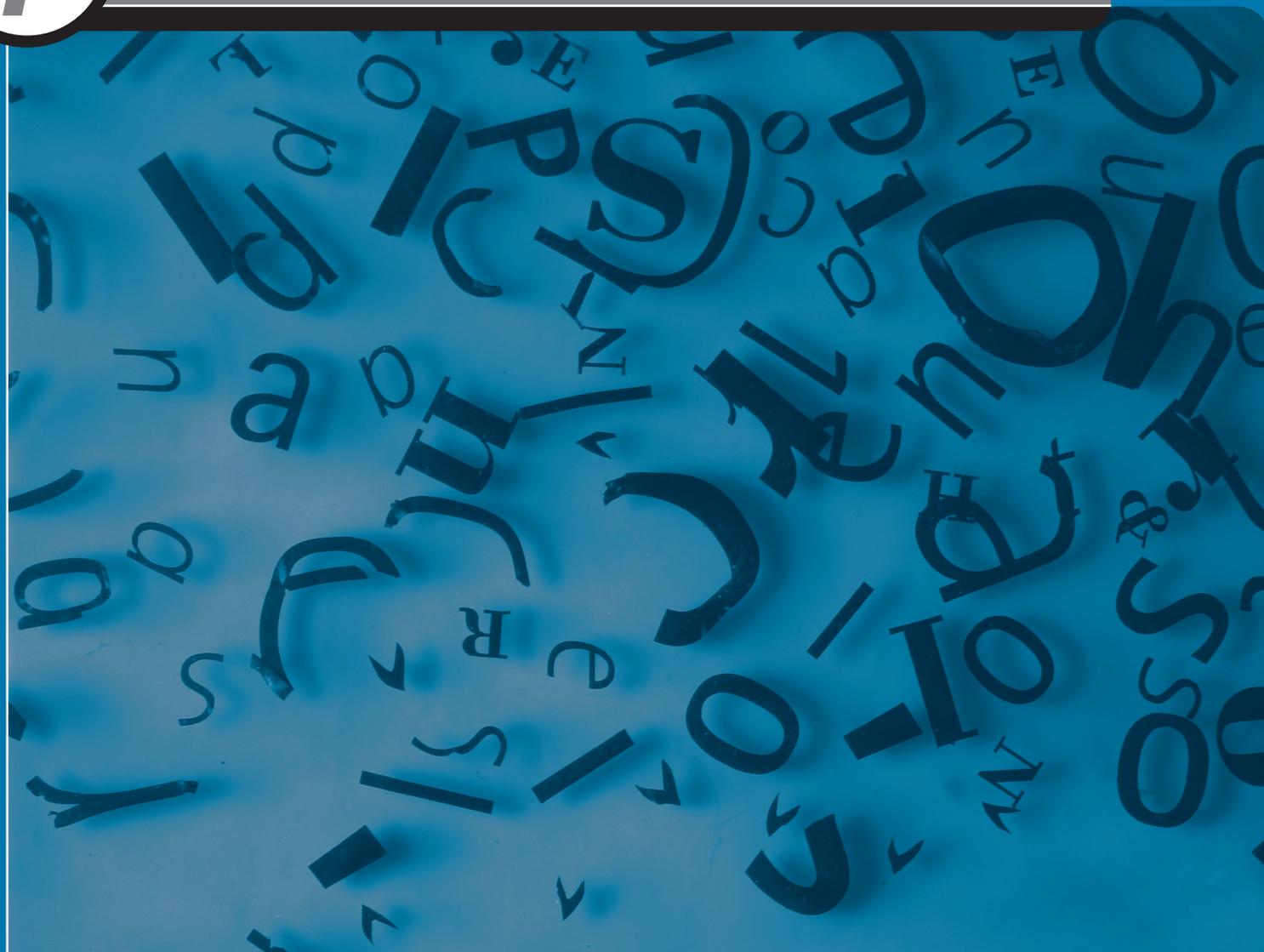




/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 15 - Instituto Nacional del Teatro - Marzo 2008



Dramaturgia
en las provincias

1

p/ 4

Los confines al canto
por Julia Lavatelli

2

p/ 13

Alejandro Finzi y Sonia De Monte,
Bairoletto, una inspiración andina
por Daniela Ferrari

3

p/ 20

Literatura, política y ética en el teatro de José Luis Arce
por Mariana Gardey

4

p/24

La dramaturgia de Jorge Accame
lo local, lo marginal, lo universal
por Mariana Gardey

5

p/29

Patricia Suárez una trilogía polaca
por Daniela Ferrari

6

p/35

Ariel Farace, Guillermo Yanícola
por Sebastián Huber

7

p/42

Conexiones entre el espacio y el discurso escénico
en la nueva dramaturgia argentina
por Silvio Torres

8

p/49

Caminos hacia la autoría en un territorio sin palabras
por Gabriela González

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Gestión Cultural

Dr. Pablo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Gustavo Uano

Representante de la Secretaría de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Pablo Bontá (Centro), Carlos Abdo (Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste), José Kairuz (Noroeste), Gustavo Uano (Nuevo Cuyo), Mauricio Flores (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatté, Gladis Contreras, Marcelo Jaureguiberry, Carmen Saba

AÑO V – Nº 15 / MARZO 2008

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Lucas Diana, Jorge Barnes - PIXELIA

Corrección

Alejandra Rossi

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución:

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Julia Lavatelli, Daniela Ferrari, Mariana Gardey, Sebastián Huber, Silvio Torres, Gabriela González

Fotografías

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires, La Voz del Interior, de Córdoba

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 – piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de

Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Melenzane S.A.

Murgiondo 1042 - Cdad. de Buenos Aires

Tel. (11) 4644-7337 / 8129

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Los trabajos publicados son resultado de un proyecto de Investigación dedicado a las nuevas teatralidades argentinas que se desarrolla en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección de la Dra. Julia Lavatelli.

Desde 2005, el mismo grupo desarrolla un proyecto de documentación e investigación tendiente a consolidar el patrimonio dramático argentino, que puede conocerse a través de su página web www.documentadramaticas.edu.ar.

El proyecto es financiado por el programa de Incentivos a la Docencia e Investigación del Ministerio de Educación y la CICPBA Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.

Los confines al centro

Estudios sobre la nueva dramaturgia en las provincias

Por Julia Lavatelli¹

EL NUEVO TEATRO, LA NUEVA DRAMATURGIA

El nuevo teatro o la nueva dramaturgia son expresiones a las que nos hemos acostumbrado tanto los estudiosos del teatro como los creadores. Aparecen en críticas, en prólogos a textos teatrales, en estudios teóricos, en entrevistas, casi podríamos decir en todo comentario sobre el teatro “actual”. Y como sucede siempre con las expresiones que están en el espíritu del momento, su abundancia es tal que su presencia deja de notarse, y su significado es tan ambiguo que desconcierta. Y sin embargo, tal vez por eso de que lo que abunda no daña, le reconocemos a esas expresiones al menos la ventaja de señalar una tendencia, de esbozar en un solo trazo el rasgo general que permite distinguir la creación teatral argentina de las últimas décadas. Pero de ahí a resultar una categoría teórica, el trecho es largo; porque una categoría no es simplemente una definición o un concepto, es algo más preciso. Si fuéramos del todo rigurosos diríamos que la expresión “nueva dramaturgia” o “nuevo teatro” accedería al rango de categoría si pudiera atribuirse al total de un conjunto de la práctica teatral

desarrollada en Argentina desde la recuperación democrática. Antes de intentarlo intuimos que será difícil, sino imposible y dudosamente deseable. En principio, porque es una expresión forjada al ritmo y en referencia de la creación teatral porteña, y no sabemos cuán útil será para pensar el teatro de las provincias. En segundo lugar, porque a esta dramaturgia le seguimos diciendo “nueva” y ya ha pasado la mayoría de edad, así que no sabemos si la novedad sigue, digamos, vigente. Finalmente, porque el rasgo general que esboza se despliega según la idea de la diversidad y de la multiplicidad, en una de esas contradicciones que suelen divertir, cuando no deslumbrar, a aquellos que se ocupan de teoría teatral y aburrir a muerte a los creadores. Lo que intentaremos, entonces, en lugar de tomar la nueva dramaturgia como algo ya establecido y empezar a rellenar la celda que corresponde, dentro del mundo de las clasificaciones, a la de provincias, es revisar sus fundamentos, incluir en sus principios la creación teatral que puebla lo que se llama el teatro del “interior” del país y, porque no, impugnar sus certezas a partir de ella.

¹ Dra. en Estudios Teatrales. Profesora de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Buenos Aires, del Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA y del Doctorado en Artes de la UNC.

² “...con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez.” Benjamín, W., Tesis de filosofía de la historia,

NUEVO, NOVÍSIMO, NUEVO-NUEVO

Hay un relato de Borges titulado **Nueva refutación del tiempo** que instala la burla de atribuir una cualidad temporal (nueva) a un sujeto que firmemente niega la existencia del tiempo. Algo parecido sucede con la teoría sobre “nueva” dramaturgia argentina. En los años ‘90, cuando el concepto de posmodernidad se usaba para explicar las prácticas culturales más diversas, desde la profusión de cuidados (y cirugías) del cuerpo, pasando por la explosión de la literatura de autoayuda, hasta la aplicación de modelos económicos neoliberales en Latinoamérica y muchas más, el teatro no resultó la excepción. Grande o chico, el sayo, poco importa, porque no se lo puso el teatro solito sino que se lo pusieron. El teatro y la dramaturgia de posdictadura en Argentina estuvieron, así, ligados a la posmodernidad. Pero justamente si algo venía a romper la posmodernidad respecto del modelo de cultura moderna era la relación con la innovación. A tal punto que podría decirse que “nuevo” resume en buena medida el paradigma moderno, que en el terreno de las artes había permitido la existencia de las vanguardias de principios y mediados de siglo xx. Sin embargo, en Argentina teníamos una dramaturgia que era “nueva” y no era moderna sino posmoderna. Pura rareza criolla, podría pensarse. Menos interesante que eso, más bien demasiada credulidad para adoptar las voces de moda, para aceptar la “muerte de las ideologías” que se propugnaba desde las tribunas políticas o en todo caso para suponer que esa muerte sería vivida como una liberación y no como una pérdida. En el ámbito del teatro, ninguno de los rasgos formales habitualmente consignados como posmodernos —de fragmentariedad, de intertextualidad, de irracionalidad, etc. — está ausente del teatro moderno. De modo que la caracterización de la teatralidad posmoderna se sentaba sobre generalidades culturales:

el “aire de este tiempos” o la “tendencia actual”. Sin problematizarlos seriamente, esas generalidades, esas definiciones comúnmente admitidas tienen la desventaja de no explicitar su origen. Es claro que no ha habido nunca un momento de la historia que fuera homogéneo, cuyo “aire” fuera único, idéntico para todo contemporáneo; sabemos más bien, que la definición del “aire” de un período está ligada a las posiciones dominantes, a los “dominadores de cada momento”, dice sin falsos pudores Walter Benjamín.² Así, la rápida definición de la posmodernidad como el tiempo en que se abandona la utopía revolucionaria o los grandes relatos que explican el mundo y el hombre (el marxismo, el psicoanálisis, la Historia, etc.), trasladada al teatro se convierte en caracterizaciones ligeras del tipo “obras que no denuncian nada” o “teatro alejado de la función política del arte”. Si esta fuera la definición de las nuevas dramaturgias argentinas, es seguro que las obras de muchos autores de provincias no tendrían chances de ser consideradas “nuevas”.³ Ni la dramaturgia de Carlos Alsina, que desde Tucumán despliega textos en clara resistencia a los poderes establecidos, ni Alejandro Finzi que ve en los personajes y el paisaje patagónicos una utopía alternativa para Latinoamérica, ni Paco Giménez que cuando vuelve a Argentina monta su espectáculo **Delincuentes Comunes** y de ahí forma un grupo que tiene raíces en la creación colectiva cordobesa de los años ‘70, ni tantos, tantísimos otros.

Es que nuevo, necesariamente, quiere decir diferente al anterior, inexistente hasta el momento, y en el campo del teatro pareciera que debemos entonces definir dos sistemas, es decir una totalidad suficientemente estable como para ser estudiada en sus principios estructurantes, uno “nuevo” que se definiría por oposición a uno “viejo”. Sólo que los resultados obtenidos no conforman: las caracterizaciones teóricas no concuerdan con las obras; hay

³ A decir verdad, tampoco la creación porteña de los años ‘90 se reconoce en el rechazo de la función política del teatro. El movimiento de teatro comunitario es la prueba contundente. Y en el campo profesional, por no mencionar más que lo evidente, “El pecado que no se puede nombrar” del Sportivo Teatral. Menos evidente, pero igualmente claro “Remanente de Invierno” de R. Spiegelburd. Solo para el que quiere ver, “Un cuento alemán”, de A. Tantanian.

ejemplos contrarios que son tan numerosos que más que excepciones se tornan refutaciones, y demás.

La opción, que no es solamente de poética teatral, sino ética, como le gusta decir a José Luis Valenzuela, otro de los creadores de provincias que quedaría encorsetado en el “nuevo” teatro, consiste en abordar la práctica teatral como una variación continua. En vez de hacer un corte temporal y apresar la fotografía del instante, seguir la variación, acompañar el movimiento, dejar fluir las singularidades y encontrar, al pasar, los rasgos generales. En vez de construir una poética normativa, que necesariamente distingue entre características generales y ejemplos particulares, postular una poética nómada, que señala que los mismos elementos pueden ser utilizados como puntos de anclaje y de confluencia, tanto como puntos de pasaje y de interferencia.

Así, a pesar de llevar ya más de veinte años, el teatro de posdictadura en Argentina conservaría la posibilidad de seguir siendo “nuevo”: constituido como variación; sin establecer modelo; generando alianzas inesperadas y evitando filiaciones incómodas; mezclándose con el afuera, porque la manera más segura de variar es conectarse con lo que no es igual a sí mismo; frágil por joven o mejor, débil, porque como sostenía Witold Gombrowicz “es una verdad para no olvidar, sólo la debilidad y lo inacabado son encantadores, jamás la fuerza y la plenitud”.⁴

Y si es cierto que una poética nómada no aporta ese tipo de certezas a las que nos tiene acostumbrados la teoría o cierta clase de teoría, ya que evita las características formales y escoge, al contrario, ocuparse de gestos, o bien porque en vez de postular categorías generales de clasificación, recurre a la conjunción “y...y...y”, se mueve entre las obras, las prácticas, las experiencias (Y entre, como dice Giles Deleuze⁵, no designa una dirección que va de un elemento a otro, sino un movimiento que arrastra

a uno y a otro y alcanza la velocidad mayor en el medio). Es también esperable que brinde nuevas perspectivas para pensar ese teatro plural, diverso y móvil que desde hace más de dos décadas se desarrolla en Argentina.

La multiplicidad de la nueva dramaturgia no resultaría, entonces, de la adición de diferentes modalidades de escrituras. No se trata de sumar las dramaturgias de provincias a la dramaturgia porteña para colmar el campo de la producción teatral del país. La nueva dramaturgia argentina es múltiple porque sus distintas modalidades no se ofrecen como modelo único, y la reflexión poética sobre esa multiplicidad no puede constituirse más que como una ida y vuelta entre las actualizaciones móviles y las constantes paradigmáticas. Así postularíamos una poética nómada, que no conserva ninguna variación por adquirida y que no se da ninguna por principio, que no postula ningún modelo formal genérico, y que señala que los mismos elementos pueden ser utilizados como constantes y como variables. Una poética nómada no cesaría de indicar alianzas heterogéneas en lugar de determinar filiaciones, de desterritorializar las categorías teatrales para señalar las irrupciones del exterior, reenviaría los puntos de fijación como puntos de pasaje y se desplegaría como intermezzo entre modelos genéricos y ocurrencias particulares.

