras para niños en los primeros años del Club. Otros conjuntos como *Los Tri Tri* consolidaron su propuesta dentro del Club, aunque su historia había comenzado por fuera.

Por otro lado, un sinnúmero de obras se desarrolló a partir de los lazos artísticos y de amistad que se dieron en el espacio. Entre estas, se destacaron aquellas comedias que llevaron adelante Claudia Gayo y Marcos Casanova: *Putanesca* –con Piero Montaruli– de Marcos Casanova; *Calzonudo* y

punto de Elías El Hage; Aguante los Redondos de Marcos Casanova y Pepo Sanzano; Norma y Teté (los trapitos en casa) de Sanzano.

En suma, El Club de Teatro nació y se desarrolló como lugar donde construir y afianzar vínculos, grupos, relaciones afectivas, de reconocimiento y pertenencia. `La intención de aprender y ver teatro se encuentra atravesada por otros deseos vinculados con el conocer a nuevas personas, ampliar y diversificar los círculos de sociabilidad. La investigadora Ana Silva lo explicita de este modo:

Se observa la combinación de modos de sociabilidad más formalizados (en tanto se paga una cuota, se realiza una inscripción, se participa en ciertos roles diferenciados: alumnos, docentes, asistentes), con múltiples intercambios informales en los cuales el Club se constituye en espacio de encuentro, se “pasa a tomar unos mates”, y también se realizan diversas actividades por fuera que tienen un común denominador: la adscripción/ pertenencia a éste.

El desarrollo del Club de Teatro se mostraba sostenido, sin embargo, a inicios de 2011. La sede de Rodríguez 545 sería vendida y el Club debía abandonar el espacio que había sido su casa durante casi 15 años, pues el contrato de alquiler que tenían con la Sociedad Española de Socorros Mutuos no se renovaría. Entonces, con el apoyo de una parte importante de la sociedad, en especial de los sectores afines a la actividad artística tandilense, se comenzó un largo proceso que culminaría en septiembre del mismo año con la apertura de la nueva sede ubicada en Chacabuco 517, en los ex Cine Plaza, previo acuerdo con la Municipalidad, quien por medio de un convenio de contraprestación, obtuvo becas para estudiantes y entradas que podía administrar según sus criterios.

Después de una mudanza memorable –ya que las tres cuadras que separaban el antiguo espacio del nuevo fueron salvadas por una larga hilera de voluntarios que movieron el mobiliario–, las actividades debieron adaptarse a un nuevo edificio, que poseía dos salas bien aisladas una de la otra, cuya entrada “daba a la calle”. Como recuerda Marcela Juárez, el cambio supuso un fuerte cimbronazo a la identidad del Club: “Fue complejo porque fue como un exilio. Fue un exilio. Era nuestra casa, era el lugar que habíamos pintado de a una maderita, y bueno... darse cuenta que no era nuestro... y empezar a hacer buenas migas en otro lado” (entrevista a Marcela Juárez 2017).

Con el cambio de espacio, se sumó un crecimiento numérico que, de alguna manera, “traicionaba” los postulados originales del Club, pero que hacía al espacio conocido a un nuevo público. La visibilización que trajo consigo el nuevo espacio aportó una vidriera que permitió la llegada de nuevos estudiantes y nuevos públicos, pero, al mismo tiempo, segmentó los lugares de trabajo.

Hoy cuentan con dos salas independientes mejor preparadas para el trabajo; sin embargo, al tiempo que se ganó en intimidad, también, en cierto modo, se fragmentó el espacio de sociabilidad. Por estos motivos, fue un desafío construir alternativas, como explica Marcela Juárez:

nosotras decimos que el Club nos supera. Superó nuestras expectativas. Es un camino que no esperábamos. Ahora ya funciona sin nosotras... Estamos en una fiesta y le decimos a un chico ¿nos mandás esa foto? Y nos dice ¿Quién sos? (Risas). Y la verdad es que no importa, pero nos damos cuenta del tiempo que ha pasado.

Finalmente, el 2017 encuentra al Club de Teatro con la posibilidad de adquirir un espacio propio que se sumará al que están utilizando actualmente. La compra pudo realizarse a través de la obtención de un subsidio del INT. El espacio es una casa que tiene un galpón contiguo, el que se convertirá en sala teatral con una capacidad aproximada de cien espectadores. Se evidencia la necesidad de seguir construyendo y adecuando el lugar para nuevos proyectos:

Hace 21 años que existe el Club de Teatro y uno siempre va para adelante, y cuando nos anotamos en la convocatoria fue más que nada de corajudas. Además, presentamos un proyecto artístico que iba en conjunto con la sala, por lo tanto haber salido segundas nos da un empujón para seguir.

Reflexión final

El Club de Teatro es un espacio con su propia historia, con sus hitos y avatares que se sostiene en la construcción de una identidad colectiva. Los más de veinte años de existencia fueron atravesados por contextos sociales, políticos y culturales complejos y no siempre oportunos para el desarrollo de emprendimientos culturales. No obstante, el proyecto de Alejandra Casanova y Marcela Juárez logró convertirse en una referencia ineludible para analizar el espacio cultural de Tandil y la región.

En el Club de Teatro convergen y se entrecruzan relaciones que remiten a distintos contextos, relaciones que posiblemente no sucederían de otra forma. Esto configura su singularidad como *lugar* (Massey 2012). En palabras de Ana Silva, “Es la ‘historia acumulada’ y compartida la que cobra sentido en las narrativas de los y las integrantes del Club, quienes en sus relatos crean y recrean las continuidades/ discontinuidades que configuran la identidad del lugar”.

Referencias bibliográficas

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Massey, Doreen (2012). *Un sentido global de lugar*. Barcelona: Icaria Editorial.

Silva, Ana Cecilia (2017). “El Club de Teatro como espacio de sociabilidad”. En Fuentes, Teresita M. V. y Silva, Ana C. *Club de Teatro 20 años (1996-2016): un espacio de sociabilidad y formación teatral en Tandil*. Tandil: Publicaciones Facultad de Arte.

Diferencias en la imagen de Yocasta: Entre la reescritura de Daniel Fermani, Sófocles y Eurípides

Daniela Martínez Sangregorio

UNMdP

daniela.martinez.sangregorio@gmail.com

Resumen

La adaptación de Fermani se construye en un diálogo entre Yocasta y Polinices minutos previos al mutuo asesinato de los hermanos. En este trabajo, se intentará analizar cómo se construiría una imagen de Yocasta que invita a repensar el mito.

Palabras clave

Yocasta; irascible; Sófocles; Eurípides

En el presente trabajo, analizaremos *Yocasta es una señora irascible* de Daniel Fermani en diálogo con *Edipo rey* de Sófocles y *Fenicias* de Eurípides. El objetivo es indagar cómo se construye la imagen de Yocasta en la obra del dramaturgo argentino leyéndola en relación con las tragedias griegas. Utilizaremos, para ello, la traducción de Assela Alamillo de *Edipo rey* de Sófocles y la de Carlos García Gual de *Fenicias* de Eurípides. Además de las tragedias de los poetas antiguos, tomamos como fuente el diccionario de mitología de Pierre Grimal. También tendremos en cuenta la hipótesis del arqueólogo italiano Danielle Castrizio sobre los bronzes de Riace.

En la entrada del diccionario de Pierre Grimal, leemos que Yocasta “estaba casada en primeras nupcias con Layo, de quien había tenido a Edipo. Más tarde, sin conocer a su hijo ni ser reconocida con éste se casó con él, dándole varios hijos. Al enterarse del incesto que había cometido, se ahorcó” (542). Grimal, además, hace una diferencia entre el personaje que aparece en los trágicos del personaje de la épica homérica, que tiene, incluso, otro nombre. Por otro lado, dentro de las tragedias, menciona dos obras fundamentales donde se representa la figura de Yocasta. Una de ellas es *Edipo rey* de Sófocles; la otra, *Fenicias* de Eurípides.

En la obra, nos encontramos con las diferentes tradiciones que nos han llegado del mito, como la de la tragedia de Sófocles y la de la hipótesis del arqueólogo italiano que parecería ser la misma versión que la de *Fenicias*. Entonces, a modo de hipótesis, podemos argumentar que el texto de Fermani es una reescritura de la tragedia de Eurípides y de *Edipo rey* de Sófocles, actualizada a nuestra realidad argentina y al teatro experimental del autor.

La imagen de Yocasta en *Edipo rey*

Edipo Rey retoma la historia de los labdácidas que ya había sido llevada a la escena previamente por el poeta trágico con *Antígona* en los años 422 – 421 a. C. La fecha de representación es incierta, Albin Lesky explica que “la más comúnmente aceptada es entre los años 430 y 425” (266).

Yocasta aparece en escena por primera vez en *Edipo rey* cuando, en el episodio segundo, interviene en la discusión entre Edipo y Creonte. Le revela a Edipo cómo murió Layo, en una encrucijada de tres caminos, asesinado por bandoleros, para disuadirlo de que haya sido él el asesino del rey anterior, y convencerlo de que ni los oráculos, ni lo que dicen los adivinos se cumple. Pero Edipo se alarma y solicita que el pastor que llevó la noticia de la muerte de Layo vaya al palacio para confirmar si el que lo mató fue un hombre solitario o un conjunto, puesto que, si fue un hombre solo, pudo haber sido él el culpable.

En el episodio tercero, Yocasta dialoga con un mensajero que trae la noticia de que el rey de Corinto murió, pero no como Edipo temía, a manos de él, como los dioses se lo habían anunciado. También el mensajero le anuncia que Pólipo no era su verdadero padre.

Yocasta, entonces, le manifiesta “si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues [a su origen]. Es bastante que yo esté angustiada” (239). Previamente, luego de que Edipo le preguntara “¿y

cómo no voy a temer al lecho de mi madre” (235), ésta le responde: “¿y qué podría temer un hombre para quien los imperativos de la fortuna son los que le pueden dominar y no existe previsión clara de nada? Lo más seguro es vivir al azar según cada uno pueda” (235). Sus últimas palabras en escena son, entre los versos 1070-1075, “¡Ah, ah, desdichado, pues sólo eso te puedo llamar y ninguna otra cosa ya nunca en adelante!” (240). A continuación de estas palabras, Assela Alamillo repone que “Yocasta visiblemente alterada entra al palacio” (240) y explica que esta salida abrupta “subraya el funesto presagio que supone el silencio” (240). Yocasta, por ende, se da cuenta antes que Edipo del incesto que cometió. Lesky argumenta que “el lema de Yocasta <<lo mejor es ir viviendo>> marca la oposición más extrema que pueda imaginarse al rumbo que sigue Edipo” (315) quien busca descubrir la intriga de la muerte de Layo hasta la última consecuencia.

La imagen de Yocasta en *Fenicias*

Fenicias se representó, de acuerdo con lo que informa Carlos García Gual, luego del 412, y antes del 408 y del exilio de Eurípides en Macedonia, y explica que en esta época “Atenas sufría las angustias de una guerra prolongada, las amenazas repetidas de asedio y los reveses y vaivenes motivados por la ambición de algunos políticos sin escrúpulos” (9-10). Este filólogo afirma que la “innovación de Eurípides es presentarnos a Yocasta en vida” (15). Revela que “antes del tratamiento trágico existió uno lírico (...) en las líneas conservadas tenemos una propuesta de Yocasta para la reconciliación de Etéocles y Polinices” (17). Vemos, por lo tanto, que la Yocasta de Eurípides se construye como intermediaria entre sus hijos, en el afán de reconciliarlos y evitar así el funesto destino.

En el prólogo, el personaje femenino resume la historia de los Labdácidas hasta que Polinices encamina las tropas hasta las siete puertas de Tebas y ella pretende resolver la discordia entre sus hijos convenciéndolos de que hagan una tregua y mantengan un diálogo en el que sea la intermediaria. En el episodio I, se encuentra con Polinices, le manifiesta que mantiene luto y ha cortado su cabello gris debido al destierro de éste. Además, en el inicio de la tragedia, el traductor repone que “enlutada, con el cabello rapado, la vieja Yocasta recita el prólogo” (28). Por lo tanto, hay una construcción evidente en este autor de un personaje femenino enfáticamente avejentado y ensombrecido por el sufrimiento de los hechos que el público que iba a ver la obra ya conocía. Advertimos esto último en el luto que no sólo se explicita en el parlamento, sino en las reposiciones del traductor.

Polinices le manifiesta “con que a ti te atañe la disolución de estos males, madre, si consigues reconciliar a los hermanos de la misma sangre, para librarnos de sufrimientos a ti y a mí y a toda la ciudad” (44). Le pide que oficie de intermediaria en la reconciliación en beneficio no sólo de él, sino también de ella, así como para prevenir “sufrimientos”. Cuando entra en escena Etéocles y se encuentra frente a su madre y a su hermano, ésta le pregunta: “¿por qué te abandonas a la peor de las diosas, hijo mío, a la Ambición?” (48). Hay una diferencia entre el tratamiento que hace de Polinices, por quien manifiesta estar de luto y el modo en que construye a su otro hijo, como un ambicioso.

En el episodio IV, Yocasta dialoga con un mensajero y ésta, luego de insistirle para que le informe sobre el destino de sus hijos, llama a Antígona, y le solicita apaciguar junto a ella la disputa entre los hermanos. De nuevo, aparece como interesada en reconciliarlos.

En el éxodo, se relata la muerte de Yocasta por medio del discurso de un mensajero, quien le informa a Creonte que “abrumada por el sufrimiento, arrebató de entre los cadáveres [de Etéocles y Polinices] una espada e hizo algo espantoso: se hundió la hoja en medio de la garganta” (84). Es el sufrimiento, entonces, lo que manifiesta que la lleva al suicidio, de ver a sus dos hijos mutuamente asesinados sin que ella haya podido evitarlo. Continuamente, vemos que se pone el foco en los sufrimientos y la angustia del personaje. Esto parecería ser lo que la conduce a realizar sus acciones.

La *Yocasta* argentina

El 13 de noviembre de 2015 se estrenó en Mendoza *Yocasta es una señora irascible*, llevada a cabo por la compañía experimental argentina “Los Toritos”. [1] La obra presenta una discusión imaginaria entre la madre y Etéocles antes de que los hermanos se batan a duelo por la disputa por el trono de Tebas.

Daniel Fermani cuenta en una entrevista que un amigo y actor italiano le envió un libro con una nueva teoría arqueológica sobre el mito de Edipo, teoría que le da una nueva interpretación a los personajes esculpidos en los bronce de Riace. Explica, además, que estas estatuas formarían parte, según el arqueólogo, de un grupo escultórico en el centro del cual falta una estatua que habría sido la de Yocasta, sería la imagen que en medio de los dos se representaría separándolos.

Elena Castillo escribió en la revista *National Geographic* que en el año 1972 un submarinista aficionado se encontró mientras pescaba un brazo que emergía de las profundidades del mar, en Riace, la costa de Calabria. Fue de ese modo como se descubrieron las dos estatuas del siglo V a. C.. Castillo menciona que uno de los misterios sobre los bronce es su identificación. La filóloga alude a la hipótesis de Danielle Castrizio y manifiesta que los bronce representan la lucha entre los hijos de Edipo, obra de Pitágoras el Reggio, que estuvo expuesto en Roma en la época imperial gracias a las menciones de Ticiano el Asirio.

La obra de Fermani comienza entablando un diálogo con la tradición de los mitos que aparecen en las tragedias griegas antiguas desde el título. “Irascible” es la primera calificación que recibe el personaje. ¿En qué medida este adjetivo resume el modo como Fermani construye a Yocasta y reescribe la tradición clásica? ¿A qué se debe la ira que le adjudica a su protagonista?

El primer monólogo de Yocasta comienza con estas palabras: “Viví. Viví solo para no morirme. Para estar. Para aferrarme a lo que nunca había tenido totalmente, la vida. Porque no elegí, fui elegida. Porque no decidí, otros decidieron por mí. Porque no parí, fui fecundada. Porque no tuve ni siquiera vergüenza propia, otros se castigaron por mí”. En estas palabras, se le da voz al personaje para deconstruir el mito que encontramos en *Edipo rey* de Sófocles, puesto que Yocasta manifiesta la voluntad de “vivir”. Más adelante, leemos “¿morir? ¿acaso hubiera lavado mi nombre con el suicidio?” y, hacia el final, expresa “Porque no me maté. No. Tanto no quise hacer por el dios y su falsa justicia. Me quedé a criar a mis hijos”. A lo largo de toda la obra, el personaje insiste en esta idea de no quitarse la vida luego de que Edipo deseara conocer su verdadera identidad buscando al pastor que lo entregó a los brazos del mensajero de Corinto. Entonces, advertimos que no sólo expresa su punto de vista, sino que, además, poseería voluntad independiente.

Por otra parte, con las enunciaciones “fui elegida”, “otros decidieron por mí”, “fui fecundada”, no sólo Fermani le da voz, sino que la hace reflexionar sobre una suerte de silenciamiento que habría sufrido el personaje. Dice en la entrevista antes citada que los personajes femeninos le interesan más porque han tenido menos voz a lo largo de la historia y la historia del arte. Manifiesta que se propuso hacer una obra en la cual Yocasta dijera qué sentía.

Yocasta le expresa a Etéocles “¿A quién le ha importado nunca lo que yo deseo?” y “estoy fuera del panóptico del mundo. Todos me vieron, todos me veían, todos sabían lo que estaba sucediendo, todos supieron lo que sucedió, menos yo”; luego, “yo me propuse amar, sin haber podido elegir”. Vemos, por lo tanto, una insistencia en remarcar una especie de silenciamiento de sus deseos y opiniones, expresando esa imposibilidad de saber, de elegir y de desear.

Por otra parte, Yocasta se construye como una madre anciana e intermediaria entre sus dos hijos. La historia transcurre momentos antes de que Etéocles y Polinices se batan a duelo y se den muerte el uno al otro. Constantemente, advertimos la figura retórica de la prolepsis en la obra, es decir, se adelanta lo que va a suceder al presente de los hechos que se escenifican. Creemos que Fermani juega así con el conocimiento que los espectadores tenemos del mito –transmitido mediante el *Edipo rey* de Sófocles–. Yocasta le advierte a Etéocles: “y lo peor es que con vos arrastrás a tu hermano. Y con él a la más valiosa de mis hijas”. Pero, como intermediaria, ¿qué otras advertencias le hace a su hijo? ¿Cómo construye Fermani la figura de Etéocles desde la perspectiva de la madre?

En esa construcción de Yocasta como una anciana que permanece con vida luego de la revelación de la verdadera identidad de Edipo, vemos una relación con *Fenicias*. El personaje euripideano le manifiesta a Polinices que mantiene luto y el pelo cortado por el sufrimiento de tener a su hijo lejos. El del mendocino aparece en escena vestido de negro, pero remarcando su lugar de reina con el dorado del vestido y la corona de la cabeza. El maquillaje resalta, con las luces, las arrugas que marcarían su edad avanzada.

La Yocasta mendocina le advierte a Etéocles “tu presunción es grande” y lo llama “el hombre incapaz de amar a otro que a sí mismo” y, más adelante, le dice “¿desmiente acaso tu acción la fuerza irracional de tu ambición? ¿Restaña tu defensa de los muros de Tebas el ansia de poder que tu corazón mueve a despecho de la sangre que te hermana? No te engañes Etéocles. Justiciero no sos de esta ciudad, sino verdugo”. Entonces, lo califica de presuntuoso, ambicioso, ansioso de poder y verdugo. Desde el punto de vista femenino, la que decide vivir por su hijo lo critica debido a que esas ansias de poder destruirían lo que ella habría construido con su voluntad de vivir. De este modo, se posiciona como intermediaria entre los dos hermanos para intentar persuadirlo de suspender el duelo. Esta imagen de Etéocles que vemos en las palabras de la Yocasta de Fermani se asemeja a la que construye el personaje de Eurípides, puesto que le remarca a su hijo la exacerbación de su presunción.

Encontramos, además, en el discurso de Yocasta, una reelaboración de la imagen del personaje de Edipo que se podría oponer a la de Etéocles. Luego de caracterizarlo como “el hombre incapaz de amar a otro que a sí mismo”, manifiesta: “para mí Edipo era el mejor marido. En primer lugar y sobre todo porque no había matado a sus hijos y porque era un gobernante justo y la relación entre el hombre y la mujer se parece mucho a la de un gobierno justo”. Luego, sostiene: “Fueron las palabras las que cambiaron la realidad. Por eso los dioses pronunciaron sus ambiguas palabras a través de los oráculos, para recordar al hombre que no puede ser feliz”. En contraposición a ese hijo que no es capaz de amar, observamos un Edipo construido como “el mejor marido”, “no había matado a sus hijos” y “un gobernante justo”. Por lo tanto, se presenta desde un punto de vista positivo. En el enunciado “recordar al hombre que no puede ser feliz”, notamos la expresión del sentimiento de felicidad en relación con su marido hasta que Apolo envía la peste, el oráculo expresa la necesidad de vengar a Layo y se descubre el incesto.

Por otro lado, si bien se la califica desde el título como “irascible”, en sus palabras de la vejez, Yocasta, paradójicamente, se presenta con cierta mesura reflexiva. Es posible leer a lo largo de la obra reiteradas reflexiones sobre los temas universales. Cuando, en la entrevista, a Fermani le preguntan sobre qué temas ha transitado, éste le responde “las preguntas sin respuesta, cuál es el sentido de la existencia, cómo podemos afrontar la muerte”. Su Yocasta, entonces, como madre que aconseja a su hijo, reflexiona sobre la muerte “ah, necios, que juegan con la muerte como si lo duradero fuera la vida. No se dan cuenta de que la vida es el juego, la ilusión, lo pasajero. Y la muerte es la verdad, lo real, lo que está destinado a ser y para siempre”. Se construye a sí misma como la que elige vivir y construye a Etéocles, en cambio, como un presuntuoso, es decir, como presumido y orgulloso, como incapaz de darse cuenta de lo que su madre le advierte momentos después de expresar su deseo de batirse a duelo con Polinices.

Entonces, Yocasta es irascible porque expresa el silenciamiento que ha sufrido, que le ha prohibido saber, elegir y desear. Además, luego de decidir vivir por sus hijos, critica las ansias de poder de Etéocles, que lo llevan a batirse con Polinices y destruir lo que habría construido con su voluntad de vivir. Es irascible porque es la intermediaria entre los dos hermanos en un intento de suspender el duelo que los llevaría a la muerte.

Referencias bibliográficas

- Cantarella, Raffaele (1971). *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Antonio Camarero.
- Castillo, Helena. “Los guerreros de bronce que emergieron del mar”. *National Geographic*. Disponible en: <http://www.damyi.org/los-guerreros-de-bronce-que-emergieron-del-mar>
- Encina Lanús, Mariela. “El mito de Edipo según <<Los Toritos>>”. Disponible en: www.teatrodemendoza.com/2015/11/13/el-mito-de-edipo-segun-los-toritos
- Eurípides (2000). *Tragedias III*. Madrid: Gredos. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual.
- Fito Suden. “Entrevista a Daniel Fermani”. En *Cuidado con el perro*, Temporada 2, Capítulo 36.
- Lesky, Albin (1968). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Sófocles (2015). *Tragedias*. Madrid: Gredos. Traducción y notas de A. Alamillo. Introducción de J. Bergua Cavero.

Nota

[1] Le llamaremos Yocasta a la obra *Yocasta es una señora irascible*.

De Maradona a Góngora: sobre *Los días de la fragilidad*

Martín Pérez Calarco
CELEHIS, UNMdP
martinpcalarcoii@yahoo.com.ar

Resumen

La aparición de una voz nueva y genuina en un campo de escritura suele traer consigo una experiencia cultural específica que demanda ser decodificada. En este caso, abordamos *Los días de la fragilidad* (2017), de Andrés Gallina, en su doble dimensión de obra teatral autónoma y singular y de escritura condensadora de una voz generacional. La actualización de tópicos clásicos, el sistema de referencias subyacente y la respiración lírica de su escritura nos proponen una modalidad dramática que apuesta por la convergencia de lo mínimo y lo extraordinario como resolución tentativa a la postergación de la épica que impregna el presente.

Palabras clave

Los días de la fragilidad; Andrés Gallina; los 90; Maradona; dramaturgia lírica

Quiero hablar sobre *Los días de la fragilidad* de Andrés Gallina.[1] Me mueve tanto el interés profesional como el deseo; de hecho, desde que la vi, y la leí, me cuesta no hablar de *Los días de la fragilidad*. Se trata de una historia mínima y extraordinaria; una historia de fútbol y amor; o de amor y de fútbol; o incluso hasta de amor al fútbol. Ahí están todos los elementos necesarios; ahí está la pelota, la final del campeonato, el club chico de barrio, el club más grande que compra el pase y endereza una carrera goleadora; ahí está la barra (brava) y los cantitos de cancha; ahí también los vínculos entre fútbol y fama, las revistas, la épica del gol, el fanatismo, la sacralidad popular de la pasión argentina.

Con todos estos ingredientes, Eduardo Sacheri y Alejandro Dolina pero también Roberto Fontanarrosa y Osvaldo Soriano elaboraron un género y sentaron las bases y proyecciones del costumbrismo futbolero argentino. Nada de eso ocurre en *Los días de la fragilidad*. Acá, todos esos elementos están sutilmente traicionados, corroídos, distorsionados hacia un estado poético. Acá la goleadora es “ella” y las canciones de cancha las escribe él, “el mudo poeta” (Gallina 2017: 159). El club que los convoca se llama Once unidos, y el lugar donde viven es una de estas ciudades balnearias en las que nosotros pasamos nuestros característicos inviernos, Miramar, al sudeste de la provincia de Buenos Aires, un campo al costado del mar. Cuando aparezca la barra (brava), serán un grupo de “zombis ultraviolentos” (169) en forma de pesadilla; cuando haya que definir el amor, será en un partidito, en la playa, mano a mano, en el que en un mismo instante la historia de amor se concreta y se suspende: ella se irá de la ciudad, la contrataron de Temperley, un club más grande donde convertirse en la “serial killer del gol” (191); el mudo se queda, ella no lo invita, y él se predispone a superar otro invierno, se funde con el invierno; se convierte en esquimal, caza inconcebibles focas miramarenses, hace ropa con piel de foca, fríe con aceite de foca: “Miramar es Siberia” (190) sin su fútbol.

Mínima y extraordinaria, la historia de amor y de fútbol entre “ella” y “el mudo” consiste en conflictos clásicos: “ella” está emboscada entre el éxito profesional y el romance; “el mudo” es más complejo, encerrado en la paradoja de amarla y no poder gritar sus goles, escribe canciones que otros cantarán por él; al final, tendrá que elegir entre su lugar de “mudo poeta” y su historia con ella, pedaleará quinientos kilómetros en una “galga vieja” (194), llegará a Temperley, gritará un gol. Ahí la obra hace uno de sus pases de magia, el gol que grita el mudo es un gol de “ella”, es el gol con el que Temperley gana el campeonato; pero eso no es todo, “ella” lo hace con la panza, “ella” está embarazada, desde aquel fulbito mano a mano en la playa dentro de su cuerpo crece un “mudo bonsái” (193). Es el singular momento en el que todo cuadra, cuando todos los finales felices convergen: el campeonato, el gol, el mudo que logra gritarlo, el hijo que van a tener. Sin embargo, esos finales felices que convergen están a años luz de la comedia redonda; la catarsis cómica pasa de la escala microscópica a una dinámica expansiva, lo cómico se ha contaminado de un matiz existencial;

descubrimos de nuevo, y a la vez, la belleza de la angustia y lo fugaz de la ternura, la fragilidad de los días.

Una serie de simetrías sencillas entreteje las fuerzas en tensión que estructuran la obra. Algunas a través del legado de la madre de la goleadora, que aparece como voz rememorada: las “Canciones de cuna para bebés del Club Atlético Once Unidos” (162), que la madre le cantaba para dormir y que ahora ella le canta al mudo antes de dejarlo; el relato anticipatorio que cuenta que, cuando la madre estaba embarazada, “cada que vez que el Once llegaba a posición de gol yo le pateaba la panza. ¿Antes de nacer yo ya sabía definir, má?” (162); el juego de pelota en el mar, en el que la que perdía tenía que tragar un poco de agua: “Si perdés nena vas a tragar tanta agua que te vas a quedar muda. Muchas horas adentro del mar en Miramar en invierno te pueden hacer perder la voz” (162).

Otras simetrías giran en torno al mudo. En su soledad de mudo abandonado, él sueña con hijos, premonitorios “esquimales bonsái” (189) que forjan una escena familiar que lo impulsa a pedalear hasta ella; un hincha de Témperley se tatúa el rostro de la goleadora gritando un gol: “Me hizo acordar a vos intentando gritar el gol: los tatuajes tampoco tienen sonido” (190) piensa ella, que ya en los primeros versos, sin que sepamos aún de qué va la obra, aguanta la pelota de espaldas, atrinchera los pies al pasto, sube los codos y pone el culo “para cuidar el fútbol como si fuera tu [su] cría” (159).

Mínima y extraordinaria, simétrica y clásica, *Los días de la fragilidad* sostiene su potencia dramática en la lengua que la constituye. La voz genuina y singular de Andrés Gallina trabaja con precisión quirúrgica, sustrae todo lo que sobra y elabora un extracto lírico de altísima concentración: el teatro como acto poético. Los temas y motivos más obvios y fecundos que produjo la poesía vuelven a escena, redescubiertos ahora por una voz nueva. El amor y la soledad, sí, pero también tópicos como el mar o la luna. El mar en el que Odiseo se desploma ruidosamente junto a sus *largos maderos* para convertirse en el primer surfista de la literatura, el infinito mar de Whitman y el que Alfonsina miró de frente mucho antes de la escena que relata su muerte, el que Rafael Alberti miró con nostalgia desde tierra firme:

Callate y vamos
vamos al mar
dale
al mar ahora
a no hacer pie
al mar
ahora
a barrenar olas de pecho
a reconciliarnos con todos
los que están adentro
en Miramar en invierno
sin trajes de neoprene
como los viejos surfistas
que se la rebancaban
hasta que se quedaban sin huesos (183).

O la sangrienta luna que Quevedo definió como epitafio, la del sentimental lunario de Lugones, la recurrente luna de Bequer y de Lorca, la que Fellini encerró en un galpón hacia el final de su obra:

Soy El Mudo del Once
soy lo que necesitás
eso es pisar la luna
aunque en este estadio no importe
si existe o no la luna
o qué carajo es la luna
lo difícil es explicar
cosas como que
quiero cantarte canciones de amor

quiero jugar en tu equipo con vos
y quizás esto vaya a morirse
vos la luna Once Unidos mis canciones yo
como el gol enfermo que acabás de hacer
pero igual acá estás vos y está tu gol
nuestro fútbol está pasando ahora
hasta que te vas a bañar
y salís del vestuario
y los hinchas de Amigo Unido te escupen
y vos te limpiás la saliva y sonreís
y te hacen una nota en la radio
y te subís al bondi
y movés la mano
atrás de una ventanilla
que refleja esa cosa
que es la luna (165-166).

Insertos en el paisaje diario, el mar y la luna operan como pasajes en los que lo sublime se toca con lo cotidiano, puntos en los que lo mínimo refulge a la luz de lo extraordinario. Puede entonces narrarse otra historia de amor de pueblo, sin que el pánico a los lugares comunes devore la vitalidad de un asunto canónico. Puede entonces haber épica en un rincón perdido de un mapa de provincia, incluso hoy, cuando la épica le ha cedido lugar a la utopía tecnológica y, acaso, a la elegía.

La educación sentimental

En otro movimiento, *Los días de la fragilidad* propone veladamente su serie intertextual, su tradición ecléctica; miniaturas que activan, con agudeza, una serie de relaciones imprevistas entre coordenadas distantes del mapa cultural del autor.

En el nivel de la estructura, la obra está dividida en cinco partes, o actos: “Precalentamiento”, “Charla técnica”, “Primer tiempo”, “Segundo tiempo” y “Muerte súbita”. En cada caso, durante las funciones, un narrador lee un acápite que antecede a la acción, van dos ejemplos característicos:

De las pesadillas del Mudo, el miedo de la Goleadora, el partido que juegan, la transpiración, la sangre, los besos, la guerra, la poesía, el llanto, el fantasma de Temperley, el pozo en la arena y muchas otras cosas dignas de ser contadas (169).

De la despedida del Mudo y la Goleadora, de cómo cantan canciones de cuna, de cómo duermen en la arena envueltos en una toalla, y de lo triste que puede ser todo (180).

Reminiscencias en las que asoma la voz de Leonaro Favio, quien nos reenvía a ese otro romance, también chiquito y de pueblo (pero cinematográfico), que es el del Aniceto y la Francisca, acaso reverso perfecto de *Los días de la fragilidad*.

Dentro de ese marco, el mismo movimiento atraviesa el texto. Trastocada, la fuga del tiempo comparece ante los personajes y un retazo del siglo de oro explica lo que siente el mudo enamorado, acá, a cincuenta kilómetros, cuando ella también está por volverse fugitiva a la velocidad del tiempo; es Góngora en la orilla, hablando de amor y muerte, de fútbol y arena:

mucho más allá del sueño
mucho más acá de la pesadilla
está Temperley
está su fútbol en el exterior
estamos ella y yo
convertidos
en playa
en humo
en polvo
en fútbol
en nada (185).

La sucesión de sueños y pesadillas nos orienta luego hacia el Borges antólogo y refutador del tiempo, en una nueva versión del “Sueño de la mariposa”, de Chuang Tzu, pero atravesada por la connotación futbolera que le dio Marcelo Díaz en su poemario dedicado al Pelado Laspada. Ya no se trata de Chuang Tzu y la mariposa, ni del Pelado Laspada y Maradona; ahora la goleadora sueña que es Messi. Pero como la fábula es oriental, está antecedida por un breve poema de nuestro sinólogo autodidacta Alberto Laiseca y por esa otra imagen que también instauró la televisión de los noventa, la del animé *Dragon Ball*, y sus variaciones, inspirado en un antiguo libro chino, *Viaje al oeste*, en el que también el mito interrumpe la historia y le da un nuevo sentido. La goleadora sueña antes del mano a mano en la playa:

Messi es un animé
Son Goku
el hijo de Son Goku
y yo soñé que era Messi
y cuando desperté no supe
si era yo soñando ser Messi
o si era Messi
el que flasheaba ser yo (172-173).

Diseminadas y atomizadas, otras voces se filtran en el cuerpo de la obra. Un repertorio de citas y alusiones que articula fragmentos de una experiencia generacional metabolizada por la voz particular del autor. Fabián Casas, Francisco Bochatón y Gastón Franchini prodigan versos y títulos para que el mudo y la goleadora queden immortalizados y efímeros en el “simulacro de la pantalla y la luz” (184) de una *selfie*; para que el mudo se dedique a “tallar una placa de nieve” (190) con el nombre de ella; para que el insomnio y la pesadilla provean “la calma para la paliza” (172); o para que la lluvia rebote “sobre un cartel de Pepsi al que le falta la primera P en un restaurante comido por el salitre del mar hace millones de años” (178).

Se trata de una enciclopedia personal, heteróclita y situada, sobre la que se va forjando una voz autoral que comenzó a gestarse en esta misma ciudad, a principios del 2000, en un breve poemario titulado *Adela* (2004). Entre los hilos que se tensan para unir aquellos poemas sobre “una vieja en un geriátrico” y *Los días de la fragilidad*, el fútbol reaparece como un gran relato cultural que es puente y salvoconducto, bajo la forma del primer mundial que recordamos los hijos de la democracia, los que, como Andrés Gallina, nacimos a comienzos de los ochenta:

Los negros de Camerún son mutantes,
perdimos el primer partido.
Adela parece preocupada
piensa en Bilardo
cómo estará el narigón
se pregunta,
qué hará esta noche.
Por el momento:
enciende un cigarrillo
y tararea estrategias
piensa
-quizá-
en negarle la capitanía
al Diego,
el próximo partido (2004: 8).

La residencia del sol
es un estadio italiano (14).

Ahora, la memoria mítica de la goleadora ensucia de épica el instante del desenlace:

una patada me deja
el tobillo frágil como
un globo de cumpleaños.
No puedo caminar:
Soy Diego Armando Maradona
en el Mundial 90 (Gallina 2017: 195).
Y el mudo canta una que sabíamos todos:

Forse non sarà una canzone
A cambiare le regole del gioco
Ma voglio viverla così quest' avventura
Senza frontiere e con il cuore in gola
E il mondo in una giostra di colori
E il vento acarezza le bandiere
Arriva un brivido e ti trascina via
E scoglie in un abbraccio la foglia (195).

Pero entre la pícara y anciana Adela y nuestra goleadora, median Messi, los *centennials* y el fútbol post-globalizado. Y mientras nosotros asistimos a lo que Andrés Calamaro llamó *la decadencia de una generación*, que es la suya propia y la de Maradona; mientras los que quedamos a caballo entre la arcaica literatura en papel y la revolución digital *nos deconstruimos* y sopesamos a nuestros héroes en los fulgores del presente, el mudo se desespera en una Miramar aquietada en el tiempo y pedalea para que la *serial killer* del gol, que viajó a Temperley para exportar su fútbol como si hubiera viajado a Buenos Aires a trabajar de artista, le “inyecte”:

una dosis de fútbol serio
no como esos superhéroes en HD
estetas garcas de la elite europea
que transpiran gotas de plástico simétricas
y corren calculando serios
el movimiento del peinado (194).

Es el pulso del presente, el modo espectacular de la mitificación contemporánea, la distancia crítica entre el pueblito de provincia y el centro cultural de las pantallas del mundo. Así transcurren *Los días de la fragilidad*, mínimos y extraordinarios, clásicos y simétricos, atravesados por voces múltiples entre las que vamos eligiendo los fragmentos que nos conmueven y nos ayudan a forjar nuestra propia voz.

Cabe agregar que la puesta hace honor a la delicadeza del texto. Un rectángulo de césped sintético, un marco rectangular de caño con alambre tejido, una tarimita con forma de rampa, cuatro o cinco pelotas, una bici vieja, un par de canciones en vivo, Iván Moschner y Manuela Méndez transfigurados en mudo y goleadora, un narrador, dos filas de sillas escalonadas emulando tribunas, luz natural a través de ventanales y la magia del teatro para que todo eso se incruste en nuestro sistema nervioso sensible. Para terminar, podría enumerar los premios (Argentores; Trinidad Guevara; “Teatro del mundo”), pero sabemos que dicen menos de las obras que de sí mismos.[2] Las funciones son los domingos al mediodía, en un lugar que no es exactamente un teatro, en Chacarita.

Referencias bibliográficas

Casas, Fabián (2010). *Horla City y otros. Toda la poesía (1990-2010)*. Buenos Aires: Emecé.
Díaz, Marcelo (2004). *Laspada*. Bahía Blanca: El Calamar.
Franchini, Gastón (2000). *Bonus track*. Mar del Plata: SEMI piso.
Gallina, Andrés (2004). *Adela*. Mar del Plata: Dársena 3.

Gallina, Andrés (2017). "Los días de la fragilidad". En *Teatro/18. Concurso Nacional de Obras de Teatro*. Buenos Aires: Inteatro. 158-197.

Gallina, Andrés / Moscardi, Matías (2016). *Diccionario de separación. De amor a Zombie*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Notas

[1] Otros escritos recientes del autor son el monólogo teatral *La bestia rubia* (2014), acerca de Carlos Mugica, y *Diccionario de separación* (2016), en coautoría con Matías Moscardi.

[2] Premio Argentores al mejor texto de obra estrenada en 2018; Premio Trinidad Guevara, como mejor actor protagonista, a Iván Moschner, y nominación como revelación femenina a la actriz, Manuela Méndez; trabajo destacado en música y diseño de sonido Premios "Teatro del mundo", a Patricia Casares.

Cuerpo y gesto. Imágenes de mundo en *LOBO, TE AMO [Una ficción muerta]*

Brenda Yanel Sánchez
Universidad Nacional de General Sarmiento
brendayannel@gmail.com

Resumen

LOBO, TE AMO [Una ficción muerta] es una obra escrita y dirigida por Ayelén Clavín y Gastón Sánchez, que estuvo en cartelera entre 2016 y 2018 en diversos espacios de la ciudad de Buenos Aires. El objetivo de este trabajo es realizar un análisis desde una perspectiva materialista de la escena para dar cuenta de cómo esta obra retoma, actualiza y deconstruye el clásico cuento *Caperucita Roja* a través de procedimientos propios de esta concepción: la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad. De acuerdo con estos principios, seleccionamos tres ejes para realizar el análisis: el primero es el uso del cuerpo como dispositivo de desmontaje de discursos, especialmente aquellos contruidos alrededor de la dupla Caperucita/Lobo; en segundo lugar, la inclusión de fragmentos variados de la cultura, con la función de desplegar su potencialidad material en oposición a ocupar una función de comunicación; y, por último, el trasfondo de Caperucita Roja como personaje de cultura y como eje articulador de la obra. Este punto es clave ya que se trata de una referencia que forma parte del imaginario colectivo y lo pone en cuestión.

Palabras clave

Teatro materialista; cuerpo; gestos; danza

Nuestro análisis de *LOBO, TE AMO [Una ficción muerta]* aborda, en primera instancia, el uso del cuerpo como dispositivo de desmontaje de los discursos contruidos alrededor de la dupla Caperucita/Lobo, para tratar de reconocer los mecanismos puestos a funcionar en la obra que exploran cómo contar una historia instalada como clásico de la literatura y cómo rehabilitar personajes cristalizados en el imaginario colectivo.

De acuerdo con los principios materialistas que propone Ferreyra y atendiendo a este primer eje, el abordaje de la historia *Caperucita Roja* en *Lobo, te amo* se realiza desde modos de actuación y usos del cuerpo fragmentarios, discontinuos y negativos. Estos modos en que los personajes de *Lobo, te amo* refieren a *Caperucita Roja* aparecen en forma de imagen, de fragmento y de cita, que se pueden identificar en primera instancia en el vestuario de los actores (un atuendo rojo y un chaleco de piel, en cada caso), que refiere las características asociadas a los personajes del cuento y acompaña los gestos sociales que cada uno irá deconstruyendo a lo largo de la obra.

De igual manera, en la escenografía también podemos encontrar reminiscencias del cuento, porque entendemos que la escena remite a un bosque. Pero no a aquel bosque frondoso de los textos infantiles, sino que en la sumatoria de elementos escenográficos (troncos, manzanas y canastas de mimbre apiladas a los lados) podemos encontrar el resto de un bosque en ruinas, como una imagen distópica. En este sentido, en el cuento el bosque es pensado como símbolo ya que allí se condensan las ideas relativas a la naturaleza y los elementos que caracterizan su vitalidad. En cambio, retomando el concepto de alegoría de Benjamin, el bosque que propone *Lobo, te amo* compone una imagen para aquello que carece de tal: la ruina. Esto da cuenta de la transitoriedad del mundo y, en tanto ruina, es reconstruida como mortificación de la naturaleza (Ferreyra: 20), es decir, aparece talado, árido y atravesado por la cultura.

Por otro lado, decimos que el cuerpo funciona como dispositivo de desmontaje porque en la obra adquiere protagonismo sobre el texto, de manera que el cuento tradicional se encuentra en *Lobo, te amo* traducido a un sistema de gestos. Siguiendo la lectura que Marie Bardet hace de André Haudricourt, atender a los gestos permite escapar a toda una serie de binarismos diversos; entre ellos, la oposición entre cuerpo y mente, entre fuerza humana y no humana, entre necesidades primarias y deseo, entre materialidad e inmaterialidad, entre pensar y mover. En este sentido, se trata de pensar los objetos de la cultura teniendo en cuenta la energía motriz que los activa; no solo la historia de los artefactos culturales, sino también la manera en que un humano activa tal o cual objeto (Bardet: 83).

Pensemos en el abrir y cerrar puertas imaginarias como un recurso que aparece varias veces en la obra: ¿esto qué sentido tiene sin la fuerza de la actriz que lo activa? ¿qué efectos produce si no indica el paso de un lugar a otro?

Para Bardet no se trata de hablar de “el cuerpo” o estudiar “el cuerpo” como un objeto, sino como series de gestos, y los gestos como materiales e inmateriales. Abordar las condiciones materiales como lo que se teje desde y entre gestos, reconociendo la importancia de efectuar montajes heterogéneos, permite abrir pistas para un materialismo no unilineal, es decir de causa y efecto, sino con múltiples efectos recíprocos (Bardet: 85). En este punto, el personaje masculino puede ser pensado como el gesto de tensión entre la naturaleza y la cultura: por momentos los movimientos de su cuerpo adquieren la forma de la animalización, como un lobo que se mueve en la escena de manera instintiva y en función a su deseo. Pero también las relaciones que se producen entre los cuerpos de los personajes están mediadas por lo gestual: al principio aparecen en las indicaciones sobre cuándo dejar de hablar, cómo moverse en la escena y cómo bailar, pero a medida que avanza la obra la relación entre los cuerpos se vuelve cada vez más cargada de violencia. Los gestos de quien ejerce la violencia y quien la recibe, en este caso no pueden reducirse al binarismo violento/a - violentado/a, ya que son roles que no se construyen de manera unilineal, sino que no se cruzan y se tejen mutuamente.

Los modos discontinuos y fragmentarios que *Lobo, te amo* pone en funcionamiento se pueden ver en la inclusión de fragmentos variados de la cultura, con la función de desplegar su potencialidad material en oposición a ocupar una función de comunicación. En este punto podemos dar cuenta de que la obra se inscribe en una genealogía materialista del teatro argentino, fundada en una estética de lo inefable que se sostiene en la generación de imágenes en las que se condensa la verdadera experiencia (Ferreira: 205).

De acuerdo a este eje, podemos pensar que la palabra hablada en cada parte de la obra cumple una función que no comunica ni cuenta una historia lineal. Al comienzo los personajes repiten una y otra vez lo que pareciera ser el inicio de un cuento:

Abrió la puerta muy despacio, y permaneció sobre ella, de espaldas, con las manos agarradas todavía al picaporte. Acababa de llegar del bosque y me miró, largamente me miró, esbozó una sonrisa como de alivio y suspiró [...] Nada de lo que estoy diciendo es verdad, revelaré lo que soy más adelante, cuando estemos solos.[1]

Este texto no tiene relación directa con lo que ocurre en la escena, no anticipa ni contextualiza, sino que la inclusión de este fragmento evoca imaginarios literarios. Más adelante, aparecen otras formas de lo literario: la repetición de la frase “¡Qué manos tan grandes tienes!”, mientras el escenario se encuentra a oscuras, juega con la tensión entre la apelación de la memoria colectiva del fragmento conocido y con la imposibilidad de conectar la palabra a la acción. Cuando a continuación se encienden las luces y vemos a los personajes desplegar un ejercicio de danza, las palabras son puestas a funcionar como reminiscencia o cita de una historia que ya conocemos.

En relación con la materialidad de la palabra hablada, el tono y la gestualidad toman importancia en detrimento de lo que se dice, especialmente cuando uno de los personajes habla en japonés. En este caso, la fuerza de la forma opaca el contenido, ya que retoma elementos del imaginario manga que los espectadores podemos identificar aunque no tengamos conocimientos de tal idioma; porque, a partir del juego con la sonoridad y el ritmo de la voz y de los cuerpos, podemos entender qué ocurre entre los personajes más allá de lo que los personajes digan. Estos elementos dan como resultado un desajuste entre escena y parlamento, dado por el procedimiento distanciador que supone el cambio de una forma a otra: del uso de nuestra lengua al acto de hablar, gritar y cantar en japonés.

Para una historia que ha sido contada infinitas veces -y que esta vez termina con “el lobo” muerto en manos de “Caperucita”-, en lugar de hacer una lectura de inversión de roles, podemos pensar que se trata de poner en cuestión la dualidad irreconciliable de víctima y victimario. De esta manera, se da cuenta de la posibilidad de concebir personajes donde las contradicciones no son tales, sino que pueden coexistir rasgos de uno y otro. La distancia que separa *Caperucita Roja* de *Lobo, te*

amo la podemos encontrar en la disputa entre un modelo pedagógico de eficacia del arte y un modelo de eficacia estético.