MÁS ALLÁ DE LAS MURALLAS

Lo instituido sigue, férreamente, una regla: permanecer igual a sí mismo. Según esta fórmula, ser idéntico es la manera de durar. La variación, en cambio, pondría en duda la continuidad. Y la fórmula vale para todo lo instituido, o mejor dicho para todo Poder instituido, que impone su existencia por encima de las necesidades o de los deseos: los Estados, la Historia, la Fe, las conveniencias sociales y aun las experiencias más privadas o más íntimas de los

4 Gombrowicz, W., *Journal*, éditions Denoël, Paris, 1976, p.156. (traducción personal)

5 La notable resonancia que los escritos de G. Deleuze han adquirido en todo estudio artístico que se diga contemporáneo puede despertar la sospecha de una “moda”, sin embargo no debería ocultarnos la perspectiva de un pensamiento diferente del fundamento occidental que el filósofo francés abre, de una vez para siempre, en sus trabajos. Deleuze, G. *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.



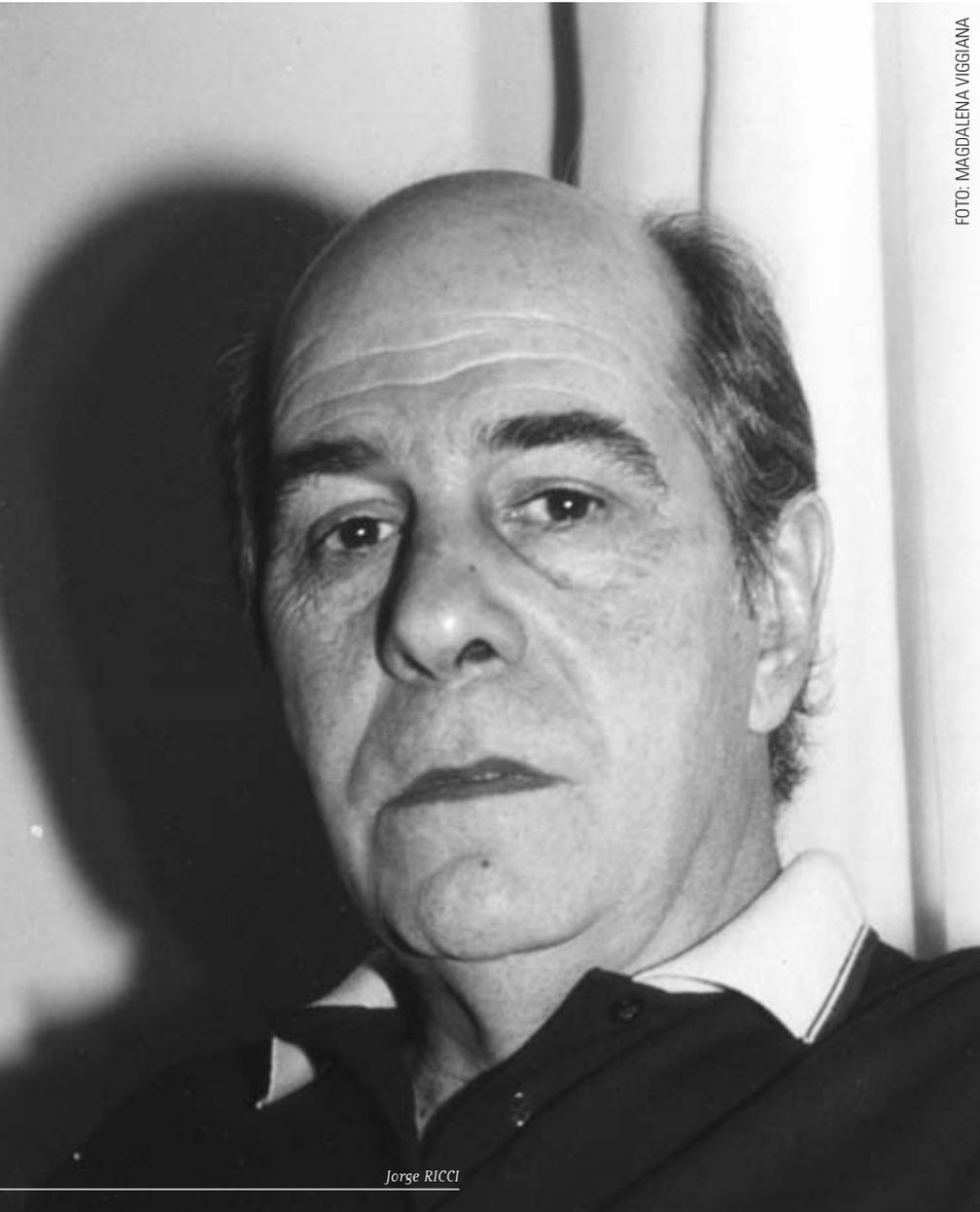
hombres están sujetas a ella. Es, como dice Nicole Loraux⁶, la ley de la ciudad, una de esas leyes no escritas fundacionales de la vida en sociedad.

Ser igual a sí mismo es una regla que también impera en el terreno del arte. En los momentos de crisis, es decir de cambio, se le suele retirar el derecho de ciudadanía a aquellos que osan lo diferente: "no es argentino" es lo que se dijo de la obra de Griselda Gambaro por los '60 y de tantos otros autores por los '90. La exclusión en este caso es nacional; a veces la carta de ciudadano que se quita es la de la ciudad teatral, así se suele escuchar: "no escribe teatro, escribe poesía", es decir: está fuera, no es idéntico al teatro, no es teatro (y nos preguntamos como se le explicaría el razonamiento a Shakespeare).

Ser idéntico es un trabajo arduo que exige varios esfuerzos, pero sobre todo, el de evitar los afueras. Lo distinto siempre es extranjero. Dentro de la ciudad, que corresponde a un tiempo y a una geografía, nada es verdaderamente distinto. Mauricio Kartún lo señala en el terreno teatral con una claridad de esas que iluminan:

Como todas las artes -como todas las actividades humanas que buscan trascender más allá de las fronteras reiterativas de sus propios cánones, de su red conceptual-, necesita el teatro una fórmula que le permita -diría Proust- 'romper el cristal de la costumbre'. Y es difícil que esto se produzca sin la aparición de terceros que quiebren la serie binaria de rutina. En lo genérico, en lo espacial, en lo poé-

⁶ Loraux, N., La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque, Gallimard, Paris, 1999.



Jorge RICCI

FOTO: MAGDALENA VIGGIANA

tico, y en lo temático, el teatro ha instalado férreas dinastías, rígidos casamientos entre primos que han terminado muchas veces llenando la escena de hijos bobos. Y como toda dinastía, la renovación de sangres suele venir de los galpones, de la periferia, de los barrios más allá de las murallas?

Una hipótesis bien diferente para explicar la nueva dramaturgia, que se distancia del concepto de posmoderno y usa, en todo caso, de una socio-poética o sociocrítica, y que podría explicitarse de la siguiente manera: el nuevo teatro en la Argentina de la posdictadura surge a partir de la emergencia de la periferia en la actividad teatral.

La producción dramaturgía de las provincias funcionaría como una "renovación de sangre" proveniente de la periferia del campo teatral, estableciendo una comunicación con los sectores teatrales centrales que escapa a la jerarquización y transformando el mapa teatral argentino, que no postula un único centro de producción.

Sería erróneo pensar que la periferia se refiere exclusivamente al aspecto geográfico, también en términos de lenguaje teatral puede hablarse de un espacio central y una periferia, y lo mismo sucede con las condiciones de producción.

Abordar la nueva dramaturgia como una transformación de la actividad teatral proveniente de la periferia, de aquellos lugares menos prestigiosos del teatro (la actuación, el amateurismo, la improvisación, los objetos, etc.) supone necesariamente incorporar al análisis de los textos sus procesos de producción, la posición de los autores en el campo teatral, su formación profesional, las fuentes de financiamiento, los circuitos de recepción de las obras y toda una serie de elementos que no constituyen el objeto "texto" y que por lo tanto no pueden ser estudiados desde una perspectiva puramente formalista. También la producción de las provincias corresponde dentro del campo teatral nacional

a esos lugares menos prestigiosos del teatro, a una posición periférica. El teatro y la dramaturgia de provincias habitualmente se nombran como el teatro del “interior” del país. Una expresión que manifiesta la tradicional oposición capital/interior y la predominancia, dentro del campo artístico, de la metrópoli desarrollada, moderna y “abierta al mundo”, sobre el interior, considerado como conservador de tradiciones, reservorio de lo propio o folklórico y cerrado a las influencias extranjeras. Sin desconocer la existencia del gran centro teatral que es la ciudad de Buenos Aires, puede considerarse que durante los últimos veinte años, el desarrollo de polos teatrales en las provincias siguió el ritmo de la consolidación de dramaturgias propias. Despegados del gigante teatral que es Buenos Aires, reconociéndose voluntariamente de provincias, alcanzando legitimaciones en el campo teatral sin pasar por la metrópoli, invitados a Festivales Internacionales, publicados en otras lenguas y otros países, los autores de provincias encuentran su voz en la paradoja de evitar el regionalismo (como restricción temática o formal) y reconocerse en su espacio, su entorno, su ambiente, sus historias, sus imágenes...

Dice Alejandro Finzi, un artista de la Patagonia: *Hay un ciclo de obras, digamos patagónicas, que se publicó en un volumen, asociadas a la existencia del grupo teatral con el que trabajé durante quince años, el grupo Río Vivo. Es un grupo creado con un enorme, enorme, un actor inmenso, que se llamó Daniel Vitulich [...] Es un ciclo que también fue un desafío para quienes dicen que un teatro de perspectiva regional -no voy a entrar aquí a discutir la problemática de un teatro regional- pero quiero decir de una dramaturgia que se inscribe en personajes, situaciones e historias de una región, normalmente tendría que tener una repercusión exclusivamente regional. No pasó esto con ninguna de estas obras.*

*Cuando hicimos **Chaneton** en Europa, todo el público perfectamente leyó la historia de este periodista patagónico, que mataron en 1917, lo mismo cuando hicimos **Martin Bresler**, la historia de un fugado que escapó de la Patagonia pero volvió para demostrar que él no había matado las tres vacas que la justicia le endilgaba como delito. Lo mismo ese personaje único, maravilloso que fue Benigar que se casó con Sheypuquin, una muchacha mapuche que vendía desde su telar en Aluminé, tela a los ingleses. Esas historias maravillosas encerradas en la Patagonia. O sea que a esa ecuación de que lo regional es leído en la región, la experiencia artística de Río Vivo la quebró⁸.*

Esa paradoja de construir una dramaturgia anclada en la región, y que al mismo tiempo rechaza la restricción regional y se abre al mundo, constituye tal vez el rasgo más sobresaliente de la nueva dramaturgia de provincias. Cualquiera sea la relación que los autores manifiesten con las realidades regionales en las que están inmersos, que viajen con las historias maravillosas de la Patagonia, como es el caso de Alejandro Finzi o que se quemen con el infierno de Tucumán, como Carlos Alsina o se pierdan en la llanura de la Pampa, como Jorge Ricci y Rafael Bruzza, por no mencionar más que algunos, lo cierto es que sus dramaturgias las cuestionan, problematizan, ironizan, homenajean o parodian, pero nunca se ubican en el terreno de la celebración, de la conservación o de reservorio de tradiciones. La posición que habitualmente se le consignaba al “interior” dentro de la producción artística es así contestada y la innovación deja de ser sólo metropolitana.

CÓMO ES ESO DE QUE LOS CHICOS DICEN LA VERDAD

Menor suele calificar las ramas menos prestigiosas de las disciplinas artísticas. Por ejemplo: la

7 Kartun, M., Escritos 1975-2005, Colihue, Buenos Aires, 2006, p.67.

8 Finzi, A., “Laboratorio del dramaturgo. Entrevista a Alejandro Finzi por Julia Lavatelli”, en El Peldaño N 5, Depto de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA, 2006, p. 48

novela negra o policial suele ser consignada como “menor” dentro de la literatura. Sabemos también que al teatro, digamos a la literatura dramática, le cupo durante mucho tiempo ser “menor” frente a la poesía lírica o la narrativa (degradarse en materialidad, pasar a la peligrosa dimensión del cuerpo se paga caro en los tribunales de la estética). Y aun dentro de la literatura dramática, hay géneros, corrientes o estilos que han sido y de alguna manera siguen siendo, catalogados como “menores”: la comedia respecto de la tragedia, los géneros populares respecto de los cultos, etc. El famoso “género chico” heredado del teatro español, tiene sin duda la connotación de menor.

En el ámbito del derecho, “menor” consigna a quien no ha accedido al estadio de pleno sujeto, no ha llegado a la edad que establece la medida para acceder a la “mayoría”. Es en ese sentido jurídico, que G. Deleuze propone uno de significados de “menor”:

Un estado de hecho, es decir la situación de un grupo que, sea cual sea su cantidad, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una fracción subordinada en relación a un nivel de medida que hace la ley y fija la mayoría.

No importa cuán numeroso sea ese grupo, serán menores si el parámetro que fija la mayoría así lo determina. Y ser habitante de grandes ciudades⁹, es uno de los niveles que establecen mayoría, en el terreno del arte y en cualquier otro. Se puede decir en ese sentido que ser del “interior”, de tierra adentro, del país profundo, como suele decirse, necesariamente asigna minoridad. Quererse, voluntariamente reconocerse como dramaturgo o teatrista de provincias, constituye una respuesta a esa situación de hecho. No se trata, en modo alguno, de aceptar la minoridad; el rechazo del regionalismo que introducía la palabra de Alejandro Finzi seguramente debe leerse como contestación al modelo de poder que designa la mayoría. Ese gesto que implica

el quererse de provincias es eminentemente político y tiene que ver con el otro significado de “menor”, ligado al primero pero muy distinto:

No designaría ya un estado de hecho, sino un devenir en el cual comprometerse. Devenir menor es un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo porque todo el mundo entra en ese objetivo y en ese devenir, por poco que cada uno construya su variación alrededor de la unidad de medida des-pótica y escape de un lado o del otro al sistema de poder que forma parte de la mayoría.

La nueva dramaturgia de provincias estaría doblemente comprendida en ese devenir menor, en ese compromiso de hacer variar la escala de medida de la “mayoría”. En primer lugar por preferir los confines, o por sostenerlos frente a la centralidad de la dramaturgia porteña. En segundo lugar, por compartir con ésta, la variación de la actividad teatral que desestabilizó los Poderes tradicionales del lenguaje teatral.

La transformación de la actividad teatral que permite el surgimiento de nuevas textualidades es evidente también en las provincias: la disolución de los roles tradicionales en la creación teatral y la consolidación de teatristas (creadores que asumen las tareas de la escritura y de la escena de manera simultánea o alternada), la importancia creciente asignada a elementos habitualmente marginales en la creación teatral (objetos, música, actuación, etc.); la formación escénica de los dramaturgos y el desarrollo de la escritura imbricados al proceso de creación escénica. Esa transformación, que marca el fin del dramaturgo en solitario, deja sus huellas en los textos mismos. Escribir para un grupo, integrarlo, poner en escena sus propios textos, escribir a partir de improvisaciones de actores, crear colectivamente, son modos de producción dramática que parecieran tender a la disolución de la figura del autor. Y sin embargo, consolidan una generación de autores

9 Gilles Deleuze propone, sin miramientos, el orden que fija las mayorías en el mundo occidental, en ese orden: hombre, blanco, macho, adulto, habitante de grandes ciudades, hablante de lenguas Standard, heterosexual, ... Deleuze, G., Mille Plateaux, op.cit., p. 133



de provincias que ha encontrado voz propia a partir de las libertades que la escena, emancipada del gobierno del texto, les confiere.