La eficacia pedagógica reside en la relación de continuación entre las formas que adquiere la representación y las formas que adquiere la recepción del mensaje. En el caso de *Caperucita Roja* existe un alto grado de peso moral que permite la distinción entre el bien y el mal, polarizados en los personajes de niña inocente y lobo feroz, y la postulación de modelos de conducta a partir de la moraleja que deja la historia. Según Rancière, el problema no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo de representación, sino que concierne a ese dispositivo mismo. Entonces, la eficacia crítica del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones, consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, próximos o distantes (57).

Por otro lado, la eficacia estética es aquella en la que operan la distancia y la suspensión. Es decir, presenta un quiebre en la relación de causa y efecto entre las formas de la producción artística y la producción de un efecto determinado sobre el público. Entonces, el modo en que *Lobo, te amo* despliega su eficacia estética, además de los puntos analizados anteriormente, es en la suspensión de toda relación de determinación entre la intención del artista, la forma sensible de la obra, la mirada del espectador y la configuración de la vida colectiva. Es en esta no correspondencia donde yace el disenso y se ponen en cuestión dichas configuraciones e imaginarios.

El final de la obra muestra el desmontaje de la historia de Caperucita también a través del desmontaje del personaje femenino. Una vez que el lobo yace muerto en el piso, ella empieza a moverse por el escenario de manera errante. Vemos cómo su personaje se comienza a desarmar a partir de la repetición de movimientos que parecieran ser ejercidos por una fuerza externa a su voluntad: arrastrarse por el suelo como si fuera un animal, devorar manzanas, sus piernas parecen no poder sostener el peso de su cuerpo y tientan con ceder. Para finalizar esta idea, retomo la pregunta que propone la obra: “¿Cómo hacen, dos seres de este tiempo, para contar una historia prestada? Matándola”. Entonces, matar el texto, los personajes y la moraleja de *Caperucita*, matar esta ficción y las relaciones de sentidos que la subyacen, abre la posibilidad de diseñar nuevas ficciones donde lo visible y lo decible adquieran otras formas que difieran de los “sentidos comunes” y de los lugares asignados (Rancière: 77).

Referencias bibliográficas

- Bardet, Marie (2019). “Hacer mundos con gestos”. En Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Ferreyra, Sandra (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Rancière, Jacques (2013). “Las paradojas del arte político”. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 53 - 84.

Nota

[1] Fragmento extraído del registro audiovisual de la obra. Esto mismo se extiende a todas las citas siguientes sobre la pieza.

IX. TEATRO Y GÉNERO: FEMINISMOS Y DIVERSIDADES

Debates en torno al rol social de la mujer en el teatro argentino del siglo XIX

Milena Bracciale Escalada
CELEHIS, UNMdP, CONICET
milenabracciale@gmail.com

Resumen

El presente artículo estudia tres obras dramáticas escritas por mujeres en el siglo XIX argentino (Guerra, Manso y Cuyás), en relación con las denuncias que allí se incluyen sobre la desigual posibilidad de participación pública y acceso a la educación por parte de la mujer. Dichas denuncias cobran mayor relevancia a la luz de una cuarta obra del período, en este caso, escrita por un hombre (Prieto Valdés), que ridiculiza y subestima dicha causa. El corpus, entonces, da cuenta de una serie de tensiones sociales vigentes en Argentina entre 1862 y 1877, y muestra que el teatro se constituye como un espacio de polémica.

Palabras clave

Teatro; polémica; Argentina; siglo XIX

*El destino que la sociedad propone
tradicionalmente a la mujer es el matrimonio.
La mayor parte de las mujeres, todavía hoy,
están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo
o sufren por no estarlo. La soltera se define
con relación al matrimonio, ya sea una mujer frustrada,
sublevada o incluso indiferente con respecto a esa institución.
Simone de Beauvoir [Le deuxième sexe, 1949]*

El escenario como espacio de polémica

Desde sus orígenes más remotos, puede reconocerse el empleo del recinto teatral como un espacio proclive al despliegue de las polémicas que acosan la vida social y cultural de una comunidad. En el Río de la Plata, desde la fundación a instancias del virrey Vértiz de El teatro de la Ranchería, se ponen en escena obras que tematizan cuestiones vinculadas al rol social de la mujer. Al parecer, se escenificó allí, por ejemplo, *El amor de la estanciera*, que trata sobre la elección de marido para una joven paisana (Ordaz 199: 18-19). Se afirma que hacia 1806, en el Coliseo Provisional, creado luego del incendio de la Ranchería, el virrey Sobremonte presenció una puesta de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, obra de procedencia española que cuestionaba los abusos en la aplicación de una real cédula de Carlos III, acerca de la autoridad paterna para decidir y convenir los matrimonios de los hijos (Ordaz 1999: 23). Sin embargo, hay un momento decisivo que agudiza el debate y sucede, precisamente, cuando las mujeres se convierten en dramaturgas. De hecho, entre 1862 y 1877 se puede establecer una serie compuesta por obras dramáticas nacionales que dan cuenta de la efervescencia que estaba teniendo el debate en torno al rol de la mujer en la sociedad. Tras la caída de Rosas y el planteo de la necesidad de la Organización Nacional, un grupo de mujeres cree imperioso problematizar su ubicación en el nuevo marco. Así lo expresan las redactoras de *La Camelia*, revista de la que se cree que Rosa Guerra formó parte antes de la creación de *La Educación*, en 1852: “Nosotras lamentamos nuestra ignorancia; hemos estado condenadas por la superstición y abusos de los hombres; en fin, nosotras como los hombres precisamos de las ciencias que por tanto tiempo se nos ha negado; creemos que en los momentos de regeneración de la sociedad, sea ésta una parte tan útil y esencial al buen gobierno” (Auza 1988: 174). Es decir, en las revistas femeninas –escritas por y para mujeres, con la preocupación de fomentar su educación y la ampliación de sus intereses–, que, inauguradas por Petrona Rosende de Sierra hacia 1830 (Auza 1988: 144), se reavivan de manera notoria a partir de Caseros, se manifiesta la existencia de un grupo de mujeres que exige una educación similar a la del hombre, reclama la posibilidad de su participación en la vida pública y rechaza su excluyente condena al ámbito de lo doméstico. A partir de 1862, con la aparición de *Clemencia*, de

Rosa Guerra, estos debates llegan al género teatral. En esta oportunidad, propongo comentar brevemente los cuestionamientos que en este sentido hacen las mujeres dramaturgas en sus obras teatrales, incluyendo además *La Revolución de Mayo*, de 1864, de Juana Manso, y *Contra soberbia, humildad*, de 1877, de Matilde Cuyás, para detenerme luego en forma más detallada en lo que parece ser la reacción ante esta efervescencia femenina por parte de un hombre en la escena porteña, es decir, en la obra de Casimiro Prieto Valdés, *La emancipación de la mujer*, estrenada un año antes que la de Matilde Cuyás, en el mismo teatro.

Las mujeres dramaturgas

En otros textos he trabajado de manera detallada las obras de Rosa Guerra, Juana Manso y Matilde Cuyás. Aquí, propongo simplemente recorrer algunos de los parlamentos de estas piezas para evidenciar de manera ilustrativa el debate que plantean en términos explícitos acerca de este asunto. La más evidente y polémica, desde esta perspectiva, es la obra de Rosa Guerra, que constituye una suerte de melodrama escrito en verso y dedicado, de manera estratégica, a Bartolomé Mitre, cuya trama, ubicada en Buenos Aires en 1852, incluye, además de fuertes denuncias de corrupción, inequidad social para con los pobres y abusos de poder por parte de las autoridades; toda una disquisición sobre los padecimientos de las mujeres, pronunciado por el personaje de Inés:

cuando una no se casa/todos la están señalando./Mucho más en nuestro país/que solo la muger vive/quince años, pues los demás/son vejez, y se prohíbe/o más bien ridiculiza/y el mundo se escandaliza/si aun presunción se tiene./Si fuera como en otras partes/que es la muger estudiosa,/su educación no es viciosa/como la nuestra; se le enseña/el estudio de las ciencias/es ilustrada en conciencia/y su saber es igual/al del hombre; es poetisa/escritora, literata, pinta, canta y aun retrata,/viaja y escribe noticias./Así es que aunque no se case,/es su vida distraída/no es solo el amor su vida/piensa y sabe discurrir;/el amor es secundario/en ella como en el hombre/y puede adquirir un nombre/célebre y sobrevivir./En nosotras no es así,/el amor, y nada más,/el estudio es por demas,/ si a los quince no se casa/es perdida la muger,/nada tiene ya que hacer,/la sociedad la rechaza,/Y aunque el siglo de las luces/proclame su ilustración/siempre está haciendo alusión/a esa plaga de polleras,/cuyo crimen -ser solteras,/qué espantosa aberración! (70-71, sic).

Lo que Rosa Guerra proclamaba 10 años antes en su revista *La Educación*, reaparece aquí en forma dramática, con la clara intención de procurar una llegada diferente, e incluso, una ampliación del público receptor. Dos años después, Juana Manso, quien comparte con Rosa Guerra la creación de revistas femeninas -*Álbum de Señoritas*, *La Flor del Aire*, *La Siempre-Viva*- y un muy fuerte perfil educativo, escribe *La Revolución de Mayo de 1810*, entroncándose en la tradición de los exiliados románticos, al recuperar el emblema de mayo como punto de partida para el proyecto de organización nacional y al proponer como trama dramática lo que ya había realizado Juan Bautista Alberdi en un drama homónimo, escrito en 1839. El objetivo de Manso en esta pieza es histórico y didáctico. Se trata, de alguna manera, de una apuesta más de su espectro pedagógico. Sin embargo, hay algunas mujeres que intervienen entre las escenas en las que debaten Castelli, Moreno, French, Saavedra y otros, y en esos pequeños intersticios, cuelan, como quien no quiere la cosa, reclamos que, de nuevo, evidencian una problemática de índole social. Así, Cecilia y Susana, en el tercer acto, solicitan que las dejen participar de un acontecimiento tan importante como el que se está viviendo: “Cecilia: (...) qué bello debe ser asistir á esas Sesiones solemnes (...). Domingo: Es un asunto tan árido para Señoras! Cecilia: Se equivoca Vd., Caballero! Hoy estamos en vísperas de grandes acontecimientos, el entusiasmo es contagioso y las Señoras participamos de él. (...) Susana: Es un egoísmo que las Señoras no hayan sido invitadas” (acto 3, escena 3). Esto se vuelve a reiterar más adelante cuando Susana pregunta la causa de la alteración de los hombres y Saavedra le responde: “Cosas de la época... sin interés para Vds.” (Acto 3, escena 4). Sin embargo, Juana Manso pone en boca de uno de los revolucionarios, Martín Rodríguez, la siguiente explicación: “Al contrario, ningún corazón americano puede quedar indiferente en este momento” (acto 3, escena 4). Es decir, aunque lo prioritario sea lo histórico, las tres mujeres que intervienen en la pieza, en algún breve parlamento cuelan algo referente a la condición social de la mujer. Dolores Bargas, una jovencita que aparece en el primer acto, se muestra suspicaz, rápida e

inteligente frente a las bromas y subestimación de un tío español recién llegado a América, a quien le aclara, entre otras cosas, que ella no es propiedad de nadie. A su vez, se describe temeraria y valiente, y en su parlamento aparece la reivindicación del rol que ocupa la mujer en la guerra, en particular durante las invasiones inglesas. Así, le responde a su tío:

No Señor, a ló menos, ni el día 27 de Junio ni el 12 de Agosto del año 6, ni el 5 y 6 de Julio de 1807, nadie tembló en Buenos Aires; á no ser de despecho y de impaciencia (...) yo tenía 12 años (...) y yo con mamá que aun era viva, no nos movimos de casa; mamá me enseñaba á hacer hilas y á preparar vendages (...) yá V. vé, tío, estoy habituada á la guerra y si vuelven los Ingleses, creo que no sería difícil formar un regimiento de muchachas y yo entre ellas... (acto 1, escena 2, sic).

No obstante, su situación revela el común de las mujeres al tener que internarse en un convento pues su padre retorna a España a apoyar la lucha anti-napoleónica y su prometido, Domingo French, debe entregarse a la patria sin poder cumplir con el matrimonio. Huérfana de madre y sin protección masculina, su única salida es el convento.

Finalmente, en 1877, Matilde Cuyás se convierte en la primera mujer que logra el estreno de una pieza dramática de su autoría, producida en el Teatro de la Alegría por la compañía dramática que dirigió su primer actor Hernán Cortés, que contaba a su vez con la interpretación de la actriz Tula Castro. A diferencia de los dramas de Rosa Guerra y Juana Manso que sí fueron publicados pero no representados, el texto de Cuyás encuentra su primera publicación recién en 1937, a través de la donación de un manuscrito fechado en Montevideo el 24 de junio de 1877, que la familia de la autora dona al Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. De acuerdo con el apéndice que se anexa en dicha edición, la autora contó con la estima del círculo literario contemporáneo y produjo algunos otros textos periodísticos y novelas breves, que publicó en los periódicos de la época. La obra, que sigue como modelo las comedias del siglo de oro español, pone en escena el conflicto de las mujeres en la elección de sus maridos, pues la protagonista, enamorada de un hombre pobre, se ve permanentemente presionada por su padre, por quien profesa gran respeto, para casarse con los candidatos elegidos por él en función de sus propios intereses económicos. Algunos iniciales parlamentos del padre demuestran la resistencia de la mujer, que despliega distintas estrategias con el fin de postergar la indeseada unión: “Cree que casándose perderá la libertad que hoy goza y como aún es muy joven desea aplazar la boda por un tiempo” (244). Luego de toda una serie de padecimientos y conflictos, en el tercer acto, la mujer adquiere un vigor inusitado, fruto de la experiencia de todo lo acontecido en los actos anteriores, y resuelve: “Basta ya de obediencia y sumisión nada me detendrá, quiero emanciparme de la opresión que me abrumba, y que venza mi corazón todos los obstáculos; mi padre en su tenaz porfía mi desdicha no ve” (295). La obra, que termina con una recomposición del orden, presenta no solo un final feliz sino una apuesta clara que abona la tesis de que las mujeres pueden y deben, pues están capacitadas para ello, elegir con libertad a sus maridos.

Abordadas de manera conjunta, estas piezas, con sus cercanías y distancias, demuestran que durante la Organización Nacional hay mujeres preocupadas por debatir su rol en la sociedad, reclamando igualdad de oportunidades para su educación e intervención en la esfera pública, y autonomía respecto de la autoridad masculina. El hecho de que estas tres obras escritas por mujeres traten, de una u otra manera, estas cuestiones, evidencia que el debate, aunque no fuera masivo ni general, estaba a la orden del día. Y más evidente se hace esto, al leer la obra de Casimiro Prieto Valdés, que funciona como retruécano satírico, a modo aleccionador, para aquellas que osen embanderarse detrás de este ímpetu libertario.

La respuesta masculina: Casimiro Prieto Valdés

De origen español, Prieto Valdés emigró a Buenos Aires a los veinticuatro años, donde publicó libros, representó comedias y escribió para La Nación, La Prensa y El Nacional. En el volumen cuatro de la *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, publicado por Beatriz Seibel en 2008, a través del Instituto Nacional del Teatro, no solo se reedita la obra de Matilde Cuyás ya referida sino también dos piezas de este dramaturgo español: “La emancipación de la Mujer” y “El

sombrero de don Adolfo". Esta última, prohibida por ordenanza municipal en julio de 1875, constituye una sátira política que incluye alusiones evidentes a Alsina, Sarmiento y Avellaneda. Tras la apelación del autor, la polémica llega al diario La Nación -en un debate que resulta interesante recuperar-, y sirve para demostrar el carácter irreverente del escritor, así como su uso y concepción del teatro como una tribuna para el cuestionamiento, la controversia y la disputa.

"La emancipación de la mujer" se presenta como una "zarzuela bufa en un acto, en prosa y verso" (Prieto Valdés: 131), con música de Ricardo Sánchez Allú, tenor, músico, compositor y director español que, como Prieto Valdés, llegó a Buenos Aires en 1867 y aportó a las producciones locales (Seibel: 32). Tal como indica el texto, publicado el año del estreno y repuesto en 1878 en la misma sala, "la acción [sucede] aquí, allá y en todas partes" (Prieto Valdés: 131) y comienza con la alocución de Amalia acompañada de un coro de señoras, a las que invoca tras el vocativo "ciudadanas". La lucha es contra el marido, por eso, Amalia convoca al resto de las mujeres de la casa para armar una suerte de rebelión, de motín contra las iniquidades del "vándalo" -así lo denomina:

No quiere el descastado/ ni bailes, ni teatros ni paseos,/ y con este sistema malhadado,/ ¡nos vamos a quedar como fideos! (...)/ No consintamos, no, señoras mías,/ que a pretexto de hacer economías,/ nos meta hoy en vereda (...)/ Él quiere que su dulce compañera/ penetre en la cocina/ y se trueque, ¡oh baldón! En cocinera... (...) Si no ceja el truhán y nos asedia, armemos un escándalo (Prieto Valdés: 132-133).

El reclamo de estas mujeres asume ribetes exagerados y va resultando un tanto ridículo, al evidenciar en forma exasperante lo que hoy llamaríamos estereotipos de género, que tiñen a la protesta de superficialidad: "señoras, no cedamos (...)/ y gastemos desde hoy/ a troche y moche" (Prieto Valdés: 134). Sin embargo, la crítica se extiende incluso al nivel gubernamental, pues ante la manifestación de una de ellas acerca de que el lenguaje utilizado no es muy parlamentario, otra replica diciendo que peores tonterías se escuchan todos los días en el congreso. Pese a que los reclamos parecen por momentos hiperbolizados, ellas entonan canciones como la siguiente: "trabajemos sin descanso/ hasta hacerle comprender/ que no quiere estar abajo/ por más tiempo la mujer" (Prieto Valdés: 135-136). De hecho, en los enfrentamientos con el marido, Amalia desmantela la hipocresía varonil que habla de libertad contra el tirano en el ámbito público y se erige en tirano él mismo en el ámbito doméstico:

Usted es de esos que en los dulces y en la tribuna y en la prensa declaman contra la tiranía y ponen de oro y azul a los déspotas de la tierra y enderezan piropos y ditirambos a la libertad, y en su casa... en su casa arrojan la hipócrita máscara y desmienten sus humos patrioterros esclavizando a sus pobrecitas mujeres. Pero la hora de nuestra regeneración social se acerca (Prieto Valdés: 137).

Para el marido, "la emancipación de la mujer es la anarquía del hogar doméstico" (Prieto Valdés: 138). Al notar que su esposa posee un lenguaje inesperado, producto de sus nuevas lecturas, sostiene que "la literatura de las mujeres debe ser tan solo... la lista de la lavandera" (Prieto Valdés: 138). Amalia retruca con la exigencia de la igualdad de derechos, de la obligación de instrucción, de la necesidad de libertad y emancipación, caracterizando su estado como de esclavitud y tiranía, al mismo tiempo que el marido la subestima sosteniendo con ironía que mientras ella "sufre", él está "regenerando el país" (Prieto Valdés: 141). Léase, la mujer está para pavadas; los hombres para las cosas importantes.

Las acciones de las mujeres es pos de lograr su emancipación comienzan por imitar los vicios masculinos como fumar o salir solas. A partir de aquí, lo que ya se veía como un capricho exagerado, a pesar de la validez de los enunciados esgrimidos, asume los más altos ribetes de sátira y ridiculización, que con evidencia se profesan como amedrentamiento para quienes osen tomar esas mismas actitudes. Fumar les resulta asqueroso, se marean, les da tos y le lloran los ojos. Esta escena sirve para abonar la hipótesis de que el hombre está dotado de una naturaleza diferente, al parecer más fuerte, que le permite resistir cosas que las mujeres no toleran, como si no estuvieran preparadas para ello en términos biológicos. Pero, además, las caricaturiza y abochorna, pues este accionar las muestra

como si fueran un grupo de niños pretendiendo infructuosamente ser adultos. El punto culminante se produce cuando intentan salir solas a la calle. Como un niño desprotegido, el fracaso es calamitoso:

Sostenme, por compasión,/ que me da la convulsión,/ y no me puedo tener (...) Al salir,/ tras de cuatro frases sosas,/ me dijo un pollo unas cosas.../ que no se pueden decir/ (...) Viendo el bribón que me irrita,/ en lugar de irse... a paseo,/ me pregunta... ¿qué Museo/ de antigüedades habita?/ (...) después estrecha mi talle/ (...) yo tiemblo, y no me desmayo.../ porque me encuentro en la calle (Prieto Valdés: 155-156).

Aunque la mujer lleva un arma, no puede defenderse ante los exagerados peligros del mundo exterior. La situación genera una enorme confusión que altera el orden y que da como resultado el arrepentimiento por medio del recuerdo atormentador del episodio vivido: “Mal salió la tentativa/ de nuestra emancipación./ Yo me rindo a discreción,/ pues me acordaré mientras viva/ del lance” (Prieto Valdés: 157). La conclusión a la que llegan las mujeres es “callar, callar y callar...” (Prieto Valdés: 157); soportar la opresión porque la amenaza exterior es peor que la tortuosa, pero segura, vida del interior del hogar. Dice Braulia: “Con que basta ya de extremos,/ ya que, ingratas, olvidamos,/ que si por ellos lloramos,/ también por ellos... comemos”, razón por la cual imploran perdón al marido y prometen, de ahora en más, ser de “pasta-flora,/ de miel y mazapán” (Prieto Valdés: 161).

Más allá de los aspectos risueños y satíricos que configuran la pieza, la perspectiva de Prieto Valdés recreada bajo un título como “La emancipación de la mujer”, que simula cierta seriedad, da cuenta de algunas peculiaridades que con evidencia estaban circulando en el Buenos Aires de aquellos años. Que la mujer -reducida a un nivel infantil y de capricho, e incapaz de ser racional y reflexiva-, termine por reconocer que sola no puede hacer nada, que su ámbito circunscripto debe ser el del interior del hogar, devota de su esposo y de las labores domésticas, y que debe estar feliz de tener marido y, por tanto, sustento económico; y que, por otro lado, resulta un despropósito ajeno a su biología intentar ser como el hombre, gozar de sus mismos derechos, llevar una vida placentera e intervenir en el desarrollo de las actividades públicas, parece estar funcionando como un ejemplo amedrentador para aquellas que osen soñar con alguna de estas ideas. La burla, la sátira, la caricatura y la ridiculización son estrategias desplegadas por el autor que logran un efecto muy fuerte, porque subestiman y rebajan a las mujeres no solo a un nivel infantil sino al plano de lo irracional, al borde de la debilidad mental. Frente al tono serio de las obras de Guerra, Manso y Cuyás, la burla de Prieto Valdés no puede dejar de leerse como una respuesta eminentemente masculina y, hoy diríamos, patriarcal, a las piezas de estas mujeres.

Pensar las obras de Rosa Guerra, Juana Manso, Matilde Cuyás y Casimiro Prieto Valdés como una serie teatral, enmarcada en una geografía y un tiempo contemporáneo, demuestra la estrecha relación que existe entre la serie teatral y la serie social, pues por la recurrencia de ciertos aspectos se advierte que estos dramas se están haciendo eco de los debates y polémicas suscitados en la época.

Posibles conclusiones

Si tenemos en cuenta que en el Primer Código Civil Argentino, a cargo de Dalmacio Vélez Sarsfield, sancionado en 1869, durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, la mujer estaba colocada en una posición de inferioridad peor que la de un niño, en tanto se afirmaba su “incapacidad relativa”, con dependencia exclusiva de su marido, que era el administrador de sus bienes y su representante para todo acto, pues la mujer no podía dar testimonio ni iniciar juicio, ni tenía derecho a educarse o iniciar actividades comerciales sin su consentimiento; y si tenemos en cuenta, a su vez, que esta situación legal se modifica recién en 1926, con la sanción de la ley 11.357 que determina la “capacidad civil de la mujer”, y que la conquista política deberá esperar hasta 1947 con la obtención del derecho a votar, esta temprana serie teatral que se produce en Buenos Aires resulta al menos llamativa. Si bien no puede encuadrarse a estas mujeres en una corriente feminista propiamente dicha, en tanto parecen ser más bien intentos individuales y no colectivos, marca necesaria del feminismo (Barrancos 2010), sí deben ser leídas y tenidas en cuenta como tempranos y combativos antecedentes, que fueron a su vez muy resistidos, como lo demuestra el texto de Prieto Valdés. Como queda de

manifiesto, la lucha por la emancipación de la mujer es de una silenciada y larga data, lo mismo que la existencia de dramaturgas mujeres que concibieron el teatro como un estrado para dar lugar a la expresión de sus ideas, abriendo intersticios de debate largamente acallados, que es momento de empezar a develar.

Referencias bibliográficas

- Auza, Néstor Tomás (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé.
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cuyás, Matilde (2008). "Contra soberbia, humildad. Drama en tres actos y en prosa". En Seibel, Beatriz. *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 4 (1860-1877). Obras de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 261-317.
- De Beauvoir, Simone (2019). *El segundo sexo. Tomo II*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo editorial.
- Guerra, Rosa (1862). *Clemencia*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de Bernheim y Boneo.
- Manso de Noronha, Juana (1864). *La Revolución de Mayo 1810. Drama Histórico*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
- Prieto Valdés, Casimiro (2008). "La emancipación de la mujer". En Seibel, Beatriz (2008). *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 4 (1860-1877). Obras de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 130-161.
- Seibel, Beatriz (2008). "El teatro en la época de la Organización Nacional". Prólogo a *Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes hasta la actualidad. Tomo 4 (1860-1877). Obras de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 5-35.

Perseguidos en escena: la persecución a la homosexualidad masculina en *108 y un quemado* y *Flores sobre el orín*

Joel Cuenca

Universidad Nacional de General Sarmiento
joelivcuenca@gmail.com

Resumen

Las obras de teatro pueden ser entendidas como *dispositivos* que ponen en escena distintas representaciones sociales, entre ellas, las ideologías. En este sentido, una obra de teatro puede presentar distintas ideologías en disputa, las cuales deben ser entendidas en relación con un contexto político, social y cultural determinado. Entonces, el teatro en tanto dispositivo puede corresponderse con la ideología hegemónica o estar a contrapelo de ésta. En efecto, puede ser entendido como un dispositivo normalizador o de resistencia. En esta ponencia nos interesa centrarnos en un análisis comparativo entre las obra paraguaya *108 y un quemado* (2002/2010), de Agustín Núñez; y la argentina *Flores sobre el orín* (2014), de Alejandro Modarelli. Estas obras aluden a la persecución estatal contra la población homosexual masculina durante la Dictadura stronista (puntualmente en el período 1959-1961) y la última dictadura cívico-militar argentina, respectivamente. En primer lugar, nos enfocaremos en las ideologías en disputa allí presentes y cómo son representadas por el dispositivo discursivo. En segundo lugar, enfatizaremos en la dimensión política los dispositivos teatrales en análisis, sobre todo en su potencial de visibilización con respecto a la homosexualidad en contextos de dictaduras. Es decir, de qué manera escenifican las políticas homofóbicas.

Palabras clave

Teatro; disidencia; homosexualidad; persecución; dictadura

Las obras de teatro pueden ser entendidas como *dispositivos* que ponen en escena distintas representaciones sociales, entre ellas, las ideologías. En este sentido, una obra de teatro puede presentar distintas ideologías en disputa, las cuales deben ser entendidas en relación con un contexto político, social y cultural determinado. Entonces, el teatro en tanto dispositivo puede corresponderse con la ideología hegemónica o estar a contrapelo de ésta. En efecto, puede ser entendido como un dispositivo normalizador o de resistencia.

En esta ponencia nos interesa centrarnos en un análisis comparativo entre las obra paraguaya *108 y un quemado* (2002/2010), de Agustín Núñez; y la argentina *Flores sobre el orín* (2014), de Alejandro Modarelli. Estas obras aluden a la persecución estatal contra la población homosexual masculina durante la Dictadura stronista (puntualmente en el período 1959-1961) y la última dictadura cívico-militar argentina, respectivamente. En primer lugar, nos enfocaremos en las ideologías en disputa allí presentes y cómo son representadas por el dispositivo discursivo. En segundo lugar, enfatizaremos en la dimensión política y *queer* de los dispositivos teatrales en análisis, sobre todo en su potencial de visibilización con respecto a la homosexualidad en contextos de dictaduras.

Ideologías

108 y un quemado se estrena en el 2002 en Asunción, Paraguay, bajo la dirección de Agustín Núñez. La obra representa a una familia tipo paraguaya durante la Dictadura de Stroessner, puntualmente a mediados de 1959, año en el cual se lleva a cabo una *razzia* contra la población homosexual a partir de la muerte del famoso locutor asunceno Bernardo Aranda. En la obra hay en escena una familia, compuesta por Diana, la madre; Ismael, el padre; y los hijos, Lucía y Rubén. Además, aparecen otros personajes: Alberto, que es amigo y pareja de Rubén; y el Oficial de policía. La acción transcurre en varios escenarios: la casa, el río, una comisaría y la calle. En este sentido, podría pensarse que estos espacios son representativos de la esfera pública y privada.

Flores sobre el orín se estrena en 2014 en Buenos Aires, bajo la dirección de Alejandro Modarelli. Esta obra se centra en la cotidianeidad de un grupo de varones homosexuales durante la última dictadura cívico-militar argentina. Específicamente, se ambienta en el año '78, tiempo previo al

Mundial de fútbol. Hay varios personajes en escena, pero los principales son la Lisette, un homosexual *habitué* de los baños públicos, y Albano, un oficial de la Brigada de Moralidad de la Provincia de Buenos Aires. La acción transcurre, principalmente, en los baños públicos y las comisarías.

Ambas obras, discursivamente, refractan épocas autoritarias de ambos países. En este sentido, los personajes reproducen discursos que son representativos de un *grupo*. Es decir, encarnan un conjunto de creencias socialmente compartidas, las cuales son opositivas y condenatorias con respecto a las creencias de *otros* (Van Dijk). La mayoría de los enunciados, acompañados de actos, mantienen una correlación con la ideología hegemónica. En ambas obras, responden a una lógica patriarcal, clasista y católica.

En *108 y un quemado*, la familia protagonista pertenece al sector medio, blanco, heterosexual y católico. Es decir, en apariencia, representan al estereotipo del “ser paraguayo” durante la Dictadura stronista, lo cual se vislumbra en el devenir de situaciones cotidianas. En un diálogo entre Diana e Ismael, ella le comenta que compró un mantel, ya que le sobraba un poco de dinero, a lo que él le responde: “Diana, me choca decirte pero te pido una vez más que lo que hagas lo consultes antes conmigo. ¿Te parece? Al fin y al cabo soy el hombre de la casa, ¿no?” (Núñez: 17). Ella responde: “Sí, Ismael. Tenés razón. Yo sólo debo limitarme a cumplir la función de esposa. Sé que juntos decidimos todo.” (Núñez: 18). Tal como puede observarse, en este intercambio queda al descubierto la supremacía del hombre por sobre la mujer: él abastece y decide, mientras que ella obedece y se limita a cumplir su función de esposa.

La obra avanza y en un intercambio con Lucía, la hija, quien bromea con tener hijos con un negro, Diana le manifiesta: “¡Ay, dejate de hablar disparates! Además, qué me voy a preocupar, si en Paraguay no tenemos negros.” (Núñez: 24). En otra conversación, pero con Rubén, el hijo, en la que dialogan sobre la homosexualidad, Diana expresa: “¡Una misión importante del ser humano en la tierra es la procreación” y, luego agrega, “yo, hasta puedo entender. .. en los otros casos. Pero no en el tuyo, mi hijo” (Núñez: 45).

Un pensamiento similar expresa Ismael, el padre de familia, quien le manifiesta a Rubén que:

Es importante que vivas el amar en su plenitud. Amá ... Amá sin condiciones. Rubias, morenas, pelirrojas y hasta negras (...) Pero eso sí, cuidate de los hombres. Esa es una cosa jodida. Yo soy muy amplio, como sabés. Aceptaría todo, menos saber que andás con un hombre (...) Yo te quiero mucho, mi hijo. Posiblemente seas el hombre que más cuente para mí en la vida. Pero te juro sería primero en agarrar un revólver y meterte un tiro, si te pilló con un hombre. (Núñez, 2010: 56)

En efecto, a partir de los distintos enunciados expresados por los personajes, es evidente la ideología que comparten y que resulta interesante analizar en el marco de una representación. Si la familia puede ser entendida como una microestado, cuya estructura en la esfera privada se extrapola a la pública y, por lo tanto, a la política; en *108 y un quemado* es posible identificar ciertas correlaciones con el contexto político, social y cultural al que aluden. En Paraguay, durante la dictadura stronista no sólo la mujer estaba relegada al ámbito doméstico, sino que se sancionaba duramente a los grupos sociales que no cumplieran con el estereotipo del “hombre paraguayo”, ya sea en términos raciales, sexuales y/o ideológicos. Por este motivo, se perseguía al negro, al homosexual, al judío, al comunista, al indígena.

En este contexto, la obra de Núñez pone en escena la violencia del stronismo, tanto corporizada en los personajes como discursivamente. Por lo tanto, los enunciados reproducidos anteriormente dan cuenta de un violencia naturalizada y constante en la cotidianeidad de los protagonistas: la mujer sin poder de decisión, ni siquiera en “su” espacio (el doméstico), la invisibilización de un grupo social (los negros), el desprecio a la homosexualidad. En este sentido, resulta significativo que los discursos más discriminatorios estén expresados, con ciertos matices, por la madre y el padre, quienes de manera desigual son la autoridad de la familia y responsables de la educación/formación de los hijos. Asimismo, la violencia está gradualizada: mientras a determinados sectores sociales se los invisibiliza, a otros se los podría eliminar. Diana puede aceptar la homosexualidad de otros, pero no de su hijo. En cambio, Ismael es capaz de matarlo. En este sentido,

en el personaje de Ismael se encarna el patriarcado y, específicamente, el prototipo de “macho” dominante a través de la violencia.

Un caso similar se representa en *Flores sobre el orín*. La cotidianeidad de varones homosexuales está atravesada y oprimida por una ideología dominante que promueve el saneamiento social con vistas a tener una población de clase media/alta, heterosexual y católica. La detención, golpizas, torturas y violaciones a homosexuales de sectores vulnerables dan cuenta de una persecución por sector social y orientación sexual. Los personajes, a través de sus acciones y discursos, permiten vislumbrar determinadas creencias en torno al “ser argentino”, en ciertos aspectos, durante la última dictadura cívico-militar. La heterosexualidad es obligatoria; por este motivo, el Estado, a través de una institución, decide eliminar la homosexualidad de las calles.

Albano, oficial de la Brigada de Moralidad, le señala a un homosexual al momento de una detención: “a ustedes va a haber que limpiarlos de las calles antes del Mundial. ¿Sabés cómo los llamamos a ustedes? Elementos indeseables. Son indeseables, o no?” (Modarelli s/n). Albano es uno de los protagonistas en la obra. Su personaje condensa el discurso y las prácticas hegemónicas. Espera un hijo con Alicia, su mujer. Ella está preocupada porque no tienen sexo. Él simplemente no siente deseo de estar con ella. De hecho, su presencia le es indiferente. En esta situación se representa la relación heterosexual con fines meramente reproductivos.

Por lo tanto, al igual que *108 y un quemado*, *Flores sobre el orín* refracta una ideología que estigmatiza a la homosexualidad. No obstante, en ambas obras también están presentes otras creencias socialmente compartidas por un grupo, las cuales podríamos señalar como ideologías de resistencia (Van Dijk). Es más, en las obras en su totalidad, en tanto dispositivos, subyace la creencia y, sobre todo, la intención de desarticular un estigma. Si la homosexualidad en los contextos políticos y sociales que intentan representar es un atributo desacreditador, en el devenir de las obras se intenta visibilizar ese estigma y resignificarlo.

En este sentido, resulta interesante reparar en las intervenciones de dos personajes de *108 y un quemado*. Por un lado, Rubén le expresa a su madre en el medio de una discusión sobre la homosexualidad: “¡Mamá! ¡Entendé! Esa es sólo una forma de amar. Diferente, pero también puede ser válida” (Núñez: 44). Por otro lado, Alberto en un intercambio similar con Rubén, le señala: “Tenemos que comenzar a aceptar que “homosexual” no es un insulto” (Núñez: 52). En efecto, estos discursos dan cuenta de que hay creencias opuestas que conviven en un mismo contexto.

Asimismo, en *Flores sobre el orín*, a lo largo del desarrollo de la obra los personajes van reafirmando su identidad y orientación sexual. En la obra de Modarelli, la oposición a la ideología dominante -que oprime a la homosexualidad- se manifiesta en las prácticas de los personajes, quienes hacen de determinados espacios públicos un territorio de conquista: ahí donde son perseguidos y sancionados por la ley, es donde más expresan su deseo que está a contrapelo de la heteronorma.

Entonces, determinados discursos y prácticas expresan una ideología de resistencia con respecto a la hegemónica. En el caso de las dictaduras argentina y paraguaya a las que nos referimos, los gobiernos diseñaron políticas homofóbicas con el propósito de controlar la sexualidad de los ciudadanos, las cuales son representadas en las obras de teatro en análisis.

Homopolíticas

En *108 y un quemado* y en *Flores sobre el orín* se pone en escena la persecución a la homosexualidad masculina por parte de los Estados argentino y paraguay durante contextos de dictaduras mediante políticas estatales, las cuales tienen el propósito de establecer un control sexopolítico en la sociedad. Es decir, establecer un régimen heterosexual obligatorio y reprimir y/o desaparecer cualquier subjetividad que se exprese por fuera de esa norma.

En ambas obras, la persecución a la disidencia sexual se inmiscuye en la cotidianeidad de los personajes, que naturalizan la opresión, por un lado, porque es estatal, por otro, porque está avalada por un sector considerable de la sociedad civil. La persecución deviene una “caza de brujas”. Los individuos son “marcados” y luego detenidos. La cacería avanza por presunción y termina en torturas: en *108 y un quemado*, los presuntos 108 homosexuales deben desfilar en la vía pública como forma de disciplinamiento, para ellos y para el resto de la sociedad. En *Flores sobre el orín*, los personajes son

“cazados” en sus espacios de resistencia. Ahí donde viven su sexualidad con libertad, ingresa el Estado para detenerlos.

En este contexto, resulta interesante el modo en el que las obras de teatro representan el marco “legal” a través del cual la institución policial llevó a cabo una *razzia* contra la población homosexual en ambos países.

En Paraguay, después del asesinato de Bernardo Aranda, la policía detiene a presuntos homosexuales no por su orientación sexual, sino por ser sujetos potenciales de cometer un crimen pasional. Es decir, ser gay durante la Dictadura de Stroessner significaba ser, a su vez, un potencial asesino. De este modo, con el pretexto de cuidar a la población y de encontrar al asesino de Bernardo Aranda, la fuerza policial se propuso detener a todos los homosexuales y, además, exponerlos públicamente. Sin embargo, al momento de la detención, no buscaban la confesión de un delito, sino que los torturaban para que dieran los datos de otros gays.

En *108...* Alberto es detenido y torturado. En el diálogo con el policía, éste le manifiesta: “¿Quiénes son tus iguales? (...) No te hagas el ñembotaby, nde puto desgraciado. Quiénes son como vos. Maricones, como vos” (Núñez: 59). Más adelante, en otra sesión de tortura, el policía vuelve a insistir: “¡Putos! ¡Necesito nombres de putos!” (Núñez: 69). En efecto, en la obra se pone en escena la situación de tortura, que tiene el objetivo de obtener información para detener a otros homosexuales.

En *Flores sobre el orín* se teatraliza en torno al edicto 2° H del *Código de Faltas y Contravencionales de la Provincia de Buenos Aires*, el cual indicaba que toda persona que ofrezca sexo en la vía pública podía ser detenida. Bajo ese marco legal se desató una *razzia* contra la población homosexual. La obra de Modarelli representa un procedimiento, el cual es llevado a cabo por Alicia, la mujer de Albano, que consistía en que el agente de la Brigada de Moralidad, no sólo debía frecuentar los lugares gays (especialmente las “teteras” y los cines porno), sino que también debía generar la situación para que los homosexuales se delaten. Por ejemplo, exhibir sus genitales en los baños públicos, mirar por un tiempo prolongado a otro hombre para ver si éste devolvía el gesto, etc. Cualquier respuesta que el oficial considerara afirmativa, podía proseguir con una detención. Entonces, en *Flores sobre el orín* no sólo se representa la persecución a la homosexualidad, sino que se deja en manifiesto su arbitrariedad.

Ambas obras ponen en escena las homopolíticas de las Dictaduras argentina y paraguaya, y representan la violencia estatal perpetrada por el Estado. En ambas obras se teatraliza la persecución con crudeza: desfile de hombres desnudos expuestos al escarnio público, las torturas en comisarías, las golpizas y violaciones en ámbitos públicos.

Conclusión

En síntesis, *108* y un quemado y *Flores sobre el orín* refractan las ideologías de una época, las cuales se vislumbran en la cotidianeidad de los personajes. Las obras son campos de disputa de creencias sociales en torno a la homosexualidad opuestas. El teatro, en este caso, es un espacio de resignificación de un estigma. Además, ponen en escena las políticas homofóbicas llevadas a cabo por las dictaduras, las cuales fueron avaladas por la sociedad civil.

Referencias bibliográficas

- Modarelli, Alejandro (2014). *Flores sobre el orín*. Buenos Aires: mimeo.
Núñez, Agustín (2010) [2002]. *108 y un quemado*. Asunción: Arandurã.
Van Dijk, Teun A. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Dramaturgia, género y mundos de ficción: el caso de *Petróleo* (2019) de Laura Fernández y *Piel de lava* y *Perla Guaraní* (2019) de Gabriela Pastor

Rocío C. Fernández
CONICET, IIT, UNA
rociocelstefernandez@gmail.com

Resumen

Este trabajo indaga en la relación entre dramaturgia, género y mundos de ficción a partir de dos obras que actualmente se encuentran en cartel en Buenos Aires: por un lado, el mundo unipersonal que presenta *Perla Guaraní*, escrita y actuada por Gabriela Pastor y, por el otro, el mundo multipersonal que propone *Petróleo*, del grupo *Piel de Lava*. Si bien desde un punto de vista estético poseen grandes diferencias, se analizan las piezas bajo la idea de que ambas propugnan una poética de cuño feminista.

Palabras Clave

Dramaturgia; género; mundos de ficción; teatro porteño

Este trabajo indaga en la relación entre dramaturgia, género y mundos de ficción a partir de dos obras que estuvieron en cartel este año (2019) en Buenos Aires: por un lado, *Perla Guaraní* (2019) escrita y actuada por Gabriela Pastor en los márgenes del campo –por la cantidad de funciones, el espacio y la procedencia de laboratorio del espectáculo–; y por el otro, el mundo que propone el grupo *Piel de Lava* y Laura Fernández con *Petróleo* (2019) –que actualmente forma parte de un teatro independiente que devino en comercial–. Si bien desde un punto de vista estético poseen grandes diferencias, se analizan las piezas bajo la idea de que ambas propugnan una poética de cuño feminista. En este sentido, se pretende retomar una idea proveniente de la teoría de Louis Althusser (1985: 149) que sostiene que la concepción de un mundo (CDM) se centra en algo diferente a las ciencias: los valores de las ideologías prácticas y los valores que la atraviesan. Toda CDM expresa, según él, una cierta tendencia de carácter o de aspecto político. Pero ¿de qué modo o a través de qué mecanismos se construyen esos mundos y se pueblan de una CDM feminista?

Si se piensa esta noción en relación con ambas obras, probablemente lo primero que resalte sea el tamiz femenino por el que la dramaturgia transita a estas mujeres. Actualmente es indudable que la textura del mundo, es decir, aquello que se encuentra en la superficie de un texto creado por mujeres en este caso, no puede ni debería ser sopesada sin tener en cuenta a los elementos de un orden de género (Elsa Drucaroff 2016), más aún si la figura de lo masculino es sometida a su deconstrucción y reflexión por un ímpetu o conciencia feminista. Mientras *Petróleo* construye un mundo colectivo o multipersonal, *Perla Guaraní* se encuentra en un mundo cuasi unipersonal en el que un personaje masculino “testigo” se encuentra presente en todo momento.

El procedimiento con el que se subraya la textura de *Petróleo* no es nuevo. De algún modo viene a invertir los roles de aquel mecanismo de la cultura del teatro griego o del isabelino, en el que las mujeres no accedían al mundo de la actuación y eran los hombres quienes encarnaban a los personajes femeninos. Ese procedimiento dio como resultado fenómenos como la comedia *Asamblea de las mujeres* (392 a C) de Aristófanes en la que estas –en verdad actores caracterizados como mujeres– disfrazadas de hombres se filtran en una asamblea para votar. Las mujeres se presentan aquí como hacedoras de un poder en voces masculinas. Lideradas por Praxágoras, deciden tomar el control de Atenas a través del uso de la palabra como convencimiento de que ellas podrían hacerlo mejor. En el Siglo de Oro también se encuentra este recurso, como en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en *Escolástica celosa* de Lope de Vega o en *El vergonzoso en el palacio* de Tirso de Molina (Seda 1997: 104). En Buenos Aires, y en un momento más actual de la historia, es posible encontrarlo, por ejemplo, en la dramaturgia de Susana Torres Molina, en una obra de 1981 titulada *...Y a otra cosa mariposa*, en la que cuatro actrices se sacan ropas de mujeres y se visten de hombres para ser amigos inseparables.

Este aspecto también se encuentra en *Petróleo* cuando los cuatro varones –actrices caracterizadas de poco a poco van mostrando un costado femenino. Como en la obra de Torres Molina, la ropa y los actos de vestirse y desvestirse instauran la convención cultural a modo de diferencia entre lo masculino y lo femenino (Seda 1997: 105). De todas formas, no es sólo el despojarse de la vestimenta lo que produce esa diferencia, sino también los modismos, los hábitos del decir, de actuar que conforman un ser en escena. En una nota que les realizó el *Diario El Día de La Plata*, el grupo Piel de Lava afirma: “nosotras no nos enfocamos en la cuestión de género, hacemos teatro”, como si para poder crear necesitaran desligarse de la posibilidad de generar una CDM. El desarrollo de esa concepción a través del tiempo queda cristalizada en ese mecanismo de construcción, que es al mismo tiempo reactivo y reversible: mientras dice algo sobre el mundo de referencia, el llamado “mundo real”, intenta producir transformaciones sobre él. Evidencia el proceso de extinción de un viejo mundo y la posibilidad de otro en un nuevo modelo.

El ambiente de los operarios de la planta petrolífera las lleva a lugares rústicos, precarios, solitarios. Sin contacto con otro tipo de humanidad, en el desierto las relaciones se ofrecen como perfiles de hombres posibles: el tímido, el alfa, el nostálgico, el extrovertido. La única voz femenina es en *off*, española y aparece para hablar de las condiciones de los trabajadores: la división del trabajo, las medidas del estado, la mano de obra y su reproducción. Aparece también la mención al pudor del cuerpo que entra en contradicción con un hacer en escena sin recatos. La misma sensación de la contradicción ingresa con la pregunta: “¿A qué se dedica tu mujer?” y seguida de un silencio largo, se afirma “le dicen la reina del fratacho”. La albañilería, actividad tradicionalmente asignada a los hombres, es en este caso femenina. El ir en sentido contrario a los hábitos socialmente aprendidos es parte del juego de *Petróleo*. Rompe con el sentido común, se construye a partir de esa ambigüedad paradójica que lleva a la deconstrucción de los estereotipos de una masculinidad *cliché*. A medida que transcurre la obra, todos esos modismos se desarticulan y dejan ver otro costado. El petróleo es sinónimo de guerras movidas por hombres sin paz, y es, además, densidad, viscosidad, lo que hace mover el mundo en nombre del progreso, de las máquinas, al tiempo que lo extermina. El movimiento futurista de comienzos del siglo XX iba en esta dirección. Era velocidad, simultaneidad, energía, la fuerza misma de esas máquinas en nombre de un avance. Y en contraposición hablaba de un constante odio hacia la mujer y una limpieza social. *Petróleo* se burla de ese espíritu aún sin saberlo.