Hacia fines de los años '80, Bernard Dort, un estudioso del teatro demasiado pronto olvidado en Argentina, proponía para su libro el siguiente título: **La representación emancipada**¹⁰. Después de la dominación del texto durante siglos, de lo que se ha dado en llamar el texto-centrismo en el teatro, no era raro que el título resultara estimulante para los teatristas. La monarquía del texto llega a su fin, decía entonces Dort, al igual que la del Director-tirano. En su lugar, una práctica teatral sin roles fijos, algo así como una nueva suerte de dramaturgistas, en el sentido alemán del término, de función interpretativa, versional, de la palabra y la escena. Una manera actual de concretar el viejo, sino eterno, ideal del arte total, no porque participaran de la creación teatral los distintos lenguajes artísticos, sino porque el límite entre ellos se esfuma en la tarea de un creador que se reconoce políglota.

Sin embargo, lo cierto es que la escritura teatral ha sabido encontrar en estos tiempos que le tocan

de modestia, a veces de sumisión, un espacio hasta ese momento inexplorado. Bajó del bronce que la compelia a gobernar, a marcar la ley del drama, a juzgar según las buenas normas y se perdió en el jardín. A veces los senderos del jardín se bifurcan y la llevan hasta las murallas que separan el terreno de sus vecinos, la poesía o la novela o el cuento o la leyenda o la crónica periodística o... Y le creemos a Mauricio Kartun¹¹, la escritura teatral, que debe haber aprendido malos hábitos de tanto frecuentar actores, mea sobre esas paredes. Pero las más de las veces, simplemente se sienta a horcajadas sobre el muro, o hace alguna escapada a la casa de al lado. Las escapadas pueden ser fugaces, otras veces son verdaderas vacaciones y hasta hay alguna que otra que ha optado por el exilio definitivo. No es de extrañar, es la libertad que usan las jóvenes cuando renuncian a ocupar el lugar de la Reina. Sin modelos que imitar, sin reglas de buenos modales, la escritura teatral abandona el diálogo para intentar el lirismo de la poesía o el montaje de fragmentos de prosa o ambos a la vez o se pierde en la música de una voz interior, o trata de esconderse detrás de una secuencia de imágenes. Se vuelve, así, imposible de prever. No hay ningún rasgo formal que permita distinguirla. Un estudioso del teatro alemán, H.-T. Lehmann¹², decía que es imposible, en la actualidad, determinar cuál es el universo de la escritura teatral, decir este texto es teatral o este es literario en razón de alguna diferencia formal. Ni el diálogo, ni el desarrollo de una acción, ni la voz asignada a un personaje, ni los comentarios de autor sobre la escena, nada de lo que antes permitía distinguirla, puede valer actualmente inequívocamente. La única chance de distinguir un texto teatral, sigue Lehmann, es su vocación. Es decir, su deseo. Si el texto fue escrito para la escena, si reclama ser encarnado, entonces, es teatral, independientemente de su forma. Definición libre si las hay, que impugna el status de

10 Dort, B., *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.

11 Kartun, M. "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo" en *El Peldaño*, cuaderno de teatrología, n° 6, Depto de Teatro, Fac. de Arte, UNCPBA, Sept. 2007, pp. 7 - 11.

12 Se trata de una reflexión inserta en un análisis de *La Mision. Recuerdo de una revolución* de H. Müller que es más extensamente desarrollada en su libro *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche éditeur, Paris, 2002.

obra de arte en tanto objeto e invita a salirse de ella para comprenderla o interpretarla.

La multiplicidad y la diversidad que se observa en la nueva dramaturgia de provincias están atravesadas por esa emancipación de la escena, por la libertad que gana la palabra al abandonar su papel de regente. La nueva dramaturgia de provincias no sólo es diversa porque convoca la producción textual de zonas distantes, de regiones disímiles, por reunir las voces de la vasta Argentina, es diversa además porque arriesga variaciones inesperadas, porque cierto resguardo de los brillos -falsos o auténticos- del mundo globalizado, del que gozan o sufren por el hecho de ser "interiores", las aleja de la fascinación (y por lo tanto de la imitación) de otras mayorías más mayores, europeas o norteamericanas. No ser epígono es una elección, implica evitar tomar las rutas

ya señalizadas por otros, las grandes avenidas bien iluminadas y seguras; implica al revés, preferir los pequeños senderos de contrabando, en los que se reconocen acá o allá huellas de anteriores pasadores más o menos secretos.

Los estudios reunidos en este volumen abordan análisis particulares de piezas y/o espectáculos de provincias pertenecientes a la nueva dramaturgia. La diversidad y la multiplicidad se abrirán en los escritos sobre obras de Jorge Accame, Patricia Suárez, Alejandro Finzi, Sonia De Monte, Ariel Farace, Guillermo Yanicola, José Luis Arce, Cristina Gómez Comini, Paco Giménez, el Grupo Diablolomundo y el trabajo tandilense de Mauricio Kartun. Evidentemente, muchos, muchísimos autores de provincias no son abordados ni mencionados aquí; quede para con ellos el compromiso de futuras publicaciones.

ALEJANDRO Finzi y De Monte SONNIA

Bairoletto, una inspiración andina

...estoy convencido que la tradición latina no se integrará al movimiento hacia el futuro del teatro si no es asimilando la lección del teatro épico.

(Ricard Salvat, prólogo a La Técnica Teatral de Bertolt Brecht de J. Desuché)

Por Daniela Ferrari

Juan Bautista Vairoleto¹ (1894-1941) -también se puede encontrar en distintos documentos que su apellidado figura como Bairoletto, por lo que suele usarse de ambas maneras- es uno de los “bandidos rurales” más conocido de nuestro país. Sus hazañas, hechos, robos, atracos, venganzas, etc., tuvieron desde un comienzo enorme difusión en la época y le generaron gran aceptación popular. Sus aventuras dan tema a varias ficciones, y especialmente en el teatro como es el caso de las obras de Alejandro Finzi en Neuquén y de Sonia De Monte en Mendoza. Una y otra se inspiran en el mito popular desarrollado en los lugares por los que Bairoletto ha pasado sembrando hazañas, como la precordillera cuyano-patagónica, tierra de estos autores.

Tanto Finzi como De Monte despliegan una dramaturgia sustentada en una poética particular, en sus propios recursos. Han realizado, y es evidente, recorridos diferentes. Es notorio en Sonia De Monte su antecedente como guionista, el vínculo con lo cinematográfico; así como en el caso de Alejandro Finzi se percibe en cada una de sus piezas su influencia musical, y por supuesto, su gusto por la poesía.

Si hay algún punto de contacto en la dramaturgia de Finzi y De Monte tal vez se encuentre en el gusto de ambos por los personajes y hechos que construyen la vida y la identidad de sus provincias. A pesar de ello, ambos autores no concluyen su objetivo en una simple reconstrucción histórica sino que a partir de ellas construyen su propia resistencia, en el sentido del compromiso que adquieren con la historia y la cultura regional. Ambos autores escriben desde aquello que los atrae y que forma parte de la vida y la historia de la zona en la que desarrollan su labor. En su dramaturgia se siente el fuerte compromiso de ambos con personajes o hechos que cuentan historias vinculadas a la vida política y social de provincias. En sus piezas deambulan héroes incomprendidos, poetas desgraciados, hombres perseguidos por sus ideas.

El interés por la vida y la cultura de provincias manifiesto en la creación de ambos autores y su especial atracción por las historias de los márgenes, de las orillas de la sociedad establecida, son tal vez los únicos motivos que permiten estudiarlos en conjunto. Así, Bairoletto es el caso que mejor representa esas inspiraciones.

¹ Juan Bautista Vairoleto (1894 – 1941) es uno de los “bandidos rurales” más conocidos de nuestro país. Nació en Santa Fe en el seno de una familia de inmigrantes italianos y fue criado en la localidad de Eduardo Castex. Su historia parece estar llevada por el destino y las circunstancias que le tocaron en vida, más que por la decisión meditada y racional de una forma de vida elegida y libremente decidida: sus dotes de buen bailarín lo llevaron a ganarse el lugar de preferido entre una de las pupilas que trabajaban en uno de los prostíbulos castences, frecuentado por personalidades de todo tipo. Su preferencia por la Dora, la tal pupila mencionada, lo lleva a enfrentarse con el gendarme Farrache quien lo metió preso (por una causa falsa) para vengar amenazas incumplidas por el bandido, y de paso despejar la ruta con la pupila en cuestión. Las crónicas populares cuentan que el policía lo montó con rebenque y espuelas (hasta hacerlo sangrar), aunque otras versiones indican que si bien el suceso fue cierto, no fue en esa ocasión ni en esa comisaría ni en ese pueblo (Chumbita, 1999:61). De cualquier forma, el hecho fue de un abuso y una violencia desmesurada que acabaría por sellar el destino del gendarme con una bala en su garganta propinada por el mismo Vairoleto:

nació ese 4 de noviembre del año 1919 el mito de Juan Bautista Vairoleto.

2 Nació en General Alvear, Mendoza. Licenciada en Arte Dramático de la Carrera de Artes del espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Es actriz, dramaturga, novelista e investigadora. La mayoría de sus obras están inéditas; han sido estrenadas en Mendoza, San Juan y La Rioja. Integra el grupo teatral independiente Trinidad Guevara, dirigido por Rubén Tapiz y Celeste Guiñazú, donde actualmente trabaja en su propia obra *Juntando vidrios con las manos*, como actriz. Es docente de guión cinematográfico en la Escuela Regional Cuyo de Cine y Vídeo, de Mendoza. Como actriz ha trabajado en cortos, medios y largometrajes. Ha sido co-fundadora del "mítico" Teatro El Taller, dirigido por Ernesto "Flaco" Suárez; e integrado los grupos El candil, dirigido por Armando Lucero, *Viceversa Teatro*, dirigido por Walter Neira; *Sobretabla* (como actriz y dramaturga), dirigido por Rubén González Mayo y *Murga Teatro Los Gloriosos s Intocables*, dirigida por Chicho Vargas.

3 La obra luego del estreno por Ernesto Suárez (1993) fue realizada por Chicho Vargas (integrante también de La Chatarra) con la murga Los Gloriosos Intocables quienes actualmente la siguen realizando en distintos lugares del país y en el exterior. Fue también montada por Manuel Chiesa en La Rioja y por Rubén González Mayo en San Juan, por algunos integrantes del actual grupo El Candado Teatro.

De Monte toma el trascendido sobre los hechos (de la crónica policial al relato de los vecinos) y los ficcionaliza poniendo en un lugar protagónico a quien lo difunde: el pueblo. Estética de teatro de calle y recursos de teatro popular.

Finzi, por su parte, construye un discurso poético y fuertemente político, uniendo mágicamente en un páramo de la Patagonia a Bairoletto con Germinal, el protagonista de la novela de Emile Zola. Toma también algunos recursos del teatro popular principalmente en la construcción de la dupla, uno complemento necesario del otro.

Tanto para Finzi como para De Monte el mito de Bairoletto les permite encontrar sus propias formas de resistencia. Como dice el historiador Fabio Erreguerena en su estudio a propósito de la vida de quien fuera su abuelo, el bandolero Juan Bautista Vairoleto, El mito de Juan Bautista vehiculiza acciones contra hegemónicas o de resistencia y sirve como modo de organizar simbólicamente ciertos acuerdos o intereses comunes entre los pobladores pobres que sufren los estragos de un mismo tipo de dominación. Por su función utópica, se constituye en una forma simbólica clara y contundente que el pueblo elige para dramatizar situaciones como la violencia y arbitrariedad policial, desigualdad social, falta de representación política, etc.

BAIROLETTO: MITO Y LEYENDA

Bairoletto, el pampero (1993) la pieza de Sonia De Monte², se inspira en la vida de Juan Bautista Bairoletto, mítico gaucho bandido que vivió al amparo del pueblo en contra de "la ley" a fines del siglo XIX, en un país donde la clase dominante sostenía un discurso polarizado en civilización-barbarie y en el que el orden económico-social se sostenía del brazo policial del poder.

Bairoletto, el pampero es un material textual que, por momentos, pareciera perder el estatuto de pieza teatral y en otros resulta ser superador de ese orden.

Un material compuesto por cuadros, con descripciones en sus didascalias respecto del espacio, a las acciones del grupo de actores y diálogos que refieren a las peripecias que cuentan la vida y las andanzas del legendario Juan Bautista Bairoletto.

La pieza fue escrita para el grupo La Chatarra, liderado por el director Ernesto Suárez y basada en un texto narrativo anterior de la misma autora. Toma la historia de la vida del bandolero que muere en General Alvear, ciudad de la que es oriunda De Monte. Fue montada en distintos lugares por la murga Los Gloriosos Intocables, dirigidos por Chicho Vargas (también integrante de La Chatarra junto a De Monte, quien trabajó con el grupo como actriz)³.

De Monte toma al personaje histórico y, con el pretexto de escribir una pieza teatral, propone un material que escapa a este objetivo. Al decir de la misma autora "...Es una obra que me sigue sorprendiendo, puesto que se ha hecho de tantas maneras distintas que a veces me pregunto si está mal o bien escrita como para permitir eso -danza teatro, teatro popular, murga teatro, fin de fiesta circense, leído, etc-." (2006) Sin ánimo de encontrar una respuesta definitiva a las dudas de la autora y analizando las posibilidades que la obra otorga, tal vez se pueda aventurar que la inquietud que provoca la circulación del texto se encuentra en el tratamiento de los hechos vinculados con la historia local y a la sensibilidad con que esta autora reconstruye esa historia.

Sonia De Monte ha trabajado en otras piezas a partir de temas o personajes de la historia de su región. Recientemente el grupo *Viceversa*, que dirige Walter Neira en la ciudad de Mendoza, ha puesto en escena su obra **Escombros** y la misma autora dice, definiendo de alguna manera su posición respecto del recurso dramático de tomar la propia historia y refuncionalizarla hacia la escena: "me metí en 'escombros' literalmente, porque me interesa mucho

la historia y para entender nuestra identidad, que fluctúa y va cambiando. Me interesa saber por qué somos así y eso, de alguna manera, lo encuentro en la historia. No conocer la historia a la que le ponen coronas el día de tal o cual, sino la otra.”⁴

Bairoletto, el pampero está estructurada en 17 escenas o cuadros titulados, en los que cada frase resume las peripecias de las escenas. La mayoría de esos títulos hacen referencia a un hecho “real” de la vida de Bairoletto, en su mayor parte obtenidos de las crónicas policiales de la época (Primer enfrentamiento con la ley; Oscuro suceso con un agente del orden; Casamiento de Bairoletto; Relato de una víctima de atraco; Dudosa muerte de Bairoletto a manos de la policía). Respecto de la organización del relato la misma autora explica “...El planteo un tanto épico, con las escenas tituladas, fue un orden propio... todo empezó un poco así como trabajo de investigación sobre ese modo de escribir, por probar ciertas “re-

glas”... fragmentación, búsqueda de temas de raíces para darle un viraje actual, video clip... empezó puro estudio y terminó siendo la obra.”

De Monte opta por una estructura que liga el material a un teatro popular que lo saque de cuatro paredes y lo lleve a las calles, donde es evidente el protagonismo del pueblo (los personajes centrales son los narradores); es significativa la dedicatoria a Los Gloriosos, quienes van a ser luego los que monten la pieza, un grupo conocedor de los recursos de la murga e ideológicamente vinculados al teatro popular.

La autora conoce las reglas del teatro de calle (la obra fue escrita para La Chatarra y dedicada a Los Gloriosos...) y es claro su objetivo de acercarse a los parámetros del teatro épico. En la mayoría de los 17 cuadros que componen la pieza hay una descripción inicial a modo de didascalía en la que la autora realiza una descripción de la acción y de los elementos fundamentales del entorno en la escena.



Sonia De Monte y la esposa de Vairoletto antes de una función del espectáculo (1996)

⁴ Entrevista realizada para el Diario Los Andes por Andrés Cáceres, noviembre de 2005.

Escena 1: En donde se muestra el fervor y la angustia de la gente ante el terrible rumor de una muerte.