Perla Guaraní de Gabriela Pastor se estrenó en el Espacio Polonia a comienzos del año 2019 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este mundo posible se encuentra en un espacio intermedio o de transición entre un unipersonal y uno multipersonal. Lo curioso es que si bien es la voz de un único personaje, Perla, la que tiene un nivel de jerarquía mayor, se propone la presencia de un segundo agente, el ciego que toca la guitarra y canta junto con ella. La que habla, acciona y cuenta su historia en todo momento es Perla, mientras que el hombre que toca canciones litoraleñas desde el fondo marca las diferentes inflexiones, pero en ningún momento emite palabra alguna. Son los silencios, las sonoridades y las respuestas sin palabras realizados por este segundo personaje coagente de la acción los que marcan el tono en cada una de las partes. Puede afirmarse que hace las veces de personaje “testigo” de la acción, al mismo tiempo que acompaña con la guitarra. Es *partenaire* también de la voz en el núcleo principal de la obra:

(Ciego CANTA)

*Amanota de quebranto guyra mi jaula pe guaisha porque n'darecoi consuelo,
mi linda Paloma Blanca. Ayumí n'dorotopai a per de tema la esperanza
En guaraní, a los yankees!*

(Cantan CIEGO y PERLA)

*Ambassy mboí n'rojajú jaijué ingrata Paloma Blanca. Nae hay che m'baé
sufrivé, tanto tiempo esa tristeza Ajá jashé ñande promesa chendive Paloma Blanca. (11)*

El ciego, como personaje testigo, es un coagente que no ve y apenas aparece en penumbras, es decir, tampoco puede ser visto, pero sí oído. La presencia femenina es la que va a dotar de sentido el relato a través del clima poético: se compone de once partes o escenas, está escrita en versos y en cada una de esas partes se tejen canciones populares del litoral argentino con fragmentos de

“Kilómetro 11” o “Paloma blanca”. Esta forma de apropiación de la acción se resignifica cuando adquiere un sentido político, explícito en el canto en guaraní dedicado a los colonizadores estadounidenses o en los versos en guaraní que hilan la trama en los momentos de mayor dramatismo:

Rosita, mi compañera de la peña, me cuidaba
Tenía otra carta en la mano
Lloraba y leía: "*Mis padres amenazaron con enviarme lejos*"
sé que te envenenaste
Te amo.
Tuyo.
Se ahorcó en un vagón de tren abandonado
Al amanecer

(Murmura)

N'de roba jatá, n'de roba jatá itereí Entero vea n'de mbaé... (15)

Perla interacciona instrumentalmente con el mundo de ficción a partir del recuerdo de su propia historia de amor. En el mundo ficcional de este caso es necesario diferenciar, en particular, el mundo que se construye a partir de lo que el personaje dice -el mundo de los recuerdos contruidos- y el modo en que el mundo ficcional se construye como tal. El mundo que narra es naturalmente posible: una historia de amor que se presenta en un espacio físico existente: Encarnación, Paraguay. Pero su relato del pasado no describe el mundo que acontece en el presente: no se explicita el espacio y el tiempo de la acción específicos, tampoco hay descripciones de los personajes en sus atributos principales. El juego entre el pasado del personaje y el presente que se omite en la construcción del mundo ficcional, entonces, produce la superposición de dos planos del mundo: un pasado que se puede asir al cristalizarse en el relato y un presente inasible que sólo se materializa en la relación con lo pretérito.

En este caso dual es inseparable la forma que adquiere el mundo a partir de su amueblamiento, de la descripción a partir de lo que Perla cuenta con su memoria como único recurso. El pasado traído al presente surge como “lo propio” y constitutivo del mundo ficcional: como instrumento del personaje y como recurso formal en la superficie del texto. Son los vaivenes propios de los recuerdos los que producen escenas con saltos temáticos y una construcción del tiempo en lo que se relata con esa misma lógica. En ese sentido, se trataría de un mundo posible ficcional alternativo porque difiere más o menos del mundo “real”. No hay ningún indicio que denote que los recuerdos son un estado de duermevela o ensoñación, sino más bien lo contrario: la biblioteca ficcional que se construye dista de lo sobrenatural. Esa sería una interpretación mimética que llevaría a la comprensión del mundo ficcional como intermedio, cuando no hay ningún indicio o pista que hable del texto en dicha dirección.

En el comienzo la reconstrucción a partir de la memoria, de todo lo que recuerda, le atraviesa el cuerpo. Comienza por el espacio físico y el entorno:

Al atardecer en verano;
un cielo rosa
naranja
negro
Parados en la tierra desolada (1)

Como en un poema, las imágenes sensoriales se suceden en colores -manchas negras-, sonidos -el llanto de un chivito ahogado- y olores. Este último sentido es el que mayor importancia cobra, ya que no sólo se menciona el carbón, el humo, el olor a cuero genuino, a pasto quemado o a barro podrido, sino que se afirma que hasta el hambre tiene olor. A través de la imaginación sensorial se deja en evidencia cómo está situada la obra, es decir, el difícil pasar económico de la protagonista y el contexto en el que sucede.

Se construye el espacio a partir de lo que el personaje vivenció y trae al presente en una descripción minuciosa de los acontecimientos. Aunque las secuencias de acciones se produzcan en saltos de tiempo, cada una de ellas adquiere, como también se vio en *Rayito de sol*, un tinte cuasi cinematográfico.

Otro elemento de construcción del mundo ficcional del relato son los momentos inesperados o accidentes, como el encuentro con una serpiente Kariyú de cuatro o cinco metros -a la que Perla le da muerte con un machete- con un chivito moribundo que le salía de la panza; o la escena seis en la que aparece una carta que hace ingresar el enredo y la confusión de los acontecimientos tal como los vivieron los dos amantes.

El texto no posee muchas didascalias. Fundamentalmente son indicaciones para las intensidades de la guitarra y para algunas acciones específicas en momentos puntuales, tales como el viaje de Paraguay a Argentina por la ruta once que se narra a partir de la fauna que encontró en el camino:

(Señala lentamente el recorrido en su brazo izquierdo)

980km a la par del Río Paraná.

Te saludan los surubíes,

Dorados,

pejerreyes,

pacús;

viejas del agua;

bagres.

(Guitarra intensa)"(5)

Las diferentes metáforas, como el tren "era un monstruo de hierro" (2) y la fauna del amoblamiento, hacen al mundo homogéneo en relación a que todos los componentes mantienen una relación de autoconsistencia. A su vez, se utiliza el zapato para hablar de lo que el personaje no puede nombrar de forma directa, lo tácito:

12 hermanos el mismo zapatito se iba pasando de patita en patita

Ere cuará pe puerqueza pe caaby m'bú tepe?

Kariajú porá moroti, mará e purú ñandé Ybú Aña raco pe guaré!!!

¿Te queda chico?

Y no hay otro mamita.

Te creció la patita

Ere cuará pe puerqueza pe caaby m'bú tepe?

La pobreza.

ese cuchillo clavado

Esa víbora escondida" (8)

El acopio lleva a un espacio miméticamente reconocible de algunas provincias del interior argentino. Si bien debe conocerse el idioma guaraní para poder comprender mejor la obra, no se convierte en algo imprescindible. Se trata de recurrir una vez más a la sonoridad del idioma oficial del Paraguay:

Clorinda; Formosa; Tatané; Margarita Belén, Puerto Eva Perón, Puerto

Pilcomayo, Puerto Bermejo...

Todos los puertos pué juntos acá están...

Colonia Benítez; Resistencia;

Basail; Charadai;

El Rabón...Villa Guillermina,

(TIEMPO de Guitarra)

Villa Elisa, Villa Ocampo...

Lleno de villas

Las Garzas; Avellaneda; Reconquista; Berna con B larga; Vera...con V corta

¿Conocen Uds?

¿Alguno tiene pariente en las Villas?" (6)

En una enumeración sin pausa se resignifican los pueblos alejados de la capital que en la ficción se constituyen como posibles. Al mismo tiempo, son todos los espacios que el personaje tuvo que recorrer para llegar a su destino final. Como en la tragedia, se presenta además el problema de la identidad. El paso del tiempo es el que imposibilita que Perla reconozca al hombre de la historia que cuenta, mientras que él sí la reconoce y la rechaza en su ignorancia. La cuestión de la diferencia de clases sociales aparece en la imposibilidad del amor: Perla en la pobreza y un muchacho hijo del herrero del pueblo, en una posición mejor, al que envían en un tren para alejarlo. De este modo, los vínculos entre los agentes de ese relato aparecen en y desde la imposibilidad de ese amor.

En síntesis, un punto significativo del texto es que se presenta como un caso de mundo entre unipersonal y multipersonal debido a la existencia de un coagente "testigo" de la acción que no afecta al accionar de la agente protagonista. Ese personaje es prácticamente rítmico ya que marca musicalmente a los momentos de mayor dramatismo y amuebla al mundo ficcional con canciones del litoral argentino o canta junto con perla. Asimismo, se trata de un mundo alternativo, lejos de la ensoñación y cercano al recuerdo.

Otro punto significativo, refiere al idioma guaraní en relación al canto dedicado a los colonizadores, lo que evidencia un gesto político por antonomasia. También es necesario resaltar el uso instrumental del recuerdo del personaje a partir del relato de la historia de amor vivida, los recuerdos reconstruidos desde la memoria, y cómo esa característica del mundo ficcional marca dos niveles que deben diferenciarse para no caer en interpretaciones miméticas: el pasado vigente en el relato de una historia que avanza en la imposibilidad del amor entre dos personajes y el presente –un mundo sin espacio, sin atributos de personajes definidos explícitamente y sin tiempo- siempre en relación con lo que el personaje cuenta que, a su vez, le da forma al mundo.

Por último, deben mencionarse algunos recursos que se pudieron observar y que sirvieron para evidenciar los "ladrillos" con los cuales está construido el mundo: 1) el tratamiento sobre las imágenes sensoriales que amueblan y brindan información del mundo del relato de la protagonista - como el ejemplo del difícil pasar económico-; 2) los sucesos inesperados que, se infiere, le dan espesura al mundo; 3) el uso de las metáforas y la fauna que le otorgan autoconsistencia y homogeneidad al mundo; 4) la utilización de un objeto, el zapato, para hablar de lo tácito, de lo que no se puede nombrar en el discurso de modo directo; y 5) el acopio de lugares del interior argentino lleva a interpretar al mundo miméticamente por tratarse de lugares reconocibles.

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis (1985). *Curso de filosofía para científicos*. Barcelona: Planeta- Agostini.
- Drucaroff, Elsa (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- Pastor, Gabriela (2019). *Perla guaraní*. Buenos Aires: versión no publicada.
- (S/d) (2019). "Petróleo: jugando a ser hombres. Las piel de lava se dan cuenta de que la masculinidad es cómoda". 22 de febrero de 2019. *El día*. Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2019-2-22-5-10-56--petroleo-jugando-a-ser-hombres-las-piel-de-lava-se-dan-cuenta-de-que-la-masculinidad-es-comoda--espectaculos>.
- Seda, Laurietz (1997). "El hábito no hace al monje: Travestismo, homosexualidad y lesbianismo en "...Y a otra cosa mariposa" de Susana Torres Molina". *Revista Latin American Theatre Review*. Vol. 30, No. 2. Spring. 103-114. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/issue/view/101>
- Torres Molina, Susana (1988). "...Y a otra cosa mariposa". Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

La tensión texto dramático/actuación en *Perla Guaraní* de Gabriela Pastor y Fabián Díaz

Daiana González

UNGS

daianagonzalez419@gmail.com

Resumen

La presente ponencia, surgida en el marco de una beca CIN, indaga la tensión estética texto dramático/actuación a partir de vincular las categorías “teatro materialista” y “producción de sentido actoral”. [1] En ella, nos proponemos observar de qué manera se inscribe dicha tensión en *Perla Guaraní* de Gabriela Pastor y Fabián Díaz. [2] En este espectáculo, advertimos rasgos que hacen posible sostener que en la categoría “producción de sentido actoral” –acuñada por el director teatral y formador de actores Alejandro Catalán– se inscribe un modo de concebir el hecho teatral en el que la dramaturgia y la actuación puedan pensarse como formas que resisten cualquier lógica de subordinación de una a la otra. Es decir, son pensadas como prácticas que trabajan colaborativamente en el acontecimiento teatral a través de una serie de principios ligados a una estética materialista. Estos operan, desde nuestra perspectiva, en dos sentidos: por un lado, permitiendo que el texto dramático ceda su lugar de centralidad y acceda a perder sus formas asociadas a la convenciones discursivas y, por el otro, proponiendo a la actuación como dispositivo intelectual capaz de dialogar con lo que en términos de Lotman llamaremos “el texto de la cultura” y transformarlo.

Palabras clave

Actuación; dramaturgia; producción de sentido actoral; teatro materialista; tensión

Por mucho tiempo, el texto dramático ha tenido un lugar central en el teatro estableciendo una dependencia hacia él y “cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos [...] [es decir] se creía que el texto era el alma de la obra” (Bartis 1998: 13-14). Esto, de cierta forma, ha generado que elementos involucrados en la práctica escénica, como la actuación, sean relegados a un lugar de subordinación. Si bien la relevancia del texto dramático aún persiste en parte del circuito teatral, también es posible apreciar espectáculos en los que el texto ha sido corrido de su lugar de centralidad para habilitar el paso a que otros lenguajes como la actuación, la música o la danza se constituyan como fuentes del acontecimiento escénico. En consecuencia, el lugar del texto dramático, pero también el lugar de las nociones tradicionales de autor, director y actor se hallan tensionadas por nuevas formas de pensar la producción teatral.

En ese marco, podemos ubicar la puesta *Perla Guaraní* de Gabriela Pastor y Fabián Díaz. En ella, observamos una nueva manera de pensar lo teatral en la que se ponen en juego nuevas formas, principios y sentidos que nos permiten una mirada particular sobre la tensión texto dramático/actuación, la cual puede ser explicada, en este caso, como un intercambio colaborativo entre ambos lenguajes, más que una relación asimétrica de ellos en la escena. Esto convierte a *Perla Guaraní* en un espectáculo de características únicas dado que, por un lado, subvierte las formas tradicionales de hacer teatro, al desarrollar una práctica escénica autónoma que no precisa de elementos externos que guíen la escena, práctica que encuentra su correlato en la categoría “producción de sentido actoral”. Por el otro lado, se revela como un espectáculo ligado a una genealogía materialista de la escena, dado que pone en funcionamiento los principios de la negatividad, la fragmentariedad y la discontinuidad (Ferreyra 2019).

Al analizar *Perla Guaraní*, bajo las categorías antes mencionadas, percibimos un modo de producción en el cual la idea de un texto dramático previo al momento de creación escénica ha sido descartada, lo que supone un cuestionamiento a la creencia del texto como eje de la obra. Cabe aclarar que esto no implica una negación total a la utilización de un texto dramático como un procedimiento válido para llevar a cabo una obra teatral, sino que este espectáculo da cuenta de una forma particular de trabajar con él. Consideramos que esta forma abandona la idea de un texto dramático como una estructura cerrada, uniforme, autónoma e incapaz de ser modificada –asegurando, así, la correcta

transmisión de su mensaje– y lo aborda como una unidad que está formada por textos de diversa naturaleza semiótica que interactúan dentro de ella dando como resultado un texto heterogéneo, no uniforme y políglota, que, siguiendo la propuesta de la semiótica de la cultura, llamamos “texto de la cultura” (Lotman 1996).[3] Desde esta perspectiva, podemos decir que en *Perla Guaraní* hay un “texto de la cultura” –más que un texto dramático–, en el que dialogan textos semióticamente diversos de la cultura guaraní, los cuales accedieron a ser trastocados en sus formas al entrar en contacto con un sistema semiótico diferente, la actuación. En esa interacción, estos textos son sacados del estado de equilibrio semiótico y, por ende, transformados permitiendo así su autodesarrollo y la producción de nuevos sentidos (Lotman 1996). En ese proceso, la actuación deja de ser un elemento subordinado a representar algo previo, para convertirse en un dispositivo intelectual capaz de dialogar y crear sentidos.

Esto se explica si hacemos un análisis de la génesis de la obra, en tanto su origen está atravesado por la actuación. La pieza surge de la inventiva de la actriz Gabriela Pastor, en el marco de los Laboratorios de Creación a cargo de Ricardo Bartís y producidos por el Teatro Cervantes en 2017, cuyo objetivo giraba en torno de la investigación aplicada a la creación teatral. Esto permite pensar en un corrimiento que hace la actriz de su lugar de intérprete para pensarse como una actriz-productora de un hecho escénico. Es decir, una actriz con plena autonomía para desarrollar su propia capacidad de invención a partir de conocer su lugar dentro de los medios de producción y hacer uso de ellos a través de la técnica y transformarlos (Ferreyra y Rodríguez: en prensa). Así, la actriz transgrede la concepción tradicional de actor como mero intérprete de una obra para acercarse al campo de la dramaturgia. En ese acercamiento y haciendo uso de su "imaginario actoral", Pastor crea un acopio de enunciados –historias, relatos, leyendas, cuentos, canciones, datos estadísticos y geográfico– sobre “lo guaraní” que constituye una suerte de imagen primigenia que le sirve de disparadora para pensar su espectáculo.[4] Este acopio de enunciados luego será reelaborado, a pedido de la actriz, para su puesta final por el dramaturgista y director, Fabián Díaz.

Ahora bien, para crear su versión de *Perla Guaraní*, Díaz, al igual que Pastor, toma distancia de las figuras tradicionales del dramaturgo y del director, es decir, del rol de autoridad sobre la escena y realiza un trabajo en conjunto con la actriz. Desde la “producción de sentido actoral”, Díaz irrumpe como un “director capaz de trabajar con el actor interviniendo en la situación escénica nominando lo singular y desalojando lo que cae en la representación” (Catalán 2001: 19). En ese lugar, el director “formula o plantea un campo de ideas [en común con el actor] ya sea en relación a un texto, a una novela, a ideas y propone tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas [...] [y] producir materialidad escénica, temperaturas, gestos, ritmos, que se van seleccionando” (Bartís 2002: 115). Esta creación y posterior selección de elementos –surgidos del intercambio entre el director y el actor– serán utilizadas para el montaje de una obra. Apelando a la semiótica de la cultura, se podría plantear que Díaz arma un texto nuevo sobre “lo guaraní” a través de un proceso de conversión de los enunciados recopilados por Pastor; proceso que consiste en codificar el “lenguaje natural” de estos a un “lenguaje secundario” dando origen a un texto.[5] Y, luego, transforma ese texto, al hacerlo entrar en contacto con la actuación, por lo que genera la aparición de un texto de segundo orden: *Perla Guaraní*. Este texto va a proponer a la actuación como un dispositivo intelectual cuya autonomía para dialogar e intervenir en él se manifestará en los sentidos y en la forma que el texto de segundo orden adquiere, forma que se aparta a la de un texto dramático convencional.

En ese sentido, el texto *Perla Guaraní*, creado por el director, combina dramaturgia y actuación. Además, presenta un lenguaje dramático que da cuenta de la operación de unos principios ligados a la estética materialista que hacen de él un texto singular. Bajo estos principios, el texto adopta una estructura sencilla que se asemeja a la de un poemario en el que se reúnen pequeños monólogos que giran en torno de la niñez de Perla, sus vivencias en el pueblo de "Malabrigo", su primer amor, la ausencia de la figura paterna, su vida marcada por la pobreza y la marginalidad, los cuales se enmarcan en una constante que atraviesa todo el espectáculo: el deseo. Tales elementos se presentan de manera discontinua y fragmentaria, construyendo un texto que no responde a un orden lineal. Además, los relatos son interrumpidos por la introducción de fragmentos de canciones como el chamamé *Kilómetro 11* o *Paloma blanca*, frases en guaraní, datos geográficos (enumeración de ríos, ciudades y pueblos) o

datos estadísticos sobre Paraguay referidos a La Guerra de la Triple Alianza o los años que perduró la dictadura de Stroessner, entre otros. Dado a estas características, *Perla Guaraní* se revela como un texto negativo y con una dinámica particular que nos impide reconocerlo como un texto dramático tradicional, ya que juega con su forma: disponiendo en versos los monólogos de Perla, eliminando las didascalias que describen a los personajes, el tiempo y el espacio y presentando de manera alegórica imágenes asociadas a “lo guaraní”, cuya potencia reveladora la encuentran al interactuar con la actuación. Así, el “texto de la cultura” del director pasa a ser de otro orden, del orden de lo transitorio, de lo efímero, que

se torna mítico [porque] admite colocarse al límite de la disolución y aún así sigue hablando [...] De algún modo [...] es devorado por la actuación y refundado en ella a modo de garantizar su existencia mítica [...] El texto es así una articulación de palabras sin valor [que] ausentes de narración se tornan cuerpos (González 2000: 225).

De este modo, en el texto *Perla Guaraní*, la actuación queda inscripta de manera especial, dado que evidencia la creación de “una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico que es una ‘poética actoral’, nada más ni nada menos que la invención de una actuación intransferible de ese cuerpo” (Catalán 2005). En ella, Pastor se permite configurar y desplegar su “imaginario actoral” que se traduce en una serie de técnicas, recursos, gestos, tonos, movimientos que le son propios y que, al ponerlos en funcionamiento, hacen que la puesta escape de la lógica de lo objetivo, lo aprehensible, lo lineal y lo formal que reviste la presencia de un texto cerrado y uniforme en la escena. Se constituye, así, un acontecimiento teatral con características únicas que logra capturar la intensidad de un cuerpo afectado por la actuación, en contraposición a un “cuerpo del actor [que] debe minimizar sus aspectos disruptivos [...] presentándose como un cuerpo definitivo, cerrado a toda transformación eventual, seguro y sin riesgo” (Mauro 2011: 43). Un cuerpo afectado por la actuación se permite traspasar las fronteras impuestas por elementos preexistentes, ya sea el texto dramático, ya sea las indicaciones del autor o el director, a fin de abrir paso a una dinámica en la que el cuerpo se halle con plena autonomía para desarrollar situaciones escénicas en las que se exploren nuevos modos de crear sentido teatral.

Referencias bibliográficas

- Bartís, Ricardo (2003). “Teatro perdido”, “Sobre la dirección (I)”. En *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel. 7-15.
- Catalán, Alejandro (2001). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, Año VII, N° 12, otoño. 15-20.
- Catalán, Alejandro (2005). “El actor como Escenario”. *Revista Conjuntos*, N° 136. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>
- Ferreyra, Sandra (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: ediciones UNGS.
- Ferreyra, Sandra y Rodríguez, Martín. “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. Artículo en prensa.
- González, Horacio (2000). “Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís”. En *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel. 221-231.
- Lotman, Iuri (1996). “La semiótica de la cultura y el concepto del texto”. En *La Semiosfera I*. Valencia: Frónesis/Cátedra.
- Mauro, Karina (2011). “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de ‘representación’ y de ‘interpretación’”. En *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai. 74-117.

Notas

[1] La beca CIN obtenida es un estímulo a la vocación científica otorgado por el Consejo Interuniversitario Nacional.

[2] *Perla Guaraní*. Autoría: Gabriela Pastor. Versión: Fabián Díaz.

[3] El investigador ruso creador de la Escuela de semiótica Tartu-Moscú Iuri Lotman (1922-1993) fue la principal figura de la semiótica cultural, disciplina que estudia “la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico” (1996: 52).

[4] Con “imaginario actoral” nos referimos a la capacidad del actor para generar nuevas prácticas escénicas (Catalán 2015).

[5] El “lenguaje natural” alude a la “cadena de signos con diversos significados” (Lotman 1996: 53), mientras que el “lenguaje jurídico”, a un “signo complejo con un único significado” (Lotman 1996: 53).

X. ESTUDIOS SOBRE ACTUACIÓN

El mito Pavlovsky. Su diálogo consigo mismo desde la actuación

Juan Francisco Barón
IIT, DAD, UNA
juanfranciscobaron@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo, se realiza un análisis sobre cómo la actuación de Eduardo Tato Pavlovsky excede la ficción y su relato para dialogar con su figura mitológica y, así, resignificar sus espectáculos. Dicha resignificación es una competencia central al momento de decodificar el sentido original de su obra. Para dicho análisis, tomamos como punto de partida el estreno de *Rojos globos rojos* (1994) hasta su muerte. A su vez, nos basamos en su material para-teatral: notas periodísticas, entrevistas, declaraciones a medios y discursos.

Palabras clave

Mitología; Pavlovsky; actuación; significación

Introducción

La actuación, como acción significativa, posee un poder de evocación capaz de trascender la concepción realista de un cuerpo contenido por la ficción de la escena. El actuar utiliza procedimientos específicos con el fin de operar sobre distintos niveles, que exceden la idea de transcribir un texto a la escena o la simple ejecución de una partitura de acciones. Más allá de las concepciones anteriormente mencionadas, es posible identificar otra productividad de corte simbólica-icónica, donde la interacción posee un carácter evocativo de indole semiológico.

Partimos de la hipótesis de que este campo, sobre el cual la actuación opera, se relaciona, en parte, con la figura del intérprete en sí, su biografía y una mitología, que, en el caso de artistas específicos, se encuentra meticulosamente elaborada y cuidada. Para demostrar dicha hipótesis, utilizaremos el caso de Eduardo Tato Pavlovsky, estudiando su producción actoral de fin de su carrera, es decir, desde *Rojos Globos Rojos* (1994) en adelante. Demostraremos cómo a través de ciertos procedimientos actorales que derivan de la teoría del actor popular, sumados a otros de corte más experimental, construye de manera dialéctica una mitología en torno a su figura personal que, a su vez, interfiere, resignifica y potencia las ficciones que él interpreta. El mito biográfico es típico de la actuación popular y, en el caso de Pavlovsky, posee una arista especial: dicha construcción está puesta en torno de un activismo político-social. Dichas características presentes en él hacen especialmente productivo este tipo de análisis. Esto no significa que no exista en otros actores y otras actrices, sino que 'Tato' nos permite desarrollar esta teoría con quizás mayor claridad. La mitologización personal, aunque presente en otros, no es un fenómeno que se presente en todo intérprete de manera inequívoca.

Tomaremos como noción fundamental de mito los aportes de Barthes, quien sostiene que

En el mito reencontramos el esquema tridimensional al que acabo de referirme: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo (2016: 205).

Más adelante, continúa desarrollando esta idea:

la forma (el sistema significante segundo) no suprime el sentido (el sistema significante inicial) sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso: el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito (2016: 209-210).

Mitología personal

Las mitologías personales en el arte suelen ser algo común que los mismos artistas fomentan para tener relevancia en el campo artístico. Es común conocer actores que nacen en la pobreza y que llegan a la fama, historias biográficas de éxito que les permitieron sobreponerse a la adversidad y trascender como trabajadores de la cultura. Otro ejemplo es el de aquellos artistas románticos que deben sufrir para poder realizarse en la profesión.

En el caso de Pavlovsky, esta mitologización se encuentra ligada a las nociones del intelectual, devenida de su profesión como psiquiatra, un activismo político fuerte, llegando a ser candidato a diputado en numerosas ocasiones y, principalmente, una figura de resistencia tanto a la dictadura, como al neoliberalismo. En su cuerpo, se encarna la bomba en el Payró, su escape por los techos de los servicios militares, el exilio, su vocación piquetera, su firme oposición al neoliberalismo y sus columnas de opinión en Pagina12, entre otros.

Pavlovsky cierra en el 2002 el acto del día internacional del teatro en el Cervantes con la siguiente afirmación:

Porque nosotros en Latinoamérica 'estamos desaparecidos' y es la cultura y el teatro en particular que contribuyen para mantenernos vigentes en la lucha. Por eso existimos y queremos existir. Allí el teatro es una herramienta de lucha cultural. Por último una cita de Edward W. Said, ese gran intelectual palestino: 'La función principal del artista o del intelectual debe ser siempre una función crítica' (2006: 85).

Esta declaración posee un aspecto autorreferencial respecto de su trabajo artístico. La noción de "ética" en Tato es fundamental, ya que él mismo fue muy cuidadoso de ella a lo largo de su carrera. Se vende ante la sociedad como alguien con principios incorruptibles, que hasta en los momentos más críticos y amenazantes del terrorismo de Estado conservó íntegramente.

La mitificación como procedimiento semiológico se presenta al lector en forma de competencia: es indispensable para decodificarla tener conocimiento del simbolismo que liga la forma con su nuevo significado. La tesis de este trabajo radica en que la resignificación propuesta por Tato a lo largo de su obra en torno de su mitología personal es central al momento de entender sus espectáculos. El no es en la ficción El Cardenal, Meyerhold o el boxeador, es Pavlovsky encarnando esos nombres. Su nombre trasciende cualquier posibilidad de representación en el relato. La forma del personaje es resignificada a partir de su historia personal. A medida que los espectadores conocen su trayectoria por fuera de la ficción, la representación misma cobra un sentido, que, desde nuestra visión, es el sentido original de sus espectáculos.

Actuación popular

A pesar de que las construcciones mitológicas por parte de los actores se encuentran en todos los tipos de actuación, la popular posee un diálogo muy productivo con estas. Tita Merello, Sandrini, Olmedo son algunos ejemplos al momento de entender lo biográfico en el diálogo con la ficción. Sobre este tipo específico de interpretación, Pelletieri afirma que "Se constituyó la mezcla de procedimientos finiseculares, los del circo, con los artificios del actor popular italiano y el naturalismo. Se creó así un modelo alternativo al actor serio, europeo [...]" (2001: 12). Los procedimientos teatrales que este autor detalla, como la morcilla, la maquieta, la mueca patética, el retruécano, por nombrar algunos, son utilizados constantemente por Tato, que, a pesar de provenir de otro tipo de tradición teatral, se nutre de esta línea para potenciar su interpretación.

En el prólogo al tercer tomo de su obra completa en Atuel, sostiene que, a pesar de ser validado internacionalmente como dramaturgo, él se considera fundamentalmente actor (2000). Esta declaración cobra especial relevancia si se toma en consideración que protagonizaba los espectáculos que escribía. A través de los procedimientos específicos del actor popular, Pavlovsky pone a la actuación en el centro de la escena y a su figura como actor en el centro de la espectacularidad. Teniendo estos aspectos como punto de partida, podemos identificar cómo, desde ciertos aspectos técnicos referidos a la actuación, se ponen directamente en diálogo con aspectos extra-ficcionales, como lo son su militancia y activismo político. En el modelo de actor serio, la actuación como espacio

significante autónomo se encuentra muchas veces subordinada a la dirección y la dramaturgia y, por lo tanto, la potencialidad mítica se ve limitada. Los modelos devenidos del realismo, la técnica stanislavskiana y sus posteriores variaciones no habilitan tan claramente la personalidad individual de los intérpretes.

A modo de cierre

Nadie es Pavlovsky, ni siquiera el mismo Pavlovsky. Esto es porque su figura se mitificó, trascendió en vida cualquier posibilidad de ser ocultada. Al momento de montar un espectáculo, uno asistía al último espectáculo de Tato. La ficción se veía absolutamente interferida por la figura del actor que las interpretaba. Queda como necesidad el realizar un estudio que permita desarrollar el fenómeno de la mitificación y cómo este se manifiesta en otros modos de actuación, al igual que en el resto de los sistemas de la escena. Existen dramaturgos y directores míticos también, quizás es en la actuación popular donde se observa de manera evidente este fenómeno. Pavlovsky no es un actor popular. Sin embargo, la utilización de los procedimientos de este tipo de actuación, la mitología que su persona aporta e –insistimos– el mismo fomento ponen en un primer plano su figura extra-ficcional.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (2016). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pavlovsky, Eduardo (2000). *Obra completa. Tomo 3*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo (2016). *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*. Buenos Aires: Topia.
- Pelletieri, Osvaldo (2001). *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Testigos de sí mismos, testigos de una generación: los vínculos filiales en escena

Denise Cobello

UNA, Université Sorbonne Nouvelle

denise.cobello@gmail.com

Resumen

Este trabajo propone abordar la noción de *testimonio* en su carácter de dispositivo de pensamiento que da cuenta de una experiencia subjetiva pero que refleja asimismo una dimensión social, política y cultural particular. A través de las obras *Mi vida después*, *El año en que nació* y *Melancolía y manifestaciones*, que integran la trilogía de Lola Arias sobre hijos que reconstruyen la vida de sus padres, la figura del testigo se presenta como una forma a través de la cual el pasado nos habla en tanto que presente. Los elementos documentales presentados por Arias constituyen un trabajo rapsódico que permite el surgimiento de las principales inquietudes que sostienen este trabajo. Entre ellas la cuestión de la exposición que aporta el gesto de dar testimonio, la utilización de ciertas estrategias provenientes del arte performático que permiten la presentación de elementos reales en escena y las claves que este teatro habilita para poder realizar una lectura a contrapelo de la realidad y mantener vivo el pasado que se ausenta.

Palabras claves

Testimonio; Lola Arias; teatro documental; teatro performático

Este trabajo aborda la noción de *testigo* en tanto figura poética ligada a la tradición oral y, por consiguiente, la noción de *testimonio* en lo que respecta principalmente a su carácter de dispositivo de pensamiento que da cuenta de una experiencia subjetiva pero que refleja, asimismo, una dimensión social, política y cultural particular. Nos interesa reflexionar sobre los recursos poético-técnicos que desarrolla el testigo en escena, como así también sobre sus posibles efectos de sentido ideológicos. Tomaremos las obras *Mi vida después*, *El año que nació* y *Melancolía y manifestaciones*, tres trabajos que guardan, según la autora, una relación filial, “son como hermanas”, dice Arias, “tres obras nacidas de la misma matriz” (6). Esta trilogía sobre hijos que reconstruyen la vida de sus padres servirá de apoyo para poder analizar el funcionamiento de la figura del testigo y el valor otorgado al testimonio.

Dar testimonio, dice Sarrazac, “es un gesto que compromete completamente al que lo ejecuta. El testimonio comporta un valor raro ligado a un estado subjetivo de verdad” (13). El testigo en el teatro es la presencia inmediata de una humanidad que viene a compartir su experiencia. A diferencia de como aparecía esta figura en el teatro documental histórico, aquel de Piscator y Weiss, en el teatro contemporáneo se registra una intervención mayor de los testigos en la creación, incluso previa al espectáculo. Los directores realizan una búsqueda y una selección de testigos para luego construir con ellos el contenido de sus creaciones. Es decir que, en algunos casos, se les confiere un rol de coautores de los textos sumado a una participación activa en torno a decisiones de actuación y de puesta en escena. Otra gran diferencia con el teatro documental histórico radica en que mientras Piscator y Weiss buscaban mostrar el valor del documento en tanto prueba “objetiva” validada por la retórica del autor/director, es decir, acentuar la comprensión científica del hecho, en el teatro documental actual la intención pareciera ser, más que nada, el mostrar un mosaico de subjetividades y no “la verdad” de los hechos conforme a un supuesto acuerdo unánime sobre un tema.

En la tríada de obras de Lola Arias mencionada anteriormente, podemos ver una decisión de la autora de componer el texto integral de estas piezas utilizando fragmentos provenientes de una fuente principal: el testimonio. Según sus palabras, “lo que se pretendía era mostrar el mosaico de una época a través de historias que contrasten entre sí para dar cuenta de una generación nacida en dictadura, cuyos padres lucharon o se exiliaron, fueron torturados o desaparecieron, colaboraron, fueron cómplices o directamente indiferentes a la política” (Arias: 10). Didi-Huberman (2014) plantea que toda realidad social tiene como objetivo el tomar forma, el lograr exponerse. Pero como sabemos, al separarse las prácticas artísticas de su valor cultural se vuelven más numerosas y variadas las posibilidades de exposición. La relación entre valor cultural y valor de exposición se va dar entonces de

forma dialéctica, al exponer el artista una realidad social determinada al mismo tiempo que se expone él mismo como referente y voz de su pueblo en un acto de manifestación. Son entonces Lola Arias y los actores de estas obras quienes, a través de sus testimonios sobre experiencias propias y sobre la vida de sus padres en dictadura, convocan y recuperan en este gesto cultural y de exposición la voz de los silenciados, de los desaparecidos. Pero a pesar de la decisión de mostrar un retrato heterogéneo de las diferentes voces que conformaron la época, en el caso de *Mi vida después* queda claro que estos hijos están todos de acuerdo en relación a su posición frente a esa historia, en ningún momento se pone en duda su valoración sobre esos hechos. Lo mismo sucede con *Melancolía y manifestaciones*. La testigo que viene a contar su historia, la propia Lola Arias, presenta un relato sobre la vida de su madre a partir del '76, año en que ella nace al mismo tiempo que se declara el golpe militar y a raíz de todo esto su madre cae en una profunda depresión que la va a marcar para toda la vida. Por el contrario, en el caso de *El año en que nació*, el discurso de los testigos se presenta complejizado. Se radicaliza la confrontación de los relatos y queda claro que los protagonistas no están todos de acuerdo entre sí y que detrás de sus testimonios sigue vigente un debate ideológico, al parecer más marcado que el que pueda existir en Argentina.

En relación con los recursos o procedimientos poético-técnicos que desarrolla el testigo en escena, daré cuenta de algunos de los utilizados por los testigos-actores que participan de esta trilogía. Para este análisis, decidí apoyarme, en algunos casos, en una serie de categorías tomadas de la propia reflexión de Lola Arias en torno a estos trabajos y, en otros, en nociones creadas a los fines de esta investigación.

El actor-rapsoda

En el siglo XVIII, Goethe define la figura del *rapsoda* en comparación con la de *mimo*. El *rapsoda* es, para Goethe, el poeta que recita textos épicos haciendo abstracción de su personalidad y de sus emociones. Y el *mimo* es aquel que se pone en representación a través de un personaje y que quiere que el público sienta las emociones que él mismo experimenta, que se identifique (Goethe: 118). Tomando estas figuras, se observa en la trilogía de Arias un actor que se aleja de las emociones apoyándose en la manera de relatar, que busca una distancia entre él y el relato. Y para esto trabaja en dos direcciones: haciendo abstracción de sus emociones a la manera del rapsoda de Goethe y subrayando el carácter teatral de la exposición, dejando ver el dominio de su técnica. Un ejemplo de esto lo encontramos en la lectura de la última carta del padre de Carla Crespo en *Mi vida después*. Antes de leer la carta se anuncia el origen del documento y queda claro que quien va a darlo a conocer es la hija del militante que la escribió justo antes de morir, y que murió justo antes de que ella naciera. Sin embargo, la actriz trabaja este momento a través de una lectura despojada de énfasis o emoción. Apela, si se quiere, a un tono monocorde o neutro que permite que la atención recaiga principalmente en las palabras y frena toda emoción que pueda surgir de la situación.

El actor “doble de riesgo”

El término “doble de riesgo” proviene del ámbito del cine. Es aquel que va a reemplazar al actor en una escena donde haya una acción de riesgo. Lola Arias afirma, hablando de *Mi vida después* -pero bien vale también para las otras obras- que los actores son los dobles de riesgo de sus padres porque tienen que asumir el riesgo a la exposición de un tema social y políticamente sensible. En una entrevista realizada a Carla Crespo en 2014, la actriz responde en relación a esto:

Nos sentimos dobles de riesgo sobre todo cuando estrenamos. [...] Siempre nos acordamos de lo que para nosotros fue estrenar la obra. El miedo a la recepción. Yo pensaba, la gente de derechos humanos, los hijos de desaparecidos, mi propia familia, como van a tomar esto? Se leerá como una falta de respeto? [...] Si bien existía un gran antecedente para nosotros que fue la película *Los rubios* de Albertina Carri, la película no dejaba de ser un documental audiovisual. No están poniendo el cuerpo cada vez que representan. En *Mi vida después* tenía que ver con el estar ahí, [...] había un riesgo en eso. Lo sentíamos. (Cobello: 139)

En *Melancolía y manifestaciones* el riesgo decrece pero el juego de dobles se multiplica. Lola Arias es la “doble de riesgo” de su madre que sube a escena para contar su historia, pero también Elvira Onetto funciona como tal. La idea de buscar una actriz porque su madre no quería aparecer en escena la llevó a preguntarse sobre el tipo de actuación que necesitaría la obra. “No quería que la actriz actuara, que compusiera un personaje; quería que estuviera en escena ‘en lugar de’, como una doble”, cuenta Arias en una entrevista (16). Elvira Onetto, pone su cuerpo al servicio de la narración como una suerte de marioneta: en algunas escenas, mueve la boca y lo que se escucha es la voz de la madre real de Arias casi como en una especie de recurso fantasmagórico; en otras, realiza acciones que colaboran en la recreación de las anécdotas que se cuentan.

El actor-figurante o extra

En las tres obras los actores realizan también el trabajo que podría hacer un figurante ya que contribuyen a la reconstrucción de escenas de la historia de otro. Ofician de fondo que permite resaltar la figura, es decir, el testigo que lleva el relato. En *Melancolía y manifestaciones* los actores que acompañan a Elvira, la actriz que juega el rol de la madre de Lola Arias, son los alumnos de actuación de su taller. Estos aparecen en escena en calidad de figurantes, ya que no son actores principales, no tienen textos, sino que ponen el cuerpo para poder recrear escenas de otros.

El testigo indirecto o segunda generación

Observando a los testigos en estas tres obras y teniendo en cuenta la etimología del término: “1. Persona que da testimonio de algo – 2. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo” (Diccionario de la lengua española - RAE) [1] podríamos pensar que, si bien dan testimonio sobre sí mismos y sobre sus infancias en dictadura, no todos pueden dar testimonio, en sentido estricto, sobre hechos puntuales de la vida de sus padres. Esto se debe en algunos casos por no haber llegado a conocer a su padre o madre, en otros por narrar recuerdos de los primeros años de su vida y en otros porque se relatan historias que les contaron sobre la vida de sus padres. La figura del testigo aparece entonces de manera indirecta. Son testigos de segunda generación que logran mantener la legitimidad y veracidad de los hechos presentando un relato sobre experiencias que no fueron experimentadas en primera persona o de las que conservan tan sólo recuerdos, discursos, documentos.

Conclusión

El testigo en Arias es aquel que viene a disputarle la lucha por la verdad al poder que con su discurso hegemónico muchas veces ha querido olvidar, relativizar los hechos o imponer teorías como la de “los dos demonios”. Ese poder que ya en la tradición literaria más antigua y arraigada de occidente fue encarnado por un personaje como Edipo, un rey que si bien sabía la verdad de su historia desde el primer momento gracias al vaticinio de los profetas, la ignora, por orgullo, por tiranía, por poder, para poder conservar el trono. En esta tragedia, es el testigo quien confirma la verdad y pone fin a la ceguera de Edipo (Foucault: 28-52). Por el contrario y estableciendo una comparación que permita ampliar este análisis, los testigos en las obras de Arias no presentan una “verdad” sino que poseen distintos saberes y luchan por medio de la argumentación para obtener mayor legitimidad, ya que como bien explica Foucault, detrás de todo saber o conocimiento lo que está en juego es una lucha de poder (52). Podemos decir entonces que es cierto que la historia es escrita ante todo por los vencedores, pero también es posible afirmar que frente a esa historia resiste la tradición de los pueblos figurantes, de los grupos o sectores oprimidos que necesitan volver a exponerse. Los testimonios de las obras de Arias son herramientas discursivas que almacenan y recrean la memoria, que recuperan el pasado para hacerlo presente. Un pasado individual que necesita evocar el colectivo para actualizar la tradición, para producir experiencia y saber. Como afirma Didi-Huberman la solución para poder contar la historia de los pueblos figurantes, está en el arte y específicamente en el principio constructivo de montaje (2014: 29-54). Un montaje documental que, como intentan mostrar las obras de esta trilogía, permite exponer a los sin nombre explorando las aporías del testimonio y el archivo.

Referencias Bibliográficas

- Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Cobello, Denise (2015). *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*. Tesis de Maestría bajo la dirección de la Dra. Julia Gros de Gasquet, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial texturas.
- Goethe, J. W. (1983). "Poésie épique et poésie dramatique". *Ecrits sur l'art*, tr. Schaeffer, Jean-Marie, Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel (1996). *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011). "Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur". *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*. Revista Études Théâtrales, n° 51-52, , febrero-marzo. 13-25.

Nota

- [1] Definición extraída de la versión en línea del Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/>

Tecnoescena y telepresencia: aportes sobre la noción de Teleperformance

Dra. Anabel Edith Paoletta
Facultad de Arte, UNICEN/ TECC
anabelpaoletta@gmail.com

Dr. Miguel Angel Santagada
Facultad de Arte, UNICEN/ TECC
msantag@yahoo.com

Resumen

La incorporación de las nuevas tecnologías en la escena teatral plantea la necesidad de modificar las conceptualizaciones tradicionales del teatro que se atenían a las condiciones de producción de sentido reguladas por los sistemas de representación teatral y sus dispositivos analógicos. Tal incorporación abrió paso a la reflexión y a debates sobre cuestiones teóricas vinculadas con la complejidad que introduce la relación entre el dispositivo, la obra y el espectador puesta de manifiesto por la *teleperformance*, en la cual confluyen telepresencia y tecnoescena.

Palabras clave

Teleperformance; telepresencia; tecnoescena

Introducción

En la *teleperformance* se trabaja con la telepresencia de actores. El actor ubicado en un espacio escénico específico efectúa un movimiento que es captado por un ordenador y transmitido simultáneamente a una escena teatral que acontece en otro espacio físico. A la imagen virtual del actor en escena, que se materializa de forma actual en el segundo espacio escénico, se la denomina avatar. La simultaneidad de la acción del actor y la reacción del avatar contribuyen a crear la ilusión de presencia de una manera ambivalente, ya que el avatar parece estar vivo y tener conciencia de las acciones del contexto al reaccionar con una aparente autonomía. Y, al mismo tiempo, el actor acciona con plena conciencia manipulando la imagen del avatar, es decir que experimenta la sensación de estar presente en el cuerpo del avatar.

En una *teleperformance* el cuerpo del actor se materializa en otro espacio teatral mediante el recurso tecnológico de teleproyección. Esta consiste en proyectar parcializada la imagen del actor en una pantalla, donde solo se percibe un único punto de vista respecto de su totalidad. Así se distorsiona la imagen del cuerpo y el espectador se priva de otros puntos de vista y de algunos aspectos más de la percepción, del mismo modo en que sucede con los recuerdos.

A pesar de estas características de la telepresencia, en una *teleperformance* se efectúa el convivio, dado por el encuentro actor-espectador físicamente presentes en el acto de comunión teatral (Dubatti 2014) y, por lo tanto, el espectáculo no deja de ser una obra teatral en la que, además existe, naturalmente, una mediación tecnológica. Es en ese encuentro efectivo y real, de coexistencia entre actor-espectador, constituido por la presencia aurática de los cuerpos reunidos en el teatro donde se consuma el hecho teatral.

El segundo aspecto que se destaca durante la *teleperformance* es definido por Dubatti como el "tecnovivio", que según la relación del hombre con la máquina se distingue en: tecnovivio interactivo, "la relación entre un hombre-máquina-otro hombre y tecnovivio monoactivo, la relación entre un hombre-máquina" (125).

Reinventando el escenario

Una de las experiencias de *teleperformance* que nos interesa mencionar es *Reinventing the stage* de George Brown, estrenada durante 2005 por la Universidad de Bradley. En ella, el director explora el impacto de la tecnología de transmisión por internet a tiempo real en la escena teatral.