(Cámara negra. Gran espacio vacío de escenario. Oscuridad, silencio. Se oye un tañido ronco de campana-porque sí. Es la señal para que comience a verse luz de velas encendidas detrás de la cámara negra del foro. Se mueven hacia un lado y otro. Un trueno o dos. Las luces titilan por un rato, hasta aparecer una multitud que las porta. Como en procesión, murmuran un sonido tenso. Hasta comenzar a definirse estas frases, casi en susurro):

...

(El grupo se va acercando a un lateral. Se amontonan. Los hombres llevan sombreros, se los quitan ante una puerta imaginaria, aún con las velas).

...

(Está todo el grupo apretado, es una masa negra, una masa a punto de estallar. Arrojan algunas velas hacia el lugar adonde miran y reclaman. Agresividad y fuerza en el grupo, arremeten y alzan del suelo amorosamente un trapo negro que cargan sobre sus cabezas, como si fuera cuerpo o féretro. Se alejan hacia el otro lateral oblicuo con el trapo los hombres, las mujeres rodean el grupo con las velas).

Entre los títulos y el desarrollo de las escenas se percibe la articulación entre ficción y verdad histórica que es rasgo recurrente de la dramaturgia brechtiana, y de gran parte del teatro político latinoamericano. Para Brecht, lo esencial de una obra es la fábula que cuenta y la función del poeta es mostrar lo que sucede entre los hombres, con la novedad que debe proponerse como tarea, hoy, mostrar sobre todo lo que puede ser discutido, cambiado o transformado. El teatro cuenta un relato. Este estilo narrativo está apoyado en la obra en varios elementos basados en la estructura débil, como la llama Desuché, a modo de montaje articulable: en una o varias figuras narrativas, en la fragmentación y en el comentario musical de las canciones.⁵

Los recursos presentes en la pieza que refuerzan el estilo van desde canciones ejecutadas en vivo por un personaje, el Juglar, que hace las veces de narrador épico (adelantando los hechos al espectador), hasta escena montadas como videoclip (imágenes reforzada musicalmente o con voces en off). Como ejemplos: la escena 5 en la que describe la imagen de la lucha entre el Cabo y Bairoletto, la descripción de la misma autora en didascalía sugiere una imagen sin diálogos; la escena 7 en la que se “cuenta” uno de los atracos con la voz en off de la víctima y es una escena en apagón completo; la escena 8 en la que propone un videoclip definitivo (en la didascalía inicial la autora propone que la escena tenga la vorágine de un videoclip, sugiere recursos audiovisuales, intervenciones de los actores coreografiadas, payasos y bailarines para contar como la fama de Bairoletto se iba difundiendo a medida que se sucedían sus hazañas) y la escena 9 en la que, a modo de radioteatro de la época, un grupo de actores intenta contar el famoso casamiento de Telma y de cómo Bairoletto la robó en el mismo altar.

Aunque el gran recurso narrativo, épico y que da sentido a esta textualidad, está presente en la murga, destinatario definitivo del material de De Monte. La murga es un fenómeno que nació como expresión de sectores populares quienes a través de sus cantos, bailes, disfraces, intentan resignificar la realidad, confrontando con los sectores en el poder. El mismo Chicho Vargas, director del grupo, explica: “lo que me ayudó mucho fue cómo sintetizar cuadros escénicos, cómo hacer los tiempos escénicos que sean más o menos acordes desde el punto de vista artístico, no poner un tipo que esté todo el día bailando, sino que tenga sus tiempos, sus momentos, un clima, todas esas cosas que las aprendí en el teatro.” Los Gloriosos (que deben su nombre al barrio La Gloria donde surgen) nacen entonces como una necesidad popular en el barrio. Y luego eso mismo, llevado a la difusión general, significaba la reivindicación del barrio La

⁵ La canciones que De Monte utiliza para la narración son: Canción 1 (Canta los versos finales de la milonga “San Bautista Bairoletto”, de Arbello y Gabí). Canción 2 (Por algún lado el Juglar criollo, sin estar definitivamente inmerso en la escena, canta estas coplas anónimas, cuartetos que circulaban de cantor en cantor, se dice que por los años '30) Canción 3 (Telma se asoma a medias. Se miran con el Jefe. No hay palabras. Durante esa mirada de ambos, suena la milonga –de don Cochengo Miranda)

Gloria como un barrio que tuviera una expresión cultural, que ya no aparezca en las páginas policiales, sino que aparezca en las páginas culturales.

La murga entonces como espacio comunitario y social se convierte en el ámbito ideal para representar la historia de un “bandido rural”, que hizo propia la lucha del campesino; del mismo modo que el actual “bandido urbano” en algunos casos representa la voluntad de los sectores más marginales. Según Chicho Vargas, director de Los Gloriosos Intocables “los temas que generalmente tocamos en la murga, los que llevamos a escena, siempre tienen que ver con su entorno. Y su entorno evidentemente está lleno de estos problemas sociales. No sé qué decirte de qué predomina más; predomina una extracción de clase que evidentemente los marca de donde vienen, pero lo que tratamos de hacer, o al menos lo que yo siempre trato de difundir, es que artísticamente sean los mejores”⁶.

La pieza está dedicada a Los Gloriosos Intocables y tal vez son ellos quienes le otorgan en el montaje realizado por Chicho Vargas el sentido definitivo. Ellos tienen la murga y se convierte en el medio decisivo para contar esta historia de Bairoletto, por necesidad y por convicción. La obra está escrita para la calle y la murga la resignifica.

BAIROLETTO Y GERMINAL: UN DÚO FANTÁSTICO

Alejandro Finzi es, sin duda, uno de los dramaturgos de provincias más consolidados fuera de nuestro país. Nacido en Buenos Aires y radicado desde hace años en Neuquén, tiene gran parte de sus piezas estrenadas tanto en Argentina como en otros países de Latinoamérica y de Europa. Combina su trabajo como teatrasta con la vida académica.⁷ Creador junto al actor Daniel Vitulich del Grupo de Teatro Patagónico Río Vivo, con el que ha realizado innumerables trabajos y experiencias teatrales (como las experiencias con José Luis Valenzuela)

y ganado innumerables premios.⁸ Existen sobradas instancias de consagración que avalan a Alejandro Finzi como autor y dramaturgo, a pesar de que no ha comenzado su recorrido por Buenos Aires sino que ha insistido y trabajado siempre en el teatro del “interior”.

Finzi reúne a Bairoletto y Germinal camino a la Patagonia, a orillas del Río Colorado, en un escenario encantado de ese llano en cuya soledad emergen distintos personajes y leyendas. Le otorga clima al encuentro y permite reconocer en Bairoletto y Germinal al dúo de hombre de palabra y trabajo con el valiente de la rebeldía que defiende a los eternos explotados. Frente a ellos aparecen (también fantásticamente) Doble Faz, representando a la sociedad hipócrita, a la codicia y la represión; y en los sueños de Bairoletto asoma Santa Dolores de la Patagonia, la virgencita de los tristes, como la llama el autor, con sus pies desnudos sobre la tierra; y por supuesto el caballo Santa Fe, eterno compañero de Bairoletto.

Finzi, a diferencia de De Monte que realiza un recorrido “biográfico” del personaje en su pieza, sólo va a tomar al personaje histórico y se va a servir de él para construir una obra de gran valor poético y con un sentido netamente político. Finzi es un hombre político, un dramaturgo político que funda un teatro provocador las más de las veces recorriendo a personajes históricos que le permiten desarrollar una metáfora de país.

Su trabajo como dramaturgo ha estado intensamente ligado al director José Luis Valenzuela, quien ha puesto en escena gran parte de su obra dramática, tal es el caso de Bairoletto y Germinal estrenada junto al grupo Río Vivo⁹, y que fue el resultado de un largo camino de indagación estética con el director y los actores.

Desde los inicios de sus creaciones con el Grupo Río Vivo, los trabajos de Finzi buscan, por un lado, concretar se en sus puestas desde lo colectivo, y por el otro ahondar desde la producción y la escritura dramática

6 Entrevista realizada por Laura Cortese y Lorena Gordillo (Universidad Nacional de Cuyo) para el artículo Las Murgas en Mendoza: “Iluminando el pasado, desafiando el futuro, denunciando el presente”

7 Es catedrático de la Universidad del Comahue.

8 Piezas escritas por el autor: 1972-Excursión, 1980-Lejana Itaca, 1982-Nocturne ou le vent toujours vers le sud, 1983-Viejos Hospitales, Extranjeros, 1985- Barcelona, Españoles en la Patagonia, 1987- Reunión de escuela, 1988-Molino Rojo, 1989- Aguirre el marañón o la leyenda de El Dorado, 1990-Buzones de un edificio de departamentos, Camino de Cornisa, La piel o la vía alterna del complemento, 1991- Detrás de las fronteras, Historias del conejo corredor, Albatrí, 1992- Ballet Pesa, Pedrín en las calles, La isla del fin del siglo, 1993- Martín Bresler, Amares, 1994-Chaneton, 1996-Bairoletto y Germinal Premios obtenidos por el autor: Concours National de L’acte, Viejos Hospitales 1982/1983; Pepino el 88 a la Creación Artística, Molino Rojo 1988; Beca Nacional de la Fundación Antorchas para la Creación Artística, Albatrí 1992; Mención de Honor en el Concurso Nacional de Dramaturgia, Fondo Nacional de las Artes, Chaneton 1993; Segundo Premio Nacional de Teatro, La Isla de fin del Siglo 1997/2001.

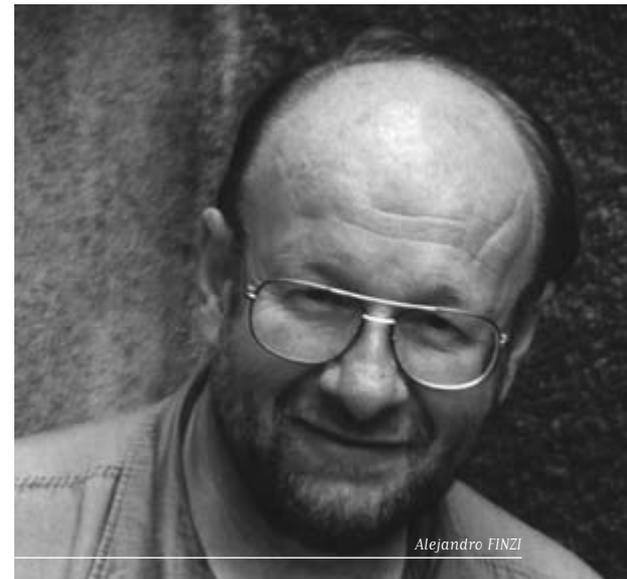
Traducciones de sus piezas: Viejos Hospitales, traducida al francés, inglés y árabe. Extranjeros, traducida al francés, La piel o la vía alterna del complemento, traducida al francés, La Isla del fin de siglo, traducida al francés.

9 La pieza se estrena como una coproducción entre Río Vivo y el Teatro de las dos Lunas el 25 de mayo de 1996 en Chos Malal, Neuquén.

con un sentido social esencial. Innumerables pasajes de sus piezas dan lugar a ejemplo, como el monólogo del comienzo de **Bairoletto y Germinal** (1995) que pone en boca de Doble Faz un párrafo en el que resuenan esas frases miserables que pintan a su clase:

“Doble Faz: Son éstos. Están en todas partes, con el mono al hombro. Sucios. Duermen en cualquier lugar. Arrastran sus familias. Se alimentan de basura. Estafan y no tienen principios, ni educación. No trabajan y no les importa buscar trabajo. Viven de los demás. Y si no trabajan, es porque no quieren. Cuando tienen un peso se lo chupan. Van al hospital para que los atiendan gratis. Rompen todo. Comen con las manos. No se lavan, no se bañan. Tienen una cáscara de mugre. Son dejados. Viven rodeados de animales, son animales... Son éstos los crotos, los desocupados. Prometen, piden, mienten. ¿Qué se hace con gente así? Por mis hijos, lo digo. ¿Qué hago? Pasan, les doy algo, un pedazo de pan, cualquier cosa; pero, a todos no se puede. Lo que hay que hacer es encontrar una solución, de una vez y para siempre. Cuando vea uno, no se acerque. Denúncielo, simplemente eso. Y nosotros nos ocupamos...”

Tal vez sea por este o por otros innumerables momentos de la obra, que le valió el elogio de Osvaldo Bayer y el deseo de que la obra “...tendría que representarse en todas las plazas públicas en tiempos de votos, candidatos y elecciones, allí donde los Doble Faz muestran la mezquindad de su oficio”¹⁰. Tiene el gusto Finzi por personajes y hechos que construyen la vida y la identidad de su región (recordemos por caso Martín Bressler, Channeton, Saint Exupery presente en varias de sus piezas, Juan Benigar). De todos modos, en su dramaturgia no hay, según sus palabras, una vocación de regionalismo trasnochado; sin embargo sus obras están inscriptas en ese espacio que constituye una metáfora en sí misma, la Patagonia como el fin del mundo. Así es como en **La isla de fin de siglo** se convierte en metáfora del



último refugio del planeta, porque “el viento también habla en la Patagonia, y cuenta historias, viene por la noche, te golpea la ventana y te acompaña, te habla... La Patagonia es un horizonte abierto y uno puede reparar en pequeñas cosas. Es territorio del viento... está por todos lados.” (2005)

La Patagonia no implica un sentido regionalista convencional en la obra de Finzi sino que constituye una metáfora del final, y lo hace trastocando los espacios desde aquellos personajes que, como él mismo dice, son locos sin remedio, tarados maravillosos, lunáticos que vinieron a la Patagonia porque es tierra de sueños... desde Bucht Cassidy a Charles Darwin, Anson que escribió un libro sobre la Patagonia que llega a manos de Rousseau, o el mismísimo Saint Exupery. Esos mismos personajes que lo inspiran tienen sobre la Patagonia una mirada que es esencialmente poética y les permite encarar ese mundo que se cae a pedazos.

Así es como Finzi se reconoce como un creador de los confines, un artista de la Patagonia y desde allí

10 Osvaldo Bayer. Prólogo de Bairoletto y Germinal, ed. Unión de Trabajadores de la Educación de Río Negro, 1999.

11 La expresión pertenece a Adriana Castillo-Berchenko quien la propone (retomando a Rafael Alberti) para definir el teatro de Alejandro Finzi, Alejandro Finzi, un auteur dramatique argentin d'aujourd'hui en Fin de siècle sur l'île, TUFC, 1999.v

funda un “teatro de urgencia”¹¹ que se manifiesta prioritariamente como la exigencia de una voluntad de resistencia e integración, de una identidad individual y colectiva regional, nacional y continental.

En esta pieza construye un discurso poético uniendo fantásticamente en un páramo de la Patagonia a Bairoletto con Germinal, que aquí representa a un humilde chacarero acosado por Doble Faz, creando un universo único entre los sueños de libertad y de justicia de esos personajes.

Sólo un autor de su talla podía concebir ese encuentro y sostenerlo... y hacerlo tan posible. Este tal vez constituya el rasgo saliente en la pieza, la “atrevida” conjunción de estos personajes. Uno, personaje histórico que ha recorrido el llano patagónico y el otro personaje de ficción, dueño de un protagonismo literario-político. Finzi crea con ellos una ficción en la que es posible ese encuentro, en un espacio que no podemos aventurar tampoco como real, pero que sin duda representa un universo posible para ellos dos. Del encuentro, Finzi crea un mundo particular ni completamente real ni íntegramente de ficción: un espacio infinito (la Patagonia), un ser que de tan real llega casi a la ficción (como Bairoletto) y un ser que por fabuloso debería ser real (como Germinal) y una serie de situaciones que se suceden en distintos planos temporales (por momentos presente de la acción y por momentos de ensoñación)

En la pieza, Bairoletto, vive escenas en sus propios sueños con Santa Dolores la virgencita de los tristes, Santa Fe, su caballo muerto reaparece una y otra vez, hasta el mismo Germinal aparece después de muerto como un ángel empuñando su guitarra. Por qué entonces no iba Bairoletto a conocer a Germinal en un alto en la Patagonia y por qué no habría de ayudarlo a publicar su manifiesto. ¿No es acaso la Patagonia la tierra de lo posible? O, como dice el mismo Finzi, la Patagonia como espacio debe asociarse siempre con el ejercicio del descubrimiento y eso es

lo que estos dos personajes hacen, se descubren, se conocen y se reconocen y ese descubrimiento sólo es posible porque está mediado por este espacio, que los libera, los presenta, los otorga. Finzi escribe teatro y por ello es posible esa unión de Germinal y Bairoletto, el espacio teatral se abre y multiplica frente a este encuentro.

La conjunción de Bairoletto y Germinal en el llano patagónico-pampeano y las peripecias que viven a lo largo de la pieza muestran una dinámica lúdica entre los personajes que pareciera referir al teatro infantil. Bairoletto y Germinal conforman un gran “duo teatral”, basado en los rasgos más salientes de cada personaje (casi a la manera de clown y tony). Bairoletto es un gran bailarín y Germinal un pésimo cantor, juegan escenas fuertemente basadas en la acción (y sospechamos en la ductilidad de los actores que la estrenaron), se enganchan, se caen, tropiezan, como dos eternos payasos criollos. Vayan como ejemplo las escenas de la comida que, como escasea, sólo está compuesta por unos pocos mendrugos que hay que “hacer durar” o cuando deben escaparse de Doble Faz. También para este personaje se reserva Finzi el valor de la impronta corporal, propone una doble cara con la que va a jugar durante las escenas a través de un efecto sonoro (toca una campanita) que lo hace girar sobre sí, y cambiar una por otra.

Bairoletto es una de las piezas de Finzi donde lo histórico conjuga con su delirante pluma, una pieza en la que se permite “revivir” (y de eso se trata) a estos personajes, para que cumplan aquello que empezaron oportunamente: Bairoletto ayuda finalmente a Germinal y este puede por fin editar su libro y volver... Bairoletto en ese niño hijo de Santa Dolores, que además se le parece, y Germinal en el Angel Cantor. En **Bairoletto y Germinal** —opina el autor— “no se resigna la muerte, voy por la vida, por ese pequeñito lugar por donde se abre el horizonte de la Patagonia, que de tan vasto se hace algo así como una orilla o un sueño, me parece.”

LITERATURA, POLÍTICA Y ÉTICA

EN EL TEATRO DE JOSÉ LUIS ARCE

Por Mariana Gardey

José Luis Arce (1954), seudónimo de José Luis Garita Onandía, es dramaturgo, director, actor y escritor. Nació y vive en Córdoba. Inició su formación en el Seminario de Arte Dramático del Teatro San Martín de la Provincia de Córdoba. En Buenos Aires estudió con José María Paolantonio y Roberto Cossa, entre otros. Hizo cursos de perfeccionamiento en Venezuela (con Carlos Giménez y el Grupo Rajatabla), en el O'Neill Theatre Center de Estados Unidos, y en Francia con Jorge Lavelli y Ariane Mnouchkine. Ha fundado diversos grupos y colectivos de teatro, entre ellos el TIC (Teatro Independiente de Córdoba), Proteo, Fuera de Foco y la Organización para la Promoción de Autores Teatrales.

Como dramaturgo —palabra de la que reniega— tiene por objetivo escribir “textos irrepresentables”, negarse a sí mismo y hacer lo que no entiende a propósito, para que algún espectador se lo explique. Escribió **Viaje al país de los payasos**, y **Una historia, mil historias** (1977), (1979), **...Y la ciudad alrededor** (1980), **Jeremías** (1985), **Estado de familia** (creación colectiva, 1988), **En un país al viento** (1992), **De la inmovilidad y el silencio al movimiento y lo sonoro** (1994), **Sueños de Poupée**, y **Estrelladas** (1997), **Este es el lugar, y Reflejo en el patio** (1998), **Patriae (teatro de la calle)**, y **Villafuerte** (1999), **La embarazosa elocuencia del corazón que no siente** (2001), **Amor es hacer el tonto**

de a dos, y **La conspiración amarga** (2002), **Mnemosyne**, y **La niña que moría a cada rato** (2003), **Su nombre era una risa**, y **El sueño de Dios** (2004).

Arce ha trabajado en dramaturgia de dirección y en adaptaciones: **Víctor o los niños al poder** de Roger Vitral (1979), **El triciclo** de Fernando Arrabal (1982), **Telarañas** de Eduardo Pavlovsky (1984), **Verano negro**, versión de **Baal** de Bertolt Brecht (1990), **Ella estaba ahí**, adaptación de un relato de J. G. Ballard (1991), **Maten a Roberto Arlt**, adaptación del relato “**Escritor fracasado**” de Roberto Arlt (1995), y **Celestino antes del alba**, versión de la novela homónima de Reinaldo Arenas (1996). Ha estrenado como director la mayor parte de sus textos originales y las adaptaciones señaladas antes con los grupos TIC, Proteo y Fuera de Foco. Con el TIC ha dirigido, además, **Extraño juguete** de Susana Torres Molina (1981), **El retablo del flautista** de Jordi Teixidor (1983), **Los pájaros se van con la muerte** de Edilio Peña, y **El Gran Ferrucci** de Raúl Brambilla (1984), **Las criadas** de Jean Genet (1985), y **K/S**, monólogo para seis voces sin sonido de Alfonso Vallejo (1986). Trabajó como actor en varias de las obras mencionadas. Es autor de dos novelas: **El Evangelio de María** (Mónica Figueroa Editora, 2003) y **Lo que queda** (basada en el paso de Isidoro Duchase, Conde de Lautréamont, por Córdoba).



“En casi toda mi trayectoria he clavado el colmillo en la misma carne, ‘el mito del hombre poeta’. Mi obra sumada, es como un ataque con distintas armas y por distintas entradas, cada una de las cuales es una mirada distinta alrededor de un único gran tema: el misterio de la creación”. Para esclarecer esta obsesión de Arce, elegimos los textos dramáticos **En un país al viento**, **La embarazosa elocuencia del corazón que no siente**, **La conspiración amarga**, **Mnemosyne**, **la madre de la creación** y **El sueño de Dios**, editados en un volumen por Colihue para su colección Dramaturgias argentinas en 2005.

En un país al viento (1992) indaga la fascinación por la muerte concebida como arte, abordando textos y hechos de la vida de Alejandra Pizarnik, Unica Zürn y Sylvia Plath, tres escritoras de actos rebeldes y transgresivos que, postergadas por la cultura y por su género, enterradas vivas, terminan suicidándose. El dolor genera lucidez, y la palabra cubre la distancia entre la vida y la muerte. Desde Zürn, compañera y modelo de Hans Bellmer, el autor llega a Max Ernst, de quien aparecen referencias tanto a personajes de su obra (Loplop, Germinal y Perturbación) como a la técnica visual empleada en su “novela” de grabados, **Siete semanas de bondad o los siete pecados capitales**.

La embarazosa elocuencia del corazón que no siente (2001) es un drama absurdo sobre la incomuni-

cación que hace foco en una pareja tipo y un amante ocasional de ella, y extiende la mirada a una realidad más general que supera a los protagonistas del conflicto. Estos son **La mujer que va directo a las cosas**, **El hombre que no pone los pies en la tierra** y **El hombre que se acuesta con ella**; cada uno ejecuta su partitura de acciones y atraviesa distintos estados de ánimo, interactuando físicamente pero sin entrar en diálogo, excepto por un “Te amo” del marido, que llega demasiado tarde. La trama representa la imposibilidad de entender al otro, y expone la angustia que genera el desencuentro. La intolerancia produce en los seres humanos mutaciones involutivas y animalizantes, enfrentándolos al vacío. En nuestra cultura de consumo, partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, la conquista de la capacidad de amar es un raro logro.

La conspiración amarga (2002) pertenece al ciclo cordobés de Teatro por la Identidad. Es un texto de humor autodestructivo que busca, a través de la ironía, “vengarse” del usufructo cultural que se hizo del humor para tapar la realidad en la Argentina. Para tratar el tema de los desaparecidos y de los niños robados, Arce se niega a emplear el tono de réquiem, que considera reaccionario e ilustrativo, y busca asociar el horror con la risa. En un sótano,



FOTOGRAFÍA ABEL SIBERINA

Escena de "El sueño de Dios"

dos torturadores comentan lo que ocurre con las víctimas que atrapan del mundo de arriba, donde los felices y los imbéciles no saben lo que les espera. La acción se pone en movimiento cuando cazan a Olindo, un hombrecito estúpido que quiere saber qué pasa, pero a la vez niega la realidad. Los verdugos ejercen la violencia física en Olindo, en otros prisioneros y entre sí; en medio de juegos y referencias cómicas, dicen "La gente sufrirá de sólo estar". En esta obra, la obsesión de Arce es la ausencia de arrepentimiento, o de autoreconocimiento dentro de la izquierda, que él juzga como una concesión al enemigo y una rémora que detiene el giro de la rueda histórica. Recordar con ira le ha quitado libertad y sustancia al presente, opina. Por eso él prefiere la irreverencia para tratar de consumir, en un remedo de delación, un cuadro de estupidez nacional.

Mnemosyne, la madre de la creación (2003) se vincula al mundo de dos grandes escritoras: Catherine Mansfield y Clarice Lispector. El autor se detiene sobre todo en el **Diario** de la primera, y en el relato **Agua viva**, de la segunda. La obra se basa no sólo en mujeres sino en "escritura femenina", estructurándose en la forma de un viaje místico al centro del ser. El encuentro atemporal y a-espacial de estas dos mujeres ahonda en el misterio de la creación artística, buscando acentuar en lo poético la fuerza de su yo, expuesto de manera descarnada, sutil e íntima. La relación con Mnemosyne, diosa de la memoria y madre de las musas, está dada por el conflicto generado en las artistas por la pérdida del camino de la creación, y su posterior reencuentro mediante el recuerdo. Poetizar es recordar.

A través del personaje del Inspector —que representa tanto al hombre medio que entiende al escritor, como al mal crítico—, **El sueño de Dios** (2004) pone a Borges a padecer sus propias reglas literarias, en un presente intemporal. En su composición, el texto yuxtapone en un gran collage irónicos chistes, guiños y declaraciones famosas, fragmentos de entrevistas y lugares comunes sobre el Borges hombre por una parte y, por otra, una trama intertextual de citas del Borges literato. Los cuentos de mayor presencia son **La casa de Asterión**, **El otro**, **La**

otra muerte, **Hombre de la esquina rosada**, y **El jardín de senderos que se bifurcan**. No es un homenaje sino un descubrimiento de Borges por parte del lector Arce, quien literaliza los procedimientos narrativos o conceptuales borgeanos para volverlos material de juego.

Arce tiene una "energía de opositor" que no se sustenta en una actitud de mera rebeldía sino en una concepción ética, de sentido político y estético, que fue construyendo desde sus primeros pasos en el teatro y que supo convertir en una marca de identidad. Él se deja cruzar por fuerzas que son un "entre": entre la gente, entre su silencio, entre lo que se piensa pero no se hace, entre lo que se imagina pero no se dice. Es su intento de dar forma a una mirada para adentro. La fundación del TIC en plena dictadura militar constituyó una forma de acción contestataria; por una parte, frente a las imposiciones del campo del poder y, por otra, frente a la pasividad de un espacio que había sido prácticamente vaciado por la represión, la censura y el exilio. La modalidad dramática que adoptó como director del TIC también se definió por la oposición, ya que a pesar de la tendencia dominante en el contexto teatral de los setenta, se apartó de las formas al uso del teatro político. Esto no significó una actitud de evasión o una falta de compromiso con la situación que atravesaba el país. Por el contrario, desde sus primeras producciones escénicas, Arce se empeñó en hacer de la libertad la materia prima de su trabajo, y de este una forma de militancia cultural capaz de articular el testimonio de la realidad con la invención artística. De ahí su constante rechazo de las normas, su actitud desafiante frente a lo instituido y su empeño por singularizar una poética sin ataduras y con la posibilidad de renovarse constantemente, abordando la creación como un proceso sistemático de investigación y de experimentación formal y, al mismo tiempo, como un misterio que sólo puede ser develado mediante la práctica consciente del arte.

Arce cree en el poder formativo del teatro y en un paradigma que subvierte la visión instrumentalizada de lo humano, la masificación y la explotación: "el hombre que crea", guerrero sagrado que no mata, poeta que es

personaje de un drama esencial o conflicto que actualiza un aspecto prohibido de la vida. El poeta encarna el verdadero modelo antropológico de nuestra cultura. Como es hijo de Mnemosyne, su palabra tiene un sentido integrador. El conflicto que se plantea cuando este pierde su inspiración, o el camino de su creación expresado como sentido de su obra, refleja el rostro que asume el olvido o, peor, el "olvido del ser", como lo concebía Heidegger. Bachelard dice que el poeta se mueve sobre una línea vertical, que es la del instante. El hombre cotidiano va por la línea horizontal, por la histórica, por la del tiempo. En los polos de esa línea están el Cielo y el Infierno, y los poetas alternan estancias en uno y otro. Arce cree que en nuestra época las mujeres poetas representan ese recorrido: Alejandra Pizarnik, Silvia Plath, Unica Zürn, Virginia Wolf, Simone Weil, Catherine Mansfield, Clarice Lispector, entre otras. El carácter heroico y trágico de su obra se da porque ellas deben escribir desde una necesidad de emancipación real, compensando espacios de desventaja con relación al hombre. En estas escrituras, la crisis del ser se manifiesta como extravío de la palabra original; la inspiración no se produce como epifanía creativa sino hasta que haya un reencuentro con el tiempo en que la cosa era también su nombre. En su recuperación mucho tiene que ver el recuerdo, la rememoración, la anamnesis como ausencia de olvido. Este conflicto se le plantea al

poeta con la intensidad de un dilema que le exige todo de sí. Para que las cosas se le muestren en su esencia, como una revelación y en toda su plenitud, debe producirse esa total disponibilidad del creador. Aquí el poeta no representa meramente un oficio, sino que simboliza a quienes en nuestra cultura son la avanzada del hombre que plantea esa batalla fundamental. El mito del hombre poeta es el único reaseguro frente al olvido. Ante la violencia psicológica que se ejerce sobre el hombre, a veces desde Estados que propugnan sistemáticamente leyes de olvido, la búsqueda de Arce trata de establecer el sentido de resistencia en nombre de lo humano. Resistencia que asumen los verdaderos artistas, la profunda misión ética que les cabe y el desafío cultural que, como un espejo perenne, su obra representa. La creación existe, y por eso el poder tiene ya montadas sus prevenciones, quizá porque en el fondo desconfía y le teme. La experiencia de los límites se comete siempre en contra del Estado, que rige el cuadro perceptivo de todos, crea los controles y los impedimentos.

"La verdadera inmensidad es la nada que no te pone límite, donde se vive la comunicación mayor: con uno mismo", dice Clarice Lispector. Para Arce, esta intencionalidad es la que convierte al poeta en un "decididor" alternativo. A la casta marginal de los artistas le toca gobernar y administrar un nuevo reino.

BIBLIOGRAFÍA

Arce José Luis (2005) En un país al viento y otros dramas, Buenos Aires, Colihue. "Lo dramático natural en la palabra de Arlt", en Dramateatro, año 2005, n° 17. "Los creadores del pueblo secreto", ponencia en IV Congreso Nacional de Dramaturgos de la Argentina, Argentores, Córdoba, noviembre 2002.

Dubatti Jorge (2005) "No soy un escritor, me siento un brujo disponible", entrevista a José Luis Arce, en Primer Acto: cuadernos de investigación teatral, n° 309, pp. 14-20.

Frega Graciela (2005) "José Luis Arce: la escritura de un teatrista", en Primer Acto: cuadernos de investigación teatral, n° 309, pp. 21-23.

Gazzera Carlos (2005) "Me obsesiona la ausencia de arrepentimiento", entrevista a José Luis Arce, en La voz del interior, 2/11.

Molinari Beatriz (2006) "Dos imaginarios anclados en la escena", entrevista a José Luis Arce y Ariel Dávila, en La voz del interior, 14/05.

Pellettieri Osvaldo, ed. (1998) El teatro y su crítica, Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Schilling Carlos (2006) "La memoria es la madre de la canción", entrevista a José Luis Arce, en La voz del interior, 15/06.



LA DRAMATURGIA DE JORGE ACCAME

lo local, lo marginal, lo universal

Por Mariana Gardey

Jorge Accame, nacido en Buenos Aires en 1956 y residente en Jujuy, es un dramaturgo, cuentista, novelista y poeta de extensa producción. Es también docente e investigador en la Universidad Nacional de Jujuy, donde se dedica a la enseñanza del griego y al estudio de la traducción.

Accame comenzó su carrera teatral con el director Damián Guerra y el Grupo Jujeño de Teatro, al que se integró en 1984. La discusión dentro del regionalismo estético propuesta por Guerra constituirá un núcleo de referencia constante en la obra de Accame, de un primer planteo más ortodoxo en sus obras iniciales, a la búsqueda de versiones cada vez más refinadas y complejas. El Grupo Jujeño de Teatro nace en 1980. Tres años después, Guerra intenta crear un teatro auténticamente jujeño con una obra llamada **Manta de plumas**, que tiene un éxito inesperado en Jujuy y en otras provincias. Resuelve continuar con esta línea y estrena en 1985 **Pajaritos en el balero** y en 1988 **Casa de piedra**; posteriormente

también presenta **Chingol Cómpani** —todas piezas de Jorge Accame—. Guerra tiene influencias del circo criollo, de las obras filodramáticas y del radioteatro, prefiere los actores amateurs a los profesionales, le gusta darles un toque popular a sus obras, y le interesa que tengan un mensaje social implícito. Según su fundador, el Grupo Jujeño de Teatro posee una estética social, si bien aclara que, aunque sus temas son antropológicos, la propuesta de ellos es distinta porque para él el teatro antropológico es el que hacen las comunidades, los protagonistas son el mismo pueblo, tiene un fin documental y no estético.

El pensamiento teatral de Guerra orienta la primera producción dramática de Accame. La problemática de las identidades locales en materia de poética será una constante de la práctica y la reflexión teatral de Accame. En un texto de 1999 —escrito con Elena Bossi—, Accame analiza la labor creadora de Guerra y destaca la importancia que para el Grupo Jujeño de Teatro tuvo la lectura de **Hacia un teatro salvaje**, del actor, dramaturgo y

director santafesino Jorge Ricci (integrante del Equipo Teatro Llanura), ensayo fundamental en la historia de la afirmación de las identidades locales del teatro argentino en las provincias. Accame y Bossi escriben que Guerra y su grupo intentan hacer del teatro un hecho estético, auténticamente original y popular.

Esta observación sobre el teatro de Guerra sirve para pensar la dramaturgia de Accame. Las tensiones entre dialectalidad regional y universalismo, folclore jujeño y raíces clásicas, observación antropológica y autonomía estética, lo popular y la cultura académica, centro y periferia, enmarcadas y resignificadas en las disputas culturales entre globalización y relocalización, constituyen una zona generadora potente de su teatro. Afectan además su trabajo con la temporalidad: la relativización del valor de lo nuevo, manifiesta en la recuperación de las estructuras dramáticas tradicionales y en el interés por géneros como las formas cómicas del sainete y el grotesco, y el melodrama. A las ideas de Ricci y Guerra se sumarán más tarde sus aprendizajes en dramaturgia con los maestros Bernardo Carey, Roberto Cossa y Mauricio Kartun, y los saberes extraídos de la experiencia escénica de sus piezas, que aportarán a su discusión estética e ideológica del regionalismo nuevos procedimientos enriquecedores.

Las obras de Jorge Accame cuentan con montajes en todo el país y en numerosos escenarios del extranjero; las primeras puestas más relevantes son:

1985- **Pajaritos en el balero**, estrenada por el Grupo Jujeño de Teatro en San Salvador de Jujuy con dirección de Damián Guerra.

1988- **Casa de piedra**, estrenada por el Grupo Jujeño de Teatro en el Teatro Mitre de Jujuy, con dirección de Damián Guerra.

1990- **Chingol Cómpani**, estrenada por el Grupo Jujeño de Teatro en la Sala Martín Raúl Galán de San Salvador de Jujuy, con dirección de Damián Guerra.

1996- **Súriman ataca**, estrenada con dirección de Renata Kulemeyer en San Salvador de Jujuy.

1997- **Venecia**, estrenada en Buenos Aires como espectáculo semimontado, con dirección de Rubens Correa. En 1998 se estrena en la misma ciudad, con dirección de Helena Tritek, en el Teatro del Pueblo.

2002- **Así es la milonga**, monólogo incluido en el espectáculo **Breve** (junto a otros textos breves de Patricia Zangaro y Bernardo Cappa), con dirección de Luis Roffman.

2005- **Hermanos**, estrenada en las provincias de Santa Fe (director: Jorge Ricci) y de Jujuy (director: Rodolfo Pacheco).

2006- **Lo que no es del César**, versión escénica de su cuento **"Se habla en el sur del cielo"**, estrenada en el Teatro Mitre de Jujuy, por el grupo La Rosa.

2007- **Segovia o de la poesía** (versión teatral de su novela homónima), estrenada en la sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, con dirección de Villanueva Cosse.

A ellas debe sumarse la aún no estrenada **Súriman vuelve (La noche del escabeche)**, continuación del héroe protagonista de **Súriman ataca**.

Accame practica una dramaturgia de autor, literatura dramática que se escribe antes e independientemente del trabajo con los actores y el director. Uno de los procedimientos más frecuentes de su escritura es la intratextualidad, es decir, la reelaboración, absorción y transformación de sus propios textos en otros nuevos (Dubatti, 2007), que pueden ser adaptaciones teatrales de textos narrativos anteriores (**Segovia o de la poesía, Lo que no es del César**), creaciones de personajes a partir de heterónimos poéticos (en **Segovia** hay personajes surgidos de **Cuatro poetas**), o formas genéricas indiferenciadas (**Así es la milonga**, monólogo incluido como cuento en **Cumbia**).

En 2005 Accame escribió un texto para la revista **Palos y piedras**, donde afirma una visión compleja de lo real que evidencia la continuidad y la transformación de su concepto de la dramaturgia y del regionalismo:

"Hay una obra de Pierre Klossowsky que se llama **Roberte**, esta noche. Allí, Octave goza espiando a su mujer



cuando está con otros hombres; en las contemplaciones furtivas intenta averiguar cómo esos otros hombres ven a su esposa. Lo que desea Octave es completar la mayor cantidad de perspectivas posibles sobre un objeto. ¿Cuál es la perspectiva más real o más adecuada que se puede tener sobre Roberte? Seguramente, todas y ninguna. Creo que lo mismo nos sucede cuando hablamos de realidad, realidad local o realismo. Me pregunto cuál es la realidad local de Jujuy, el lugar donde vivo. ¿Sus problemas sociales, los piqueteros, el frente de gremios estatales; los finqueros, la clase media, el tabaco; la psicología de los habitantes, sus sueños, el inconsciente? Si vamos a definir la realidad local por las costumbres de los habitantes del lugar, accederemos a una explicación mezquina. Ese texto costumbrista quedará aislado de todo el mundo, podrá vérselo como curiosidad pero su poder de conmover resultará escaso. La 'realidad' tiene muchas caras".

Si bien su teatro expresa estéticamente ese multipers-

pectivismo, también es cierto que Accame preserva un sentido social transmisible donde la marginalidad es una decisión estética que provoca su imaginación. Las urgencias que sufren los personajes y su actitud de resistencia les permiten, mediante la utopía como motor del deseo, acceder a la dignidad de una subjetividad alternativa. La dramaturgia de Accame intenta afirmar los valores del teatro independiente de izquierda: el teatro como educación, humanismo, conciencia social y política. En el citado artículo para **Palos y piedras**, el dramaturgo se identifica con la perspectiva espacio-temporal del teatro clásico griego y su efecto catártico, tomando como ejemplo a **Antígona** de Sófocles, donde la "realidad local" abarca desde Atenas hasta el Siglo de Pericles, incluyendo las leyes divinas. Para emocionar y perturbar, las palabras aluden simultáneamente a lo particular y a lo universal. Ninguna puesta en escena, ningún autor, director o actor puede escapar a la realidad local, que siempre estará allí, explícita o aludida. En el teatro de Accame hay una investigación coherente de una poética popular, social y de alto nivel estético, que ha conducido a la afirmación de la propuesta de un teatro regionalista auténtico. Sus obras contribuyen, desde Jujuy, a generar una dramaturgia propia.

Chingoil cómpani sucede en El Chingo, un barrio humilde de San Salvador de Jujuy, mostrando la vida cotidiana de una familia —Marga y Paulo; Lito, hermano de este— y su vecino, Isma, en época de carnaval: las discusiones de la pareja por necesidades económicas que Paulo no está dispuesto a solucionar (no quiere trabajar), y los preparativos para la fiesta. La trama nace de un hecho real ocurrido en 1958 en esa pobrísima zona de Jujuy, adonde llegaron los "gringos" creyendo encontrar petróleo. Entre la gente se corrió la voz de que se trataba de una riqueza natural que cambiaría la vida de todos. Accame hace coincidir aquella euforia con la del carnaval, ritual de fuerte tradición en el lugar. Pero finalmente se comprueba que sólo se trataba de la rotura de un tanque de la estación del tren, por la que se derramaba combustible. Luego de la vana ilusión

de salir de su pobreza, los vecinos vuelven a la sensación de fracaso con la que conviven desde siempre.

En **Venecia**, las pupilas y un cliente de un prostíbulo en decadencia se solidarizan con la Gringa, madama ciega, cumpliendo de manera fantasiosa su sueño póstumo: reencontrarse con Giacomo, el amor de su vida, en la ciudad italiana de Venecia, adonde él quiso llevarla en su juventud. La Gringa lo había seducido y abandonado, robándole todo su dinero para poner su casa de citas; por eso ahora quería pedirle perdón y despedirse de él. Unidos por haber compartido el mismo desamparo en un pueblo perdido de Jujuy, los jóvenes hacen que ocurra el milagro. Ante la imposibilidad económica de ir realmente a Venecia, producen una ficción dentro de la ficción: los ingenuos y desopilantes simulacros del viaje en avión (con sillas y un ventilador), del paseo en góndola (con una palangana) por las “calles de agua” bordeadas de obras de arte, y del encuentro con el antiguo galán.

Venecia había surgido como una investigación sobre la prostitución, emprendida por Accame y el Grupo Jujeño de Teatro. El proyecto quedó trunco, pero el dramaturgo lo conservó en esta obra, corriendo el eje hacia la historia de amor en un lugar donde ese sentimiento parece difícil de concretarse. Venecia es una obra bastante grotesca que hace reír, llorar y emocionar; un homenaje a Discépolo, de

cuyo Giacomo tomó Accame al protagonista y a Clavelito —la mujer que lo engañó y lo desvalijó—.

Las obras de Accame suelen fundarse en el drama de lo que no está, de lo que debe ser reemplazado por los sueños o las soluciones mágicas. Sus personajes marginales, cómicos pero dignos, con cierta alegría en la pobreza, son llevados hacia la única epifanía que les está permitida: la de sus sueños. El pasado se transforma en un lugar añorado.

Venecia habla sobre una necesidad básica del ser humano: el amor, y sobre nuestra capacidad de darlo a los otros. Defiende valores humanos como la solidaridad y la compasión. Simboliza una utopía, un lugar ilusorio que no existe y es preciso inventar, poniéndolo al alcance de todos.

En **Segovia o de la poesía**, Jorge Accame visita al poeta y traductor Juan Cízico, con quien revive la noche en que Fernando Segovia, un gangster traicionado por Marina, irrumpe en su casa para buscar datos sobre el paradero de la mujer. Segovia llega hasta allí porque Marcelo Atanassi, otro poeta y amigo de Cízico, fue quien la sedujo y se la llevó. Al incluirse como personaje, Accame mezcla realidad y ficción, dándoles mayor entidad a los otros poetas. El texto se compone de dos planos dramáticos: por un lado está el diálogo entre Accame y Cízico en el presente de la escena y, por otro, el que mantiene éste con Segovia en el pasado. La relatividad de la moral es tematizada en



Escena de "Segovia o de la poesía"

BIBLIOGRAFÍA

Accame Jorge (2007) Chingóil cómpañi. Venecia. Segovia o de la poesía. Hermanos, Buenos Aires, Losada, Prólogo de Jorge Dubatti, pp. 7-23.

Cabrera Hilda (2007), Entrevista a Jorge Accame: "El autor convertido en un personaje más", Buenos Aires, Página 12, 14/03.

García Canclini (1989) Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, Grijalbo.

Hopenhayn Martín (1994) Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

Margolis Fabiana (2007), Entrevista a Jorge Accame, Buenos Aires, Imaginaria, 28/02.

Tijman Gabriela (2004), Entrevista a Jorge Accame: "Las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde", Buenos Aires, Cuadernos del Picadero, n° 2, enero, pp. 8-15.

Urien Paula (2001) Entrevista a Jorge Accame: "Un fenómeno llamado Venecia", Buenos Aires, La Nación, 25/03.

la aceptación del punto de vista del asesino Segovia por parte de Cízico. El espacio no está identificado: puede ser Jujuy o cualquier otro sitio. El lenguaje verbal resalta el contraste entre el mundo de la calle (Segovia) y el de la cultura literaria (Cízico). El poeta es, en planos distintos, narrador y protagonista, juego de ironías que alienta dudas sobre la verdad de toda narración.

En la génesis del texto dramático se encuentran la antología Cuatro poetas (1999), donde los poetas apócrifos Marcelo Atanassi, Juan Cízico, Evaristo Soler y Gabriela Sánchez representan cuatro voces poéticas del mismo autor, y una serie de novelas en las que ellos son personajes, como Concierto de Jazz (2000) y Segovia o de la poesía (2001). La primera es la historia de Marcelo Atanassi, quien se enamora de Marina, acompañante de Fernando Segovia, empresario mafioso. Marcelo y Marina deciden huir juntos, robándole dinero al empresario. La segunda presenta una mirada diferente sobre los mismos hechos: Segovia va a visitar a Juan Cízico, para pedirle que le revele el paradero de Marina. Ellos tienen una conversación durante toda la noche en la cual Segovia aprende de poesía y Cízico de violencia. Como en el mundo de las ideas de Platón, sólo podemos captar versiones más o menos cercanas a la realidad. Ambas novelas cuestionan el género, desviándose hacia la poesía y el teatro respectivamente. En **Segovia**, la teorización sobre aspectos de la vida y del arte lírico es más relevante que la historia contada; la poesía es vista como una pro-fesión difícil y el poeta, como el que dice la palabra nueva que pone en crisis el lenguaje de su comunidad.

Hermanos relata la vida de Angélica y Bebe, dos hermanos sesentones que se mantienen con la pensión que su padre, el coronel Alan Varena, héroe pacificador en la guerra de Bolivia y Paraguay y en la del Chaco, les destinó a las hijas mujeres. Angélica está enferma. Bebe es un escritor mediocre dedicado a exaltar el heroísmo del coronel, con la esperanza de ser reconocido. Cuando su hermana muere decide asumir su rol, travistiéndose para seguir cobrando la pensión, y conservando al eterno novio

que ella tenía: Octavio, un médico hipocondríaco. Desde una perspectiva humorística y grotesca, la obra pone de relieve la decadencia de una clase media dispuesta a sobrevivir a cualquier precio.

El teatro de Jorge Accame redefine el concepto de la escena en las provincias: ¿dónde está el centro y dónde la periferia? Por la crisis de los discursos de autoridad, los centros se han diseminado y han impuesto una dinámica propia en su entorno y en su relación con otros campos teatrales. El nuevo mapa teatral se caracteriza por la variedad y la multiplicidad. Desde San Salvador de Jujuy Accame se vincula con Latinoamérica, Europa y Estados Unidos sin la necesidad de la intermediación legitimante de Buenos Aires.

Los personajes de Accame habitan un espacio periférico aún no integrado al sistema mundial donde coexisten elementos modernos y premodernos; sus historias exponen críticamente ciertos efectos de la mundialización en la periferia, subrayando el proceso de asimilación/exclusión de alteridades que esta produce, con el fin de hacer resurgir una especie de utopía colectivista. La recomposición de la economía global y la desmitificación de los socialismos reales han dejado a la modernidad huérfana de sueños de masas. La docilización cultural y el sesgo administrativo pragmático de la política han creado una situación que podría definirse como crisis del pensamiento utópico. El proyecto teatral de Accame se orienta hacia la reconstrucción de la identidad fragilizada de los excluidos, en el marco de comunidades pequeñas cuyo radio de acción es de corto alcance, pero donde la práctica cotidiana de cada uno alcanza un impacto social inmediato. Él defiende una utopía abierta, que exige un cambio de racionalidad: la solidaridad y la participación, la identidad social y la libertad, la pertenencia y el trabajo, la comunicación y el afecto, la creatividad colectiva y la diversidad cultural, deben ser recuperados por la construcción utópica como medios y fines. Potenciar esta racionalidad integradora es hoy un desafío crucial para poder liberar nuestras potencialidades humanas.

PATRICIA SUÁREZ

una trilogía Polaca

Por Daniela Ferrari



FOTO: MAGDALENA VIGGIANA

Patricia Suárez¹ es una escritora inagotable. Tan pronto podemos encontrarnos con deliciosos cuentos para niños (su serie sobre los ratones ha entretenido muchas noches de lectura en mi casa), como con sus cuentos cortos o mejor, con las novelas que muestran un universo femenino especial. Hasta llegar a su teatro con una cantidad de obras sorprendente, piezas que ha escrito tomando la dinámica más tradicional del escritor en soledad hasta obras en co-autoría (escribe con distintos dramaturgos desde Leonel Giacometto, María Rosa Pfeiffer o Roxana Aramburu). Ha aportado a nuestra nueva dramaturgia gran cantidad de obras, siendo actualmente una de las dramaturgas más prolíficas. Es además una gran investigadora de sus propios temas y recurrencias. Pensemos en todas sus piezas escritas sobre el nazismo² o las obras en torno a Eva y Juan Perón³.

Una de esas recurrencias es la que da tema a la trilogía **Las Polacas**. La trata de blancas judías polacas a través de organizaciones que actuaron a comienzos de siglo XX en la Argentina. "Pero es que la escritura se me da de esa manera, un universo me toma y no lo puedo dejar hasta que se me agota..." (Suárez, 2005). El espectador agradecido...

¹Patricia Suárez nació en 1969, en Santa Fe. Estudió Antropología y Psicología en la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado varios de cuentos y ganado numerosos premios principalmente por su trabajo narrativo. También (como casi todos los nuevos dramaturgos del país) en lo teatral se forma principalmente con Mauricio Kartun, y a partir de sus primeros encuentros con él, concreta Valhalá, su primera pieza teatral y la pionera de un escenario transitado varias veces por la autora: el nazismo en Argentina. Su última novela publicada fue *Aparte del Principio de la realidad* ganadora del Segundo Concurso de Novela de la Editorial Municipal de Rosario, Santa Fe. En 1993 recibió el Premio de Obras Teatrales "Enrique García Velloso", organizado por la Editorial Municipal de Rosario, por las obras cortas *Basta* y *Vestido de novia*. Sus cuentos fueron premiados numerosas veces, entre ellos en 1997 en el Concurso Nacional para Jóvenes Haroldo organizado por Cultura Bonaerense donde recibió el primer premio por el cuento *El aniversario de la muerte del Sr. Rojo* y en 1998 su libro de cuentos *La italiana* recibió el Segundo premio del Fondo Nacional de las Artes. A partir de 1997 publica veinte títulos en el Plan de Lectura de la Editorial Libros del Quirquincho. En 1997, su cuento *Historia de Pollito Belleza* recibió el

Premio Monte Avila en el Concurso Juan Rulfo de radio Francia Internacional. En 1998, recibió el primer premio del Concurso de Narrativa Infanto-Juvenil Homenaje a Laura Devetach, organizado por la Subsecretaría de cultura de Córdoba, por la novela infantil El dormilón. Recibe en 2003 el Premio Clarín por su novela Perdida en el momento.

2Por mencionar algunas: Rudolf, La Caseta, El tapadito

3Me refiero a las piezas escritas con Leonel Giacometto: Puerta de Hierro y La Eterna, publicadas como Trilogía Peronista ediciones Teatro Vivo – 2005 junto con Las 20 y 25 de Patricia Suárez

4Las tres obras que forman parte de Las Polacas se estrenan el 1 de junio de 2002 en el Patio de Actores con dirección de Clara Pando (Historias Tártaras), Elvira Onetto (Casamentera) y Laura Yusem (La Varsovia).

5Además de una cuarta pieza que no se publica con Las Polacas pero que pertenece al mismo universo temático: El Desván, comedia en la que se pueden encontrar algunos de los elementos analizados en este trabajo.

6Con la modernización se produjeron grandes cambios demográficos que respondían a cambios económicos. Los frigoríficos argentinos y los ferrocarriles quedan en manos de grupos financieros extranjeros, se produce una crisis que deja como saldo condiciones laborales diferentes y desmejoradas para los obreros. Surge un movimiento obrero, por acción mayoritaria de extranjeros, como reacción a la

En **Las Polacas**, toma un tópico que el teatro argentino no había frecuentado desde esa perspectiva, desde esa mirada y construye un retrato potente de una historia nacional de sexo y de muerte, de miseria y soledad.

Lo hace con la carga de quien viene de la narrativa y consigue ubicarse en el panorama de la nueva dramaturgia argentina. Para ella, el teatro y la narrativa “son prácticas de escritura diferentes...Las obra teatral se escribe sola, no la podés dirigir. Tenés ideas, investigaciones, estructuras dinámicas, imágenes, personajes, memorias, deseos. Luego, cuando se combinan, tenés la obra. Pero a priori no hay nada.”

Las Polacas⁴ se publica (y se estrena) como una trilogía⁵. Las historias que la componen presentan la posibilidad de “leerlas” en un sentido estricto de unidades autónomas, cada una independiente del resto de las historias de la trilogía o bien como tres cuadros de una misma gran historia.

Las tres historias que forman parte de **Las Polacas**, relatan distintos pasos en la mecánica con que operaban los miembros de las organizaciones de trata de blancas judeo-polacas a comienzos del siglo XX, en Argentina. Desde el primer contacto con la familia de las jovencitas, la elección/selección que realizaban los “importadores” hasta el viaje hacia Argentina dejando su tierra y a su familia para encarar un destino incierto.

La trilogía compone estas tres etapas y cada una de ellas se desarrolla en un lugar y momento diferente: en la primera **Historias Tártaras**, durante 1913, un importador/falso esposo viaja en tren atravesando Polonia en busca de su víctima; en la segunda **Casamentera**, en 1920, una aldea polaca a la que el “importador” llega para encontrarse con la víctima/joven casadera mediante un intercambio llevado a cabo por intermedio de una casamentera; en la última historia **La Varsovia**, no especifica el año en el que se desarrolla, dos mujeres, una de ellas la joven



casadera, viajan en un barco (sospechamos lleno de inmigrantes) a Argentina.

Ninguna de las historias se desarrolla en nuestro país y sin embargo, el país se descubre nítido, preciso y contundente a través de cada una de ellas, al decir de Kartun en el prólogo a la edición de las tres piezas “...son una extraordinaria maquinaria alusiva que permite iluminar con su sugestión no sólo su extraescena...consigue concebir aquella Argentina de la Zwi Migdal sin mostrar jamás a la Argentina... Iluminándola por reflejo, aludiéndola con acciones y palabras, permitiendo hacer de ella un mito con el procedimiento básico con el que se crean los mitos: no mostrándolo nunca.” (Kartun, 2005)

AQUELLAS NIÑAS JUDÍAS

A comienzos del siglo XX, Argentina festeja el Centenario y vive una apariencia de prosperidad basada en ciertas alianzas políticas de los sectores liberales-

conservadores que concluye en el gran proyecto de modernización del país basado en la inmigración. Dicho proyecto de la oligarquía nacional, como clase que planea un país moderno, resultó por lo menos contradictorio⁶... Resuenan en la pieza algunos fragmentos que dan cuenta de esa realidad:

...¿Cómo explicarle entonces cómo es Buenos Aires? Ahí hay que saber aprovechar las oportunidades. De esta forma se puede hacer fortuna. Hay oro tirado en las calles. Se camina pisando oro, todo el que se quiere...

...en boca de Schlomo el personaje que se encarga de seducir hambrientas jovencitas con el cuento de la opulencia argentina.

El país que festeja el centenario de su independencia, y la oligarquía patricia que lo conduce, se fue rodeando de una masa de colectividades que procuraba mantener su lengua y sus costumbres. El impacto de la inmigración se produce en forma masiva en el litoral pero la integración social es relativa⁷. Frente al estudio de época, la imagen multiétnica pierde la fuerza que le ha dado toda la literatura del siglo XIX y en especial nuestro género chico⁸.

Parte de esa inmigración la constituían las europeas que poblaban los burdeles de Buenos Aires entre 1870 y la Primera Guerra mundial. A fines del siglo XIX, Buenos Aires era conocida internacionalmente como un “tenebroso puerto de mujeres desaparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y bailar el tango” (D.Guy, 1994:17).

En más de un sentido, la realidad de la prostitución (tantas veces tomado como tema de la literatura) era menos agradable y más deprimente que la que se reflejaba en gran parte de las historias sobre la trata de blancas. Las prostitutas europeas de Buenos Aires, en su gran mayoría, provenían de familias miserables y trabajaban por desesperación. Todas estas mujeres viven marginadas por la Revolución Industrial, y son expulsadas de su tierra natal por el hambre o por

la familia, por la persecución política o religiosa, y veían en la inmigración a otras tierras o a un nuevo continente una clave para su supervivencia.

La prostitución constituía más una típica respuesta consciente a la pobreza, que el resultado de la trampa de algún proxeneta perverso. Cuando la decepción llevaba a las mujeres a la prostitución, con frecuencia los miembros de la familia desempeñaban un papel fundamental.

Esto es lo que claramente se trasluce en la pieza de Suárez. En **Casamentera** se ve como una mujer ejerce el oficio de entregadora con el acuerdo de todo un pueblo que organiza el orden en el que sus mujeres parten a la Argentina a “casarse”. La entregadora y su hija arman una puesta en escena para el “importador” que incluye un “cebo”. Este consiste en la bella hija de la entregadora que ante cada visita del importador compone un papel diferente, primero se hace pasar por débil mental, luego será una muda y así continuará ante la negativa del “esposo” de llevarse a la retrasada otras niñas acceden a la posibilidad de “salvar a su familia” gracias a la “venta”.

La misma Patricia cuenta en alguna entrevista “uso mucho material histórico en mis obras...estaba investigando para escribir **La Varsovia** y me entero que las casamenteras en Polonia les marcaban a los cafishios qué muchachas estaban disponibles... me pareció extraordinario ese personaje que juega a dos puntas, que es tan siniestro... se me ocurrió incluir ese doble juego de entregar a las muchachas para después prevenir las sobre lo que se podían encontrar.”(2005)

La opción era supervivencia o muerte, lo cual generaba casamientos religiosos fraudulentos, fácilmente fraguados, jóvenes literalmente vendidas, nefastos traficantes que urdían casamientos por poder. Dado que los casamientos válidos subordinaban a todas las mujeres a sus esposos, los esposos-rufianes rara vez tenían problemas para obligar a su mujer a “trabajar” para mantener a la familia.

“ley de residencia”. La crisis política aumenta en el seno del conservadurismo hasta pasado el centenario que culmina con la derrota de los conservadores y el triunfo de Hipólito Yrigoyen.

7Los indicadores de sociabilidad, como el matrimonio, la residencia y la participación en asociaciones voluntarias de los grupos extranjeros muestran que es contrario al concepto de pluralidad de razas. Es decir, que se registra una alta proporción de matrimonios endogámicos (al menos entre europeos), que la sociabilidad es inter-étnica y en lo residencial hay una fuerte relación entre propietarios y residentes y por último en cuanto a las asociaciones voluntarias se establece una relación marcadamente étnica. Tampoco se da una rápida integración cultural, y el lenguaje se convierte en un claro instrumento de medición del prestigio, al menos si se analiza el proceso inmigratorio distinguiendo las brechas generacionales. Los inmigrantes no parecían desear integrarse en el plano cultural y sus hijos tienden luego a argentinizarse, ya que esto es un instrumento de ascenso social.

8Uno de los elementos estandarizados dentro del modelo del sainete de la época está vinculado a los personajes. Estos famosos tipos sociales que caracterizaron a nuestro sainete nacional son, de alguna manera, una muestra de la conformación de la sociedad porteña de dicha época

9Ante la acusación de Raquel Liberman, el periodismo de la época apenas le dedicó unos pocos centímetros: el carácter escandaloso del juicio, la concepción machista imperante y los tabúes de una sociedad pacata hicieron de la gesta de Ruchla Laja Liberman – según constaba en su pasaporte – haya quedado prácticamente sepultada durante mas de setenta años...Myrtha Schalom. La Polaca.

Los temas que circundaron a la problemática femenina y la condena social de la mujer, en el teatro (como en la literatura) han sido mayormente escritos por hombres (es el caso de nuestro género chico). Eran los hombres los que hablaban a través de esos personajes, simbolizando la problemática de los inmigrantes y las mujeres urbanas. Resulta entonces claro que los autores de la época pensaban que la prostitución femenina representaba la opción entre inmoralidad y pobreza. Estos escritores vislumbraban tanto el autoritarismo familiar ejercido sobre las mujeres como las estructuras políticas que las victimizan y se solidarizan con las mujeres acosadas por las circunstancias económicas o sociales, pero también de algún modo las condenaban haciéndoles “pagar” a sus personajes por haber tomado la “opción” de la vida “fácil” con finales desgraciados (la deshonra familiar, el desaire de su entorno, los estragos de la vida...)

Hoy, por fin, el texto de Patricia Suárez devuelve a esta parte de la historia el lugar que le cabe, componiendo una trama y unos personajes con distintas aristas, lejos de los estereotipos pintorescos y cerca de un realismo crudo, pero también poético... “creo —nos dice Patricia— que hay que darle una vuelta de tuerca a ese material histórico y no exagerar con la lágrima...”

LAS POLACAS

Hoy, cuando las más nuevas dramaturgias nos muestran como la escritura teatral se aleja de las formas estables tradicionales y sus límites se desdibujan, se vuelven significativos algunos rasgos de la escritura de Suárez que vienen “desbordando” desde otros géneros literarios, como la narrativa.

Dice de ella misma “yo nunca veo el escenario cuando escribo, porque casi no sé nada de teatro. Yo veo la gente viva, cómo son, cómo hablan, cómo se mueven... Tal vez por eso es una escritura más como la vida, nunca sabés muy bien qué va a pasar.” Este desprejuicio le permite acercarse a una dinámica esencialmente teatral, en el sentido de entender su texto como pre-texto con un destino fundamentalmente escénico: “si el director no toca el texto, entonces ese texto tampoco es mío. Le doy el bruto, es decir, hasta donde considero que puedo llegar y él lo refina.” (Suárez, 2005)

Esta ida y vuelta de Suárez entre la narrativa y el teatro se vislumbra en la trama de las piezas. Al concentrar el estudio en este nivel se descubre que en todas las obras que se refieren a este universo temático (recordemos que son cuatro, que a las tres historias de **Las Polacas** se suma **El Desván**, no publicada en la trilogía), se encuentran personajes en común, historias que se continúan, que se retoman, como capítulos de una misma novela. Tres historias que se pueden leer (y en el mejor de los casos... abordar para la escena) independientemente y que bien se podrían entender como una composición de fragmentos autó-



Escena de "La señora Golde"

nomos o como una fábula lineal. Esto es, podríamos leer cada historia independientemente de las otras o bien leer las tres historias como una sola.

La fábula en el sentido aristotélico constituye el principal elemento de la composición y, según Aristóteles, es la ordenación de los sucesos para lo cual sigue un principio de racionalidad en la ordenación que le otorga universalidad a la historia representada y sostiene la soberanía de la ficción (por encima del autor y del espectador). Brecht, por su parte, sustenta la primacía de la fábula cuestionando la soberanía de la ficción y postulando la construcción racional del sentido de la obra. En este sentido, las tres historias que estudiamos se pueden entender como, presentadas de acuerdo a la concepción de montaje épico, organizadas racionalmente cortando la progresión dramática en pos de la presencia del sujeto del discurso. Sin embargo existen en ellas algunos indicios que nos permiten observar ciertos desplazamientos en relación a los conceptos tradicionales de fábula, ordenación de sucesos, montaje y construcción de sentido. Suárez dice "siempre me pasa lo mismo, empiezo a trabajar con un tema como jugando, y a medida que investigo van apareciendo nuevos personajes y nuevas imágenes y obviamente no los puedo meter a todos en la misma obra."(2005)

Historias diferentes, unidas por una propuesta temática. Obras breves, que reproducen distintas tramas y no tanto... Si nos proponemos una lectura completa de las piezas/fragmentos encontramos que más allá de las distintas épocas a las que refiere (recordemos que una transcurre en 1913, la otra en 1920 y la última ni siquiera tiene referencias al respecto) podríamos seguirla como una única pieza.

En primer lugar, recurre a los mismos nombres para los personajes en algunos casos, refiriendo los mismos hechos en otros, como refuncionalizando los materiales de manera que le permita componer una y otra pieza como capítulo. Así, el hombre/importador,

Schlomo, que viaja en el tren de **Historias Tártaras** (la primera en la edición) busca a una Hanna que será su joven esposa; y la Hanna de **La Varsovia** (la tercera en la edición) futura esposa de Schlomo (sí, el mismo nombre y, por qué no, el mismo personaje que en esta pieza sólo se nombra) que viaja en el barco de inmigrantes cuenta detalles de su vida, que a esta altura ya sabemos que pertenecen a la historia de Emma de **Casamentera** (la segunda). La historia de Emma contada por Hanna es "previa" y corresponde a la pre-historia del personaje que se presentó en la segunda pieza de la edición. Es decir, el espectador completa una situación anterior durante la lectura de la siguiente. Obviamente una organización que no se acerca a la lógica de progresión y de causalidad (una escena a causa de otra, es la premisa de Aristóteles) en la medida que una escena posterior ilumina una escena ya desarrollada multiplicando la relación causal hasta el momento válida para el espectador/lector. No se trata sólo de una ruptura en el orden cronológico, en la lógica del tiempo, sino en la lógica propiamente dicha.

En este otro sentido, las tres historias desde una estructura general otorgan a las piezas la posibilidad de leerlas como una única fábula, que no tiene concesiones de orden lógico temporal y que presenta un orden inestable.

La idea que organiza esta reflexión consiste en considerar la dramaturgia de Patricia Suárez (como tantos otros casos en las nuevas dramaturgias argentinas) como una forma dramática más vinculada a las formas débiles que a lo que se entendería por una forma fuerte, única y estable, entendiendo por formas débiles "a formalizaciones que se resisten a constituir modelos, son inestables, no tienen pretensión superadora: no se instalan ni en la continuación de las tradiciones teatrales ni en la ruptura radical con las mismas, se manifiestan en ese espacio misterioso del intermedio" (Lavatelli, 2002).

Por otra parte, la forma débil resulta un concepto asociable a distintas teorías sobre el hecho artístico contemporáneo, especialmente el teatral. Algunas teorías sobre el *neobarroco*¹⁰ o a los trabajos de Deleuze sobre la minoridad del autor, como una referencia matemática que desnormaliza lo normalizado/magnificado, desestabiliza lo estable y se constituye en la búsqueda de formas que muestran la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad.

El análisis desde este punto de vista también puede remitirse a los personajes de las piezas. Asumen distintas voces o la misma en las bifurcaciones de la trama, cuestionando su unidad primordial y mostrando las contradicciones de la historia. Una teatralidad que decontruye esa realidad aventurando la no existencia del personaje frente al actor. Comienza así entonces a cobrar sentido por qué Schlomo es el mismo personaje de todas las historias y también por qué el mismo Schlomo duda de si es Hanna o Yanna, su futura esposa que aún no conoce, en **Historias Tártaras**, da igual, ella es simplemente una jovencita polaca hambrienta que representa a todas las que sufrieron las circunstancias reales (recordamos la historia de Raquel Liberman que da pie a estos textos)... proce-

dimientos que rompen con el ilusionismo que pueda crearse en la relación de los personajes entre sí y la situación dramática que viven. Un discurso que no sólo nos permite ver una fractura de voces, sino más bien pensar en la noción de collage como búsqueda de heterogeneidad en la construcción del sentido.

Finalmente, y a modo de conclusión de este acercamiento a una dramaturgia particular, tal vez reste decir que el estudio sobre las piezas de Patricia Suárez habla de una dramaturgia joven que no hace concesiones y que permite un tipo de análisis que se singulariza, y surge de la obra misma. Según ella misma es "una experiencia muy distinta de la narrativa y después el resultado es muy satisfactorio. Eso de ver cómo los actores transforman el texto, la devolución que te hacen después. Con la puesta en escena el texto crece y da lugar a cosas inimaginables..." (Suárez, 2005). Y así mismo es su dramaturgia, mundos a veces inimaginables contados a través de criaturas concebidas con la contundencia de quien escribe desde el mundo infinito de la narrativa con un destino de acción y, por lo tanto, netamente escénico.

10 Calabrese en su obra *La Era Neobarroca*, intenta responder algunas preguntas acerca de los fenómenos culturales de nuestro tiempo... acerca del "gusto de nuestro tiempo". Para ello toma el concepto de neobarroco, como un "aire del tiempo" que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente (Calabrese, 1989, 12).

BIBLIOGRAFÍA

Lavatelli, Julia – Ferrari, Daniela (2002) Formas débiles en las nuevas dramaturgias argentinas, *La Escalera*, N° 11, UNCPBA, Tandil.

Guy, Donna (1994) *El sexo peligroso. La prostitución legal en Bs. As. (1875-1955)* Ed. Sudamericana. Bs. As.

Suárez, Patricia (2005), "Entrevista por Patricia Espinosa" en *Revista Picadero* N° 13, INT, Bs. As.

Schalom, Myrtha (2003) *La Polaca. Inmigración, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX.* Grupo editorial Norma. Buenos Aires.

Suárez, Patricia (2002) *Las Polacas.* Ediciones Teatro Vivo. Buenos Aires

ARIEL FARACE

GUILLERMO YANÍCOLA

O del ser teatrista en ese lugar que no es ni una cosa ni la otra.

Por Sebastián Huber

En este artículo intentaremos acercarnos al estudio de la obra de dos jóvenes dramaturgos de la provincia de Buenos Aires, región del país que, como veremos más adelante, presenta ciertas particularidades en lo que respecta a su inscripción dentro del mapa teatral de la República Argentina.

En noviembre del año 1997, yo tenía que ir a trabajar en La Cumbrecita, localidad de la provincia de Córdoba, a unos 200 kilómetros de la capital provincial; La Cumbrecita, una aldea entre grandes cerros, un “pueblito” de esos que parecen morir al día siguiente de la finalización de la temporada y renacer con cada aluvión de turistas.

Habitante de Tandil, para viajar hasta la ciudad de Villa General Belgrano (y desde ahí “subir” hasta La Cumbrecita) debía indefectiblemente viajar hasta Buenos Aires. Todo pasa por Buenos Aires, ¿no?

La primera parte del viaje consistía entonces en las cinco horas hasta la capital. Una vez llegado a la terminal de ómnibus de Retiro, atontado por el intenso movimiento de gentes y vehículos, los constantes anuncios por altoparlantes y las innumerables ventanillas, sucedió que perdí el que era mi micro; llegué entonces a destino dos días después de la fecha convenida. Muchos en el pueblo sabían de mi llegada (y por lo tanto de mi tardanza), aunque

sólo había sido convocado para trabajar en un hotel. Algunos días más tarde, ya con cierta confianza, supe que se había hablado de la llegada (tarde) de “el porteño”. “¿Qué?! No... Tandil, en la provincia de Buenos Aires pero a ¡350 kilómetros! de la capital... en las sierras...” Nada, para ellos era y seguí siendo porteño, y punto.

La anécdota trae a colación la vieja oposición Capital Federal- interior del país, clasificación que no consigue otra cosa que contribuir a afirmar aquellos rasgos más estereotipados de cada término.

Dentro del mapa teatral de la República Argentina, la ciudad de Buenos Aires concentra una enorme oferta con una abrumadora variedad de propuestas, y es muchas veces considerada como la capital teatral de Latinoamérica. En el otro extremo, el teatro del interior del país (¿más efímero y discontinuo, con menos circulación de las producciones? sí, entre otras diferencias.) acarrea además con el problema de la escasez de registros, o al menos del difícil acceso a los mismos.

El campo de los estudios teatrales en Argentina se enfrenta a la consabida diversidad de contextos regionales de producción y circulación (¿cómo podía estar exento el teatro argentino de aquello que caracteriza al país?, tan vasto y diverso, “con todos los climas y



Guillermo Yanicola

biomas, con cataratas y glaciares, montañas e interminables extensiones de nada”), a la existencia del innegable gran polo teatral que representa la ciudad de Buenos Aires.

Lejos de intentar trabajar con el indicador de la calidad como parámetro para “comparar” o “diferenciar”, diremos que se trataría, en todo caso, de dar cuenta de la modificación del mapa teatral argentino a partir de considerar los diferentes modos de producir teatralidades.

La “región” en la que se inscribe la obra de Farace y Yanicola es particularmente problemática. No nos ocuparemos de la gran metrópolis, ni del interior de país: ahí, como en el medio, está la provincia de Buenos Aires, un espacio demasiado “porteño” para los estudios sobre provincias y muy “provinciano” para los estudios sobre el teatro capitalino. “Para poco es mucho y para mucho es poco”, dice mi madre.

1 Guillermo “Toto” Castiñeiras, es el conocido clown argentino por su participación en el Cirque du Soleil.

De la provincia de Buenos Aires son, pues, los dos jóvenes dramaturgos que motivan este escrito. Ariel Farace nació en 1982 en la ciudad de Lanús, provincia de Buenos Aires. Aunque, en rigor de la verdad, la partida de nacimiento de Guillermo Carlos Yanicola nos informa de su natalicio en la ciudad de Buenos Aires en el año 1966, su pronta radicación en Mar del Plata —ciudad en la que desarrolla su actividad hasta la actualidad— nos permite hablar de él como uno de los más destacados teatristas marplatenses.

ALGO SOBRE LOS AUTORES: SU FORMACIÓN, SU PRODUCCIÓN.

Actor, músico, escritor de cuentos y canciones, dramaturgo, clown, docente y director teatral, Yanicola está vinculado al hecho teatral desde 1989, año en el que sube al escenario para hacer un reemplazo, habiendo sido convocado en primera instancia para encargarse de la música de la obra. Ese primer acercamiento a los ensayos lo encontró, un buen día, participando de las improvisaciones; había probado eso de “ser actor”.

Enseguida vendrían los seminarios de teatro, los estudios con Daniel Lambertini y la formación junto con seis compañeros más del grupo Los zapallos golondrinas. Y entonces sí, más talleres, el circo, los zancos y por fin el clown.

Posteriormente, los seminarios tomados con Guillermo “Toto” Castiñeiras¹, desembocaron en las versiones clownescas de clásicos como **La Celestyna** (1999) y **Bernarda** (2000), espectáculos del grupo La Farfala en los que Yanicola participa desde el rol de actor y músico. Al año siguiente, junto al grupo Los Teatrantés, Yanicola participa de la puesta de **Sueño de una noche de verano**, a su decir “una experiencia enriquecedora que me permitió usar la técnica del clown para otra cosa”.

La crisis de 2001 y la consecuente necesidad de “escribir algo para poder trabajar” fueron la génesis

de **Floresta**, que terminó trascendiendo ese objetivo original. Yanícola estrena (dirige) **Floresta** en 2003 y **Disparate** (aquí dirige y actúa) al año siguiente, abocado ya a un nuevo rol teatral. Si tenemos en cuenta ese discreto “escribir algo para poder trabajar”, podemos decir que le fue bastante bien.

Floresta le significó al autor hacerse con los siguientes galardones :

- Mejor espectáculo del Encuentro Regional de Teatro 2005 organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

- Premio Estrella de Mar Mejor Dirección Marplatense.

- Premio Estrella de Mar Mejor Espectáculo de Teatro Marplatense.

Por **Disparate** obtuvo:

- Estrella de Mar Mejor actor 2004.

- Mención Mejor Dirección y Mejor escenografía.

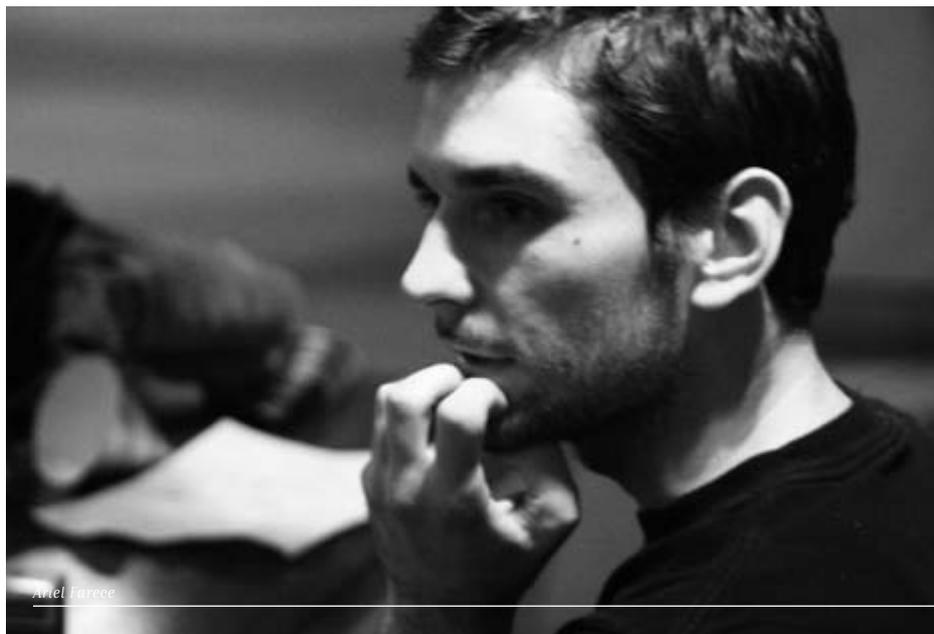
- Espectáculo ganador del Encuentro Regional de Teatro.

- Mejor Actor en la Fiesta Provincial del Teatro.

- Espectáculo ganador de la fiesta Provincial del Teatro Trenque Lauquen 2004 y participante de la XX Fiesta Nacional del Teatro Río Negro 2005.

En 2006 Editorial Martín (la misma que editó las obras de Marcelo Marán, verdadero referente de la dramaturgia marplatense) publicó