Sobre la creación de *Reinventing the stage*, puede decirse que la relación entre los personajes es modificada por la intervención explícita del director de la obra cuando decide indicar que cada personaje esté ubicado en un lugar distante específico. Los actores, de esta forma, están afectados por la separación física pero perciben la presencia virtual del cuerpo del otro, a la manera de un tecnovivio interactivo.

La presencia virtual es un estar como avatar que supone al mismo tiempo una separación física real, ya que lo que es visible en el monitor se proyecta en los muros del espacio escénico. En este nuevo espacio los actores trabajan con doble virtualidad: la suya, como imagen de luz que se proyecta en otro punto geográfico, y la del otro, que es percibida en el espacio físico actual. En este sentido, se considera que los artistas viven una constante performatividad porque accionan continuamente reactualizándose en ambos espacios.

Cuando el actor crea a partir de estos medios, interactuando con la virtualidad e inmerso en la performatividad, desarrolla una capacidad creativa diferente porque cuenta con la presencia de los operadores de imagen que brindan otras posibilidades. Por ejemplo, es posible acercar el *zoom* a una expresión física, amplificarla o proyectarla en cada fotograma, deteniendo o disminuyendo la velocidad del movimiento y facetándolo. A través de las técnicas mecánicas se puede repetir una secuencia de video una cantidad innumerable de veces y en diferentes espacios dentro de la escena, ya sea si es transmitida en vivo o si ha sido preelaborada y grabada. Esta experiencia propone un nuevo trabajo desde la actuación, con una metodología diferente a la empleada tradicionalmente o mediante las técnicas de actuación dramática (Lhemann 2013), ya que la escena ha sido modificada por los estímulos tecnológicos con los que interactúa el actor en una *teleperformance*.

Durante el proceso de creación de una puesta en escena dramática convencional, los actores se encuentran solos interactuando y creando un espectáculo en un espacio íntimo y sagrado. Para las *teleperformances*, este espacio escénico es articulado con el accionar del personal técnico, que tiene un papel protagónico en la escena como un actor más, en el mismo nivel y con la misma importancia, para manipular la imagen digital del actor, y así modificar la comunicación entre ambos actores, el actual y el virtual.

En la escena digital se genera una relación dialógica entre el técnico, el actor actual y el avatar para avanzar en el desarrollo de la acción posdramática (Lhemann 2013). Se dirá entonces que la acción se expande territorialmente, pues sucede en el aquí y ahora del espacio que abarca la superficie entre los puntos geográficos con los que se establece la telecomunicación.

Esta nueva teatralidad ofrece muchas oportunidades, ya que permite la colaboración simultánea de artistas que habitan distintas regiones del mundo, enriqueciendo su trabajo y la producción de arte en general. Los proyectos dependen de la participación interdisciplinaria de personal con experiencia técnica y conocimiento para desarrollar las competencias exigidas por la *teleperformance*, en tanto nueva aproximación creativa del teatro: la danza, la música y las tecnologías, que marcan un significativo impacto en la forma artística final.

Así las producciones artísticas contemporáneas se orientan hacia la combinación de diferentes disciplinas artísticas, dando un giro copernicano al subsumir un lenguaje en otro, suscitando un nuevo lenguaje sincrético (condensado o aumentado) e integral. En el caso de la *teleperformance* es este ciberespacio que ingresa a la escena teatral y absorbe la puesta en escena tradicional.

Niveles de espacios, personas y tiempos

Siguiendo a Aristóteles, los críticos y los teóricos omitieron el análisis de la realidad material - una especie de soporte colateral para emular el espacio cotidiano- a favor de la representación teatral. Desde el siglo XX, el énfasis del análisis y de la práctica de la representación se desplazó a medida que los teóricos trataron de adaptarse a lo que Artaud (1992) caracterizó como el lenguaje físico del escenario. Es decir, que los elementos dispuestos dentro del espacio escénico cobraron un valor semiótico y artístico, produciendo un sentido más allá de la relación mimética establecida con la realidad observable de la vida cotidiana.

Así, el espacio escénico cobra otros sentidos duales, ya que los espectadores teatrales se enfrentan con un espacio material que es a la vez un lugar ficticio y asisten a un arte que juega de

manera intensa con la dicotomía realidad/irrealidad, a partir de lo que está aconteciendo en la escena. La dualidad del espacio escénico entendida en términos de espacio que contiene lo real e irreal, se debe a los distintos espacios definidos en el campo teatral:

El espacio del escenario, es decir, la realidad física del escenario o de cualquier sitio en el que los actores realizan su representación. “Espacio ficticio”, para los lugares evocados, presentados o representados en el escenario. Y “espacio de representación”, compuesto por el medio escenográfico, la iluminación, las acciones físicas de los actores y demás elementos que crean la imagen de un lugar ficticio. (Mc Auley: 73)

Esta estructura tripartita es análoga a la noción de la Escuela de Praga acerca del “actor/figura del escenario” (Bühnenfigur), entendida como aquella “estructura de personaje” que determina la construcción del personaje que realizará el actor en sí mismo al habitar un triple nivel de conciencia (presencia real/ representación/ ficción). La trilogía se mantiene a lo largo de la representación, incluso si alguno de los niveles predomina. Además, pueden darse deslizamientos de conciencia de un nivel a otro.

La complejidad semiótica del teatro, que incluye sistemas de signos visuales, auditivos, arquitectónicos, proxémicos, kinestésicos, se vuelve aún más difícil de describir debido a las diversas capas de encuadre. Sin embargo, para el teatrista el escenario siempre es un espacio de representación y un espacio de ficción; el actor siempre y simultáneamente es la persona civil, la figura del escenario y el personaje; el tiempo siempre es el real y el ficticio.

La situación crece en complejidad cuando se dan condiciones nuevas, que en principio parecen extravagantes, como las particularidades que caracterizan la escena de una *teleperformance*. Insistimos: la *teleperformance* transforma multiplicando el espacio, el tiempo, la manera de accionar y, por lo tanto, la comunicación entre los actores, incluso la construcción de la historia que se pretende dar a conocer.

Cambios y modificaciones en la escena tradicional

Con la incorporación de las tecnologías digitales en la escena teatral, pierde aplicabilidad universal la noción convencional del teatro que imperó hasta el momento. Las nuevas condiciones de producción de sentido, determinadas por los sistemas de la representación teatral y sus dispositivos, exigen al menos una reconsideración de los criterios usuales y un reconocimiento de los potenciales semióticos que se abren a partir de su implementación en el diseño y elaboración de las nuevas ofertas.

Patrice Pavis llamó sistema escénico al conjunto de dispositivos responsables de la producción de signos como la iluminación, la escenografía, el vestuario, la gestualidad, etc. Este sistema “forma un sistema semiológico; en el que quedan contempladas a la vez la organización interna de cada uno de los dispositivos y las relaciones recíprocas entre ellos” (423).

Los paradigmas de análisis que pretendían que el teatro es un conjunto de sistemas que constituían el sistema escénico, desmerecieron la función semiótica que cumplían estos dispositivos. Gracias a la inclusión de las nuevas tecnologías y el aporte de la virtualidad, dichos paradigma analíticos han sido reconsiderados, porque ya no es posible ver y analizar de la misma manera una obra que se estructura de forma diferente.

La implementación de los medios tecnológicos que permiten concebir y producir una *teleperformances* ha impactado dentro del conjunto mencionado de dispositivos, y se integra en cada uno de los sistemas ya existentes para modificarlos. Esta sustancial modificación de la concepción escénica también afecta al resto de los sistemas y dispositivos, debido a cuestiones técnicas de visibilidad. Por ejemplo, en la proyección de una imagen sobre un muro o un actor, será necesario tener un tipo de iluminación general adecuada para garantizar la visualización de la imagen proyectada, como también la calidad de las texturas sobre las cuales se proyecte.

El empleo de la tecnología también modifica el diseño de vestuario, de la escenografía y, principalmente, la actuación al incluir el factor inmaterial del avatar como un actor más dentro del sistema de actuación en el espacio escénico.

Además de todas las características mencionadas, la multimedialidad transforma la visión del director de escena, que se vale de las múltiples posibilidades de este recurso. El director afronta ahora el desafío de trabajar de manera conjunta y experimental con el resto de los artistas teatrales, sea los actores y el equipo técnico, durante la creación y realización del espectáculo. Este nuevo sistema escénico exige, además, redefiniciones de todos los campos de la reflexión, interpretación, contextualización y producción teatral.

Según Lehmann “El teatro posdramático está esencialmente, aunque no de manera exclusiva, ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo” (48). El riesgo se asume al abandonar las convenciones que supone el teatro dramático y, a través de las cuales, algunos espectadores intentarán consumir el hecho teatral.

Conclusiones

La tecnología interactiva en tiempo real genera nuevas prácticas y comprensiones que se materializan en la creación de nuevos contenidos culturales. Las telecomunicaciones han producido la superación de las distancias territoriales entre individuos separados geográficamente; diversas experiencias transformaron los medios de comunicación en medios participativos. Por ejemplo, las tecnologías digitales llegaron a ser el principal vehículo de información y conectividad gracias a la que se generaron nuevas redes y comunidades. Arlindo Machado comenta:

(...) La informática nos impone el desafío de aprender a construir el pensamiento y expresarlo socialmente mediante un conjunto integrado de medios, a través de un discurso audio-táctil-verbo-moto-visual, sin jerarquías y sin la hegemonía de un código sobre los demás. (N° 56 Segunda época)

Con la telepresencia se percibe la sensación de estar ante una simultaneidad de posibles lecturas temporales dentro de la obra teatral.

La *teleperformance*, como estilo de teatro contemporáneo, es concebida como un conjunto de elementos dinámicos, que manifiestan el sentido profundo buscado en una obra teatral mediada por la tecnología de alta definición. Dicha incursión de la tecnología digital en el campo artístico abrió paso a la reflexión y el debate sobre las cuestiones teóricas mencionadas, a raíz de la complejidad que introduce la relación entre el dispositivo, la obra y el espectador.

Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin (1992). *El teatro y su doble*. México: Ed Sudamericana.
- Brown, George H. (2005). *Reinventing the stage*. Bradley University. Aruba. Proceeding of the Eighth IASTED International Conference. Computers and advanced technology in education.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, Hans Thies (2013). *Teatro posdramático*. Madrid: Cendeac.
- Machado, Arlindo (2009). “Nuevas formas de (re)presentación. Ensayos hipermediáticos”. *Revista TELOS, cuadernos de Comunicación e Innovación*. N° 56 Segunda Época. Julio- Septiembre. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocaderno.asp?idarticulo=8&rev=56.htm>
- Mc Auley, Gay (2003). *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*. Chicago Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Pavis, Patrice (2005). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Szondi, Peter (2001). *Teoría do drama moderno (1880-1950)* Traducción: Luiz Sérgio Repa. San Pablo: Cosac & Naify Edições.

Las palabras del teatro: los saberes escénicos en el campo teatral porteño

Carla Pessolano

CONICET, IIT, UNA, Université de Franche-Comté

carlapessolano@hotmail.com

Resumen

El "ablande del actor", el "avasallamiento productivo", la actuación como "cuerpo editado" son algunas de las muchas formas con las que referentes fundamentales del campo teatral se refieren a sus prácticas. De hecho, parte de lo inasible de las prácticas escénicas parece ponerse en evidencia a partir de los recursos discursivos con los cuales los creadores las manifiestan. Hemos detectado que al describirlas se vuelve recurrente la presencia de un tropos específico: la metáfora. Este trabajo pretende exponer algunas de esas recurrencias discursivas que, hemos reconocido, se encuentran impregnadas del pensamiento que los creadores tienen acerca de sus praxis.

Palabras clave

Escena; metáfora; procesos creativos; discursos de espesor; praxis escénica

El teatro a veces construye poéticas, metáforas, ficciones reveladoras. No siempre el público, la crítica, las estéticas domesticadas reciben, aprueban, reconocen ese poder extraordinario de poner en escena lo que nadie quiere ver.

Cristina Banegas, 2017

Introducción

El fragmento de la investigación que aquí se presenta es una deriva de un trabajo previo desarrollado durante nuestra tesis doctoral. Aquella fundaba su base en la pretensión de dar marco a la reflexión y sistematización de los procesos creativos dentro de las prácticas escénicas a partir del trabajo sobre tres nociones (producto de la propia investigación): subjetividad poética, credo poético y resistencia. La intención ha sido generar una conceptualización que habilite espacios en que puedan ser reconocidos aquellos insumos teóricos que los artistas producen al reflexionar acerca de sus prácticas. Al hacerlo, la primera certeza con la que nos encontramos era la definición acerca del objeto a trabajar: no serían materiales específicamente escénicos sino los registros, documentos y decires en torno a lo escénico. La indagación, entonces, requirió diferenciar ciertos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas –tomando el término de Clifford Geertz (2003)– de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos hemos dedicado a estudiar en tanto “discursos de espesor”. Su característica es que son discursos sobre la praxis, que se sostienen, habitualmente, en materiales teóricos implícitos y no de manera clara y evidente.[1] En esa búsqueda y primer relevamiento, empezaron a surgir determinados modos de decir del campo de la escena que parecían agruparse por tener ciertas características en común. Se trataba de modulaciones metafóricas, comparaciones, símiles y metáforas puras.

De este modo, las nociones del teatro como “zona liberada” (de Ure), la escena como “masa autónoma” (Bartís) y la actuación como “cuerpo editado” (Couceyro) dejaban de ser concepciones aisladas de modos de ver el mundo para convertirse en modalidades para pensar la escena con lo que parecía ser un tropos en común. Y lo curioso es que se tratara de una práctica asistemática, pero presente en varios exponentes fundamentales del campo teatral para referirse a sus praxis de creación. Algunas de las metáforas que hemos relevado en la constelación de autores sobre la cual trabajamos dentro del campo escénico argentino son: la idea de hacer teatro como “voluntad de existencia” (Bartís), la escena como “masa autónoma” (Bartís), el pensamiento como “campo de especulación” (Bartís), el pensamiento como “vacío” (Bartís), el cuerpo como un “campo teórico” (Bartís), el “ataque” a la idea de obra (Bartís), la posibilidad de “violentar” los textos en la escena (Bartís), el escape a la

“muletilla de la forma” en la actuación (Bartís), el actuar para “atacar”, “desintegrar”, “pulverizar” el concepto de realidad (Bartís), la actuación concebida como “potencias” y “flujos” (Bartís), la idea de la actuación como “canal” (Catalán), la actuación como “transformación” (Catalán), la actuación como “conquista” (Catalán), la “fragilidad” como “potencia” en la actuación (Cappa), la actuación como un “tráfico de emociones” (Cappa), el teatro que “acumula, contagia” (Cappa), la actuación como “emoción simple” (Cappa), la “conciencia de la forma” en la actuación (Cappa), una actuación que “busca su cauce” (Couceyro), el texto como “un viaje” (Couceyro), la actuación como “robo” (Couceyro), la literatura como “disparadora de actuación” (Couceyro), el “entrenamiento” y la “disciplina” como abordajes para producir actuación (Couceyro), lo “ávido”, lo “voraz”, el “tragar” para poder actuar (Couceyro), la necesidad de “entrar en lo teatral” (Couceyro), la posibilidad de “ejercitar” la reflexión (Couceyro), la técnica no como “corsé” sino como “herramienta” (Couceyro), la actuación como “droga” (Couceyro), el “abuso” de la actuación (Couceyro), lo “desplegable” en la actuación (Couceyro), la actuación como “adicción” (Couceyro), la actuación como un territorio “misterioso” y “brillante” (Couceyro) y la actuación como “collage” (Couceyro).[2]

Más allá de las diferencias entre estas frases –algunas surgen en el marco de entrevistas, otras en situación de clases y otras aparecen en textos diversos en que estos creadores dejan registro de sus concepciones de la praxis–, todas comparten la referencia a la práctica específicamente escénica. Cabe entonces preguntarse cuál sería la “expresión simple y común” (Fontanier 1977: 64) a la que se enfrentan estas construcciones figuradas como disruptivas de un discurso literal. Al respecto vemos que, en realidad, estos términos podrían no desplegar el uso de la figura retórica como un desvío sobre la expresión cotidiana, sino que se presentarían como el modo de acceso a un tipo de práctica que, de otra forma, no puede ser enunciada, manifestada. En esta dirección, y si retomamos a Aristóteles (2004b) al diferenciar la función retórica de la metáfora (cuando se encontraba al servicio del buen decir y la persuasión) de su función poética (para describir y conmover), podríamos decir que algunas de las modulaciones metafóricas que aquí vemos quizá se encuentren a mitad de camino entre esas dos funciones. Además, la definición de la metáfora incluye *per se* la idea de movimiento, tanto es así que etimológicamente “phora” designa una modalidad de cambio según el lugar. De este modo, el procedimiento metafórico también implica un movimiento de un lugar a otro, un desplazamiento y la transposición de un nombre a otro, instalando así la idea de algo que se toma de otro lado, de reemplazo de una cosa por otra y de préstamo. En el caso del teatro, agrupando estos ejemplos, se evidencia un singular entramado de saberes que, una vez detectados, parecen volverse basales para nombrar la escena, una especie de gramática propia de lo teatral. Inevitablemente, al utilizar este procedimiento lingüístico, comenzamos a encontrar que por todo el campo opera la “extrañeza” para su transmisión. Estos nombres extraños que sustituyen al decir ordinario ponen en evidencia el valor cognitivo de este tropo. Algo de esto parece rimar con la idea de Deleuze por la cual el procedimiento artístico sería capaz de arrancar “preceptos de las percepciones” (Deleuze 1996). En este caso, a partir de las imágenes metafóricas que son nucleares en estos decires, parece hacerse presente el fenómeno singular que configura la escena.

En estos ejemplos, algunas de estas construcciones son de uso más frecuente y otras se presentan como atípicas. Por ejemplo, la idea de “actuación” como posibilidad de “transformación” opera de modo casi transparente, al punto en que el procedimiento metafórico podría pasar desapercibido. Por lo que podríamos asumir que, en una primera lectura, la “transformación” podría referir a aquella que requiere un actor para “encarnar” un personaje; también ideas en torno de lo “transformador” de la práctica escénica con su irradiación en el campo social; o inclusive esa idea de “transformación” como mutación, como creación dinámica de un material escénico, desde los ensayos hasta –y especialmente– su estreno, y de allí en adelante. Ese tipo de casos nos remiten a las ideas elaboradas por Lakoff y Johnson, en las que se explicita que el uso habitual de ciertas metáforas en el lenguaje no las aleja de la posibilidad de ser consideradas metáforas vivas: “el hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico no las hace menos vivas” (Lakoff & Johnson 2009: 95).

Pero en el caso de los discursos de espesor relevados, también encontramos configuraciones más peculiares que requerirían una descripción específica para ser comprendidas. En esos casos, podemos pensar una característica de este procedimiento que requiere un rol más activo del

destinatario, un saber específico. Si tomamos la idea de la actuación como “cuerpo editado”, por ejemplo, que describe Analía Couceyro, en una primera capa, podría comprenderse una asociación con el texto dramático como esa primera edición a la que se aspira llegar a través de la tridimensionalidad que es el cuerpo en escena. Sin embargo, la idea de Couceyro es más compleja que eso. Se trata de pensar los rastros que la literatura –pero también los mensajes, notas, boletos, recortes, textos dispersos, etc.– va dejando como marca en el cuerpo del actor, para terminar configurándose como una especie de collage de sentido que, luego, llegará a la escena, únicamente a través de una corporalidad cuyo foco sea la actuación. Algo de ese recorrido y también de ese recorte en el modo de concebir la actuación y la escena se encontraría condensado en la idea de “cuerpo editado”, según Couceyro.

Poniendo el foco en la elección del uso de modulaciones metafóricas para abordar estos tópicos de parte de creadores escénicos, algunas de las hipótesis que se podrían arriesgar al respecto es que lo específico e inasible de las prácticas de la escena tiene su rebote también en la terminología que se utiliza para describir esas prácticas de modo creativo. Este presupuesto se alinea con la idea de Lakoff y Johnson (1991), para quienes “las palabras corrientes comunican solo lo que ya sabemos; solamente por medio de las metáforas podemos obtener algo nuevo”. En trabajos anteriores hemos planteado la idea del artista como intelectual específico (noción de Bak-Geler que alude a la capacidad única que tiene el artista inmerso en sus prácticas para desarrollar conceptualizaciones que las nombren); en este estudio que estamos emprendiendo, podría afirmarse en una dirección similar que enunciar las prácticas a través de modalidades creativas del sentido figurado podría ser una de las claves para llegar a conceptualizaciones específicas para nombrar “lo innombrable” de la escena, esa materialidad, muchas veces inasible, pero comprendida por quienes sostengan un tránsito en las prácticas teatrales. Quizá esto podría incluso alinearse con lo que Ricoeur (2001) reconoce como “verdaderas metáforas”, es decir, expresiones que no sustituyen a otras, sino que subsisten en una especie de tensión entre el sentido literal y el figurado. En este caso, serían ideas y concepciones de la escena que existen únicamente en ese formato discursivo.

Suponemos, además, que tanto las metáforas que se usan para definir las poéticas como las que se usan en las clases o procesos creativos para producir determinados efectos o para describir cuestiones muy puntuales, se encuentran fuertemente relacionadas entre sí (y que ese modo de relacionarse no es azaroso).[3] Desde la vinculación entre ambas y el estudio de esas relaciones, se abren una serie de preguntas sobre la historicidad a la cual pertenecen los sujetos que producen y sostienen esos léxicos como construcciones de mundo: ¿existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿Cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber en el teatro independiente argentino? ¿Quiénes se alinean detrás de esas metáforas? ¿Qué es lo que no se enuncia al generar una discursividad específica a través de esas figuras retóricas? ¿Cómo funcionan en tanto generadoras de grupalidades según contexto y uso? ¿Cuáles son las metáforas que reconocemos significativas en una periodización específica en el campo teatral porteño?

Al abrir este cauce, cabe destacar que metáforas acerca de la escena hay miles y cada una de ellas pareciera responder a concepciones de teatro específicas. Claramente, nuestra intención no es llevar a cabo un trabajo que se pretenda exhaustivo sobre cada una, sino, por el contrario, reconocerlas como constelaciones de saberes en el campo teatral argentino producidas por los propios creadores. Por otra parte, si consideramos que, históricamente, el teatro ha sido hablado por otras disciplinas (las lecturas semióticas, los análisis comparados o la genética textual, por ejemplo, han sido líneas a partir de las cuales la dimensión de la escena pretendió ser cooptada), este material siembra un precedente en otra dirección. Lo vemos como la posibilidad de reconocer un lenguaje que circula generación tras generación y que es propiamente teatral. Estos creadores, maestros, actores y directores, desde dentro de las prácticas establecen conceptualizaciones propias. Evidentemente, marcas y herencias siempre se encuentran, pero este constructo teórico-metodológico singular es el teatro pensando el teatro, desde una gramática propia de la escena. Esta coincidencia de la modalidad figurada del lenguaje para enunciar cuestiones relativas a la escena en general y a la actuación en particular parecía –en una primera instancia– algo fortuito que terminó conformándose como una recurrencia, no en uno sino en varios creadores del campo teatral nacional. Desde aquí podríamos decir que si no hay

palabras específicas para describir cuestiones peculiares de lo teatral, muy probablemente se acudirá a estas construcciones figuradas. Y esas construcciones figuradas darán cuenta, a su vez, de modalidades complejas de pensamiento sobre el teatro.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2004a). *Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
----- (2004b). *Retórica*. Buenos Aires: Andrómeda.
Bak-Geler, Tibor (2003). "Epistemología teatral". *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, Número 4. 81-88.
Bartís Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
Bartís, Ricardo, Desmarás, Julieta, Zapata, Lola (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
Couceyro, Analía (2018). Comunicación personal.
Deleuze, Gilles (1996). "Gilles Deleuze. Abecedario A-B-C-D- Entrevistas con Claire Parinet. Disponible en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>
Fontanier, Pierre (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
Lakoff, G. P., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Notas

- [1] A partir del estudio de estos materiales reflexivos, nos hemos propuesto ahondar en los modos en que se configuran grupalidades en el campo teatral. Para ello, siguiendo con el trabajo que hemos emprendido anteriormente, pretendemos enfocarnos sobre los modos en que dichas recurrencias discursivas han abonado los modelos de transmisión tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como en los circuitos de reflexión teórica.
[2] En nuestra investigación precedente, tomamos la noción de resistencia (y su historización dentro del campo teatral nacional) para determinar el recorte de artistas cuyos discursos de espesor nos dispusimos a estudiar. El corpus incluyó a Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís como grupo inicial y, en segunda instancia, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro.
[3] Seguimos la idea de "transferencia" que plantea Blumenberg (2003) en su teoría acerca de la metaforología.

En torno al actor productor: nuevos desarrollos, nuevas hipótesis

Martín Rodríguez
IIT, DAD, UNA, CONICET
martinrodriguezuna@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos continuar con el desarrollo de ciertos conceptos vinculados a la categoría de actor productor. Se trata de una categoría desarrollada a partir de ciertas teorizaciones realizadas por los artistas en torno a sus prácticas, fundamentalmente por Ricardo Bartís y Alejandro Catalán. La capacidad mimética que permite activar un campo imaginario en común, la relación con la literatura, los modos de propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal, el estímulo de las capacidades asociativas y disociativas de los actores a través de “improvisaciones”, la recuperación y el montaje “dramatúrgico” de las imágenes generadas, los modos en que la actuación emite su opinión irónica y apasionada sobre los distintos signos de la escena y sobre ella misma, la recuperación de restos de experiencia en la constitución de un campo poético, son algunas de las cuestiones nos proponemos amplificar. Dado que la categoría de actor productor involucra a los actores populares analizaremos el modo en que ciertos actores del presente dan cita con estos (los citan) en la rutina, entendida como la forma más elemental del teatro ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Se trata de ver los modos en que desde la rutina se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para con ellos configurar imágenes estéticas.

Palabras clave

Actor productor; actor creador; rutina; campo asociativo

No sería posible abordar la producción de sentido actoral (Catalán 2001) sin considerar que buena parte de la historia del teatro argentino está indisociablemente vinculada a ella. Con la irreverencia como bandera, el actor productor de los ochenta va a desplegar su desenfadado materialismo en espacios marginales -el llamado *under*- en intervenciones breves cercanas al *sketch* o al *varieté*, sostenidas en la lógica de la rutina entendida como un formato que habilita la producción de sentido actoral y la capacidad de asociar y disociar imágenes. Estas formas actorales eminentemente experimentales encuentran su punto de inflexión en el estreno de *Postales argentinas* (1988) dirigida por Ricardo Bartís, puesta en la que se percibe el pasaje del *sketch* a la producción de obra.

Sin descartar el carácter innovador de los actores de los ochenta, pensamos que es posible establecer una genealogía de la producción de sentido actoral que encuentra su procedencia en el actor popular[1] que, a diferencia del actor culto, produce sentidos específicamente actorales y pone en primer plano las pasiones, al tiempo que se aleja del llamado “decoro interpretativo”. Mientras que el “decoro interpretativo” disfraza a las pasiones de mesura y objetividad, estos actores evidencian la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. El cuerpo de dichos actores es un cuerpo pensante, un cuerpo que siempre emite una opinión[2]. El establecimiento de una genealogía de la producción de sentido actoral es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico del teatro que se hace en Buenos Aires en nuestros días.

El actor productor que emerge en los ochenta cita al actor popular -se cita con él- en la rutina. La rutina es sin dudas la forma más elemental del teatro ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina a una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se realizan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material

pasible de ser utilizado) estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente de cada uno de estos materiales.

Ciertas formas del teatro del absurdo han capturado parcialmente la forma rutina para exhibirla como puro mecanismo, vaciándola de uno de sus aspectos fundamentales que es la producción de sentido actoral y obviando que es siempre una forma de vínculo -ya sea vínculo de dos o más actores, entre un actor y un objeto o un sistema de objetos o entre un actor y su público-. Ese vínculo parte de la capacidad de asociar cosas que aparecen como disociadas y viceversa, y siempre involucra un aspecto poco considerado a la hora de pensar el actor popular: el afecto, entendido como una pasión del ánimo cercana al amor o al cariño, pero también como término próximo a la idea de afectar. Respecto del primer sentido mencionado, destacamos que los actores populares suelen ser queridos por su público, que los incorpora a una suerte de trama familiar o los trata como viejos amigos. Respecto del segundo de ellos, resaltamos la capacidad de afectar y dejarse afectar por un otro, ya sea persona u objeto. Quizás los mejores actores populares sean aquellos que logran abrirse al juego con los otros actores, pero también al juego con los objetos.

Los grandes actores populares siempre son capaces de comunicarse de manera experimental con los objetos, de encontrar relaciones secretas con ellos. Se trata de ver los modos en que, desde la rutina, se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos (pensemos, por ejemplo, en la escena en que Chaplin se come un zapato cuyos cordones se convierten en succulentos fideos)[3]. La rutina es una forma fija pero a la vez abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar a la palabra pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década del ochenta[4].

Suele asociarse la producción de textos por parte del actor a un procedimiento específico: la morcilla. La morcilla tiene lugar cuando habiendo un texto previo el actor introduce en él textos de su propia creación a fin de reparar olvidos o de generar algún efecto en el público. En su forma más básica, una rutina está construida a partir de ciertos textos, de un encadenamiento de chistes verbales, pies, remates, retruécanos y latiguillos, y la morcilla completa de algún modo ese precario pero eficaz tejido. Podría pensarse entonces que la morcilla es el momento en que un actor produce textos propios en escena y que sólo en la morcilla encontraríamos *producción* textual actoral. Creemos que no es así: los actores populares -y productores- también producen textos cuando respetan la letra y esos textos nuevos (reescrituras literales de los ya existentes) surgen del encuentro entre los mecanismos textuales y la lógica de la rutina[5].

Frente a estas singularidades, el director que trabaja con los actores en tanto productores tiene al menos cuatro tareas:

- 1) Generar un campo imaginario en común, por ejemplo a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos, de los cuales los actores puedan extraer situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados aleatoriamente.
- 2) Propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal que se aproxime a ese estado de ensoñación en el que los actores se liberan del peso de la cultura y del imperio de la idea.
- 3) Estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores, proponiendo situaciones sobre las cuales "improvisar" -con todas las prevenciones que nos inspira esa palabra-. Esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos, reclamos al director, ausencia de un texto definitivo, etc.).
- 4) Recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra. Esta tarea de índole dramática que se realiza en buena medida en los ensayos también requiere poner en juego capacidades asociativas y disociativas.

La potencia de las imágenes generadas radica en que la producción de sentido actoral siempre trae algo del pasado al presente, fragmentos cargados de sentido sobre los cuales la actuación emite su opinión de manera irónica y apasionada. Y en ese acto irónico y apasionado la producción de sentido actoral también opina sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto.

Referencias bibliográficas

- Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, Walter (2002). "El autor como productor". En *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 111-129.
- (1991). "La enseñanza de lo semejante". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara, 1991. 85-89.
- (1989). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 165-173.
- (1989). "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 175-191.
- Catalán, Alejandro (2001). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI* 12: 15-20.
- Rancièrè, Jacques (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nietzsche, Friedrich (1972). *La gaya ciencia*. Madrid: Alianza.

Notas

[1] Sin entrar en precisiones, cuando hablamos de actor popular en la Argentina nos estamos refiriendo a la tradición que se inicia con los hermanos Podestá -aunque sería posible señalar antecedentes- y se continúa en actores y actrices como Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Olinda Bozán, Tita Merello, Luis Sandrini, Pepe Arias, Alberto Olmedo y Guillermo Francella, entre muchos otros.

[2] Es eminentemente táctico, siempre se sitúa en el terreno del otro (en un "terreno otro") e involucra las tres pasiones que Nietzsche (1972) considera inseparables de todo conocimiento o comprensión: reír, lamentarse y detestar.

[3] En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

[4] El circo y el teatro de variedades son algunos de los espacios en los que la rutina se desarrolla en estado más o menos puro: el *Moreira* de los Podestá no es otra cosa que la asociación de una serie de rutinas preexistentes con el texto de Eduardo Gutiérrez. Dicho de otro modo, el texto de Gutiérrez les proporciona una forma narrativa particular mientras que ellas le aportan teatralidad al texto de Gutiérrez.

[5] La rutina operaría así como la peste de Artaud, reconvirtiendo cuerpos y textos sin que importe que sean los mismos cuerpos y los mismos textos: son lo mismo pero son otra cosa.

SOBRE LOS AUTORES

Camila Alberola

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pertenece al grupo de investigación “Literatura, política y cambio” bajo la dirección del Dr. Edgardo Berg y la codirección de la Dra. Nancy Fernández. En ese marco, aborda la obra de la autora argentina María Moreno.

Candelaria Barbeira

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el grupo de investigación “Teoría y Crítica de la Cultura” dentro del Centro de Letras Hispanoamericanas. Además, actualmente es secretaria de dicho Centro.

Juan Francisco Barón

Estudiante avanzado de la Universidad Nacional de las Artes. Se desempeña como investigador junior, actor, dramaturgo y director en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A su vez, es docente como Ayudante graduado en la cátedra Panorama del Teatro Latinoamericano. Su investigación se desarrolla en el marco de una beca EVC - CIN bajo la dirección del Dr. Martín Rodríguez.

Lucía Belber

Estudiante de Profesorado y Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desde el 2017 es alumna adscripta a Didáctica General, materia del ciclo pedagógico de la Facultad de Humanidades, donde ha llevado a cabo clases relacionadas con la implementación de distintos tipos de arte en la enseñanza y la Educación Sexual Integral. Forma parte del Grupo de Extensión en Innovación Educativa y del Grupo de Extensión Bisagras, ambos de la UNMDP.

Mariana Blanco

Profesora en Letras. Alumna avanzada del Doctorado en Letras (Facultad de Humanidades, UNMDP). Se desempeña como docente en el área de Literatura y Cultura Europeas del Departamento de Letras (Facultad de Humanidades, UNMDP).

Milena Bracciale Escalada

Profesora, Magíster y Dra. en Letras por la UNMDP, donde desarrolla tareas de investigación en el grupo “Cultura y política en la Argentina”. Es ayudante graduada parcial en el área de Literatura Argentina de la UNMDP y actualmente es becaria Postdoctoral del CONICET.

Mónica Bueno

Doctora en Letras y Profesora Titular del Área Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas, UNMDP) y en el INHUS. Directora del grupo de investigación “Cultura y política en la Argentina” que desarrolla actualmente el proyecto “La inoperatividad del arte en la vanguardia argentina: comunidad conceptual”. Es categoría 1 (uno) en el Programa de Incentivos a docentes/investigadores del Ministerio de Educación. Profesora visitante de varias universidades, se ha especializado en la obra de Macedonio Fernández. Ha publicado numerosos artículos sobre diferentes temas de la literatura y la cultura argentina así como la teoría literaria. Ha obtenido premios y reconocimientos por diversos desempeños como docente, investigadora y gestora. Dirige la Colección Raros y olvidados de la Editorial de la UNMDP (Eudem). Dirige la revista *Cuarenta naipes*.

Gabriel Cabrejas

Profesor en Letras, Magíster en Historia y Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente de las asignaturas Estética, Introducción a la Filosofía y Seminario de Historia del cine y las vanguardias del siglo XX en las carreras de Letras y Filosofía de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del HYM (Historia y Memoria del Turismo en Mar del Plata) y del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Universidad de Buenos Aires). Ha publicado varios libros sobre teatro marplatense. Periodista cultural y político en FM 96.5 Residencias.

María de los Ángeles Calvo

Licenciada en Letras (UNMDP), en fase final de la Maestría en Letras Hispánicas. Ayudante graduada en la cátedra de Literatura y Cultura Españolas I y en Seminario de área (Departamento de Letras, UNMDP). Integrante del grupo de investigación GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro), su área de experticia es el teatro áureo.

Lucía Mariel Canales

Profesora en Letras y estudiante de la Lic. en Letras (UNMDP). Adscripta graduada en la cátedra Literatura y Cultura Españolas I, Seminario del área y Teoría y Crítica del teatro (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades). Desempeña tareas de investigación y docencia en el grupo de investigación GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro); y de extensión junto a la cátedra Didáctica General (Ciencias de la Educación), con quienes forma parte del grupo de extensión GEIE (Grupo de Extensión en Innovación Educativa).

Franco Carbajo

Estudiante del Profesorado y de la Licenciatura en Letras (UNMDP). Adscripto en la cátedra Lengua y Literatura Latinas I (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMDP). Desempeña tareas de investigación y docencia en el grupo de investigación Nova Lectio Antiquitatis.

Rosario María Carrasco

Profesora en Letras de la UNMDP, desarrolla tareas de investigación en el marco del GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro, UNMDP) y es adscripta en el Seminario de Literatura Española del Siglo de Oro.

Germán Casella

Profesor en Historia de las Artes Visuales (FDA, UNLP). Maestría en Estética y Teoría de las Artes, (FDA, UNLP). Becario doctoral (UNLP). Pertenece al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA, UNLP).

Agustina Catalano

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del grupo de investigación Literatura, Política y Cambio radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas. Estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata y de la carrera de Archivística y Gestión Documental. Actualmente, es becaria del CONICET con un proyecto sobre la obra del escritor argentino Roberto Santoro.

Denise Cobello

Magíster en Estudios Teatrales por la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3 y Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Becaria doctoral CIN y del INT, realiza actualmente el Doctorado en Artes de la UNA en codirección con Sorbonne Nouvelle.

Joel Cuenca

Profesor Universitario de Educación Superior en Lengua y Literatura. Maestrando en Ciencias Sociales (UNGS/IDES).

Daniela De Franco

Profesora Universitaria de Educación Superior en Lengua y Literatura. Becaria en Investigación y Docencia del Instituto de Desarrollo Humano (UNGS).

Guillermo Dillón

Magíster en Psicología de la Música. Director de la Maestría en Teatro en la Facultad de Arte de la UNCPBA.

Jorge Dubatti

Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus libros, se destacan: *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Cien años de teatro argentino*; *Introducción a los estudios teatrales*. Realiza crítica teatral desde 1989 en diferentes medios: radio, gráfica y televisión.

Ricardo Dubatti

Historiador teatral, dramaturgo y músico. Licenciado de la Carrera de Artes (orientación Combinadas) por la UBA. Es becario de CONICET y realiza su doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA) sobre "Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria", con dirección de Hugo Mancuso y co-dirección de Mauricio Tossi.

María Angélica Espinel

Estudiante avanzada de la licenciatura y el profesorado en Letras en la UNMDP. Pertenece al grupo de investigación "Literatura y Cultura Latinoamericanas" bajo la dirección de la Dra. Mónica Marinone y la codirección de Gabriela Tineo. En ese marco, aborda la obra del autor ecuatoriano Abdón Ubidia.

Eugenia Fernández

Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla tareas docentes como Ayudante graduada en la asignatura "Literatura y cultura Latinoamericanas contemporáneas" y en el "Seminario para la enseñanza de la lengua materna y la literatura". Es miembro del grupo de investigación Literatura y Cultura Latinoamericanas dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Cursa actualmente el segundo año de un Taller de Formación Actoral a cargo de la Prof. Natalia Elías.

Rocío C. Fernández

Profesora de Artes en Teatro (UNA). Completó la Maestría en Dramaturgia (UNA). Fue adscripta en Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo (2015-2016), en Análisis del Texto Teatral II (2017-2018) y actualmente en Panorama del Teatro Latinoamericano. Se formó con Blas Arrese Igor, Beatriz Catani, Sami Abadi, Mauricio Kartún, Héctor Lévy Daniel, Vivi Tellas y Ariel Barchilón, entre otros. Es Becaria doctoral CONICET en el IIT/DAD/UNA. Investiga la construcción de mundos ficcionales en las dramaturgias femeninas de Buenos Aires. Con la misma temática fue becaria de investigación del Instituto Nacional del Teatro y del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC 2013-2014, 2014-2015 y PERHID 2018). Integra la Compañía cuerpoequipaje desde el año 2015 y el grupo BARRO de talleres de Actuación para principiantes y de Actuación y Texto.

Marta Magdalena Ferreyra

Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora Adjunta en la cátedra de Literatura y cultura españolas del Siglo de Oro, Facultad de Humanidades, UNMDP. Integrante del grupo de investigación GLISO sobre estudios de literatura aurisecular.

Sandra Ferreyra

Doctora en Historia y Teorías de las Artes y Magíster en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora docente en el área “Cultura, culturas” del Instituto del Desarrollo Humano de la UNGS.

Lara Flores Catino

Estudiante del Profesorado y Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Teresita María Victoria Fuentes

Mg. en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Docente titular de las cátedras: Historia de las Estructuras Teatrales II y Seminario de investigación e integración teatral en la carrera de Prof. y Lic. en Teatro en la Facultad de Arte de la Univ.Nacional del Centro de la Pcia. de Bs. As. Directora de núcleo de Investigación Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de UNICEN y Directora-investigadora del proyecto “Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)” acreditado en sistema de Incentivos de la Secretaria de Ciencia Arte y Tecnología de UNICEN. Coordina la colección Dramaturgias de Arte Publicaciones (FA-UNICEN) dirigida por Mauricio Kartun. Ha coeditado numerosos libros y es autora de capítulos de libros y artículos de revistas en los que aborda particularmente las artes escénicas del centro sudeste de la provincia de Buenos Aires, tema de su especialidad.

Daiana González

Licenciada en Cultura y Lenguajes Artísticos. Investigadora en formación del campo de las artes escénicas.

María Cecilia Gramajo

Licenciada en Teatro. Docente e investigadora en la Facultad de Arte de UNICEN. Profesora Adjunta.

Jessica Grimaldi

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Rocío Ibarlucía

Profesora y Licenciada en Letras (UNMDP), estudiante de la Maestría en Letras Hispánicas y actriz. En el marco de una beca otorgada por la UNMDP (2018-2021), investiga la dramaturgia del escritor cubano José Triana desarrollada entre 1960-1965, trabajo que se inserta en el proyecto “Tradiciones y Rupturas VI. La escritura de la violencia política en la literatura latinoamericana a partir de 1960”, dirigido por el Dr. Francisco Aiello.

Yanina Andrea Leonardi

Investigadora de CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA); investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA).

Francisca Levín

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Actuación de la UNA. Forma parte del Grupo IEP del Instituto de Investigación en Teatro a cargo de Martín Rodríguez. En octubre de 2020, se postuló como beneficiaria para la beca EVC - CIN 2020 para seguir desarrollando su investigación sobre la revista

Comoedia para Todos. Tiene formación y experiencia en el campo práctico de distintas disciplinas artísticas: música, teatro y audiovisuales; y se ha formado en alemán e inglés. En el año 2014 realizó una práctica en el Teatro Dortmund, Alemania.

Yanina López

Profesora de Educación inicial. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Psicología Evolutiva y de la Creatividad en la Facultad de Arte de la UNCPBA.

Daniela Martínez Sangregorio

Profesora de Letras (UNMDP), estudiante de la Licenciatura en Letras, adscripta graduada a la cátedra de Lengua y Literatura Griegas en la Facultad de Humanidades de la UNMDP.

Lucas Máximo

Actor. Ayudante alumno en Educación de la Voz II. Integrante del Proyecto de Extensión “Una escala en el silencio”. Estudiante de la Facultad de Arte (UNICEN/TECC).

Florencia Montenegro

Estudiante avanzada del Profesorado y Licenciatura en Letras. Adscripta en la cátedra de Semiótica del Departamento de Letras de la UNMDP.

Natalia G. Nicoletti

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Adscripta a la cátedra Literatura y Cultura Españolas del Siglo de Oro. Miembro del Grupo de investigación de Literatura Siglo de Oro (GLiSO) de la Facultad de Humanidades (UNMDP).

Mayra Ortiz Rodríguez

Doctora de la Universidad de Buenos Aires (área Literatura) y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra Literatura y Cultura Españolas I (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y es docente a cargo de las cátedras Teoría y Crítica del Teatro (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y Lenguajes Artísticos II (Departamento de Gestión Cultural, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Realiza tareas de investigación dentro del Grupo GLiSO (Grupo Literatura Siglo de Oro), perteneciente al CeLeHis (Centro de Letras Hispanoamericanas), siendo su área de experticia el teatro aurisecular.

Anabel Edith Paoletta

Doctora en Artes graduada en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Licenciada en Teatro y Profesora Superior de Teatro de la UNICEN. Se ha especializado en políticas culturales y educación superior y TIC. Se desempeña como docente investigadora en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la UNICEN. Y co-dirige el proyecto de investigación Teatro posdramático y artes performativas en Argentina 2010-2010 inserto en el Núcleo de investigación Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la UNICEN. Sus investigaciones abordan principalmente el tema de la tecnoescena y los teatros regionales. En el campo artístico teatral cuenta con un amplio reconocimiento y distinciones al haber participado en más de cien espectáculos en actuación, asistencia técnica y dirección escénica.

Martín Pérez Calarco

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde es docente e investigador en el área de Literatura y cultura argentinas. Miembro del CELEHIS e integrante del grupo de investigación Literatura, Política y Cambio. Becario Doctoral (2010-2015) y Postdoctoral (2015-2018) de Conicet. En su tesis de doctorado ha investigado los usos y actualizaciones del *Facundo* y el *Martín Fierro* en literatura, cine y rock entre 1955 y 2010. Ha escrito, entre otros temas, sobre las proyecciones

contemporáneas de la literatura gauchesca, los Diarios y Memorias de Adolfo Bioy Casares, los lazos político-literarios entre Rodolfo Walsh y Jorge Luis Borges, y la obra narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman.

Carla Pessolano

Actriz e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté (Francia).

Martín Rodríguez

Doctor en Artes (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-Universidad Nacional de San Martín). Es Director del Instituto de Investigaciones en Teatro (IIT) del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes y profesor de la materia Panorama del Teatro Latinoamericano de la misma institución. Es investigador adjunto del CONICET en la especialidad historia del teatro argentino y latinoamericano. Actualmente, se encuentra desarrollando una investigación sobre actores populares argentinos y mexicanos.

Juan Rosso

Actor. Director. Profesor de Teatro. Integrante del Proyecto de Extensión “Una escala en el silencio” de la Facultad de Arte (UNICEN/TECC).

Karen A. Rudenick

Estudiante avanzada de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Adscripta a la cátedra de Introducción a la Literatura en la Facultad de Humanidades (UNMdP). Actualmente, lleva a cabo tareas docentes e investiga la figura autoral de Gustavo Adolfo Bécquer.

Brenda Yanel Sánchez

Licenciada en Cultura y Lenguajes Artísticos por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente, cursa la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Durante su carrera de grado, ha obtenido becas de formación en gestión cultural y en investigación y docencia.

Miguel Angel Santagada

PH. D. en Artes de la Escena y la Pantalla (Université Laval, Quebec, Canadá), filósofo (UBA). Profesor e investigador en el área de estudios culturales. Ha dictado cursos de grado y seminarios de posgrado en diversas universidades del país y el extranjero. Dirigió desde 1994 y 2014 el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Ha publicado una treintena de artículos y varios libros sobre la especialidad. Su última publicación: *Inocencia y culpabilidad*. Buenos Aires: Biblos, 2017. Actualmente, dirige el proyecto de investigación “Teatro posdramático y artes performativas en Argentina 2010-2020”.

Guadalupe Sobrón Tauber

Profesora en Letras egresada de la UNMDP. Adscripta de las cátedras de Literatura y Cultura Españolas de Siglo de Oro, y Teoría y Crítica del Teatro. Actriz. Obtuvo la beca CIN (2019-2020) para llevar a cabo su investigación sobre teatro áureo. Forma parte del grupo de investigación GLISO (Grupo Literatura Siglo de Oro, Facultad de Humanidades, UNMDP).



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Disponible en:



<http://fh.mdp.edu.ar/ebooks>

©2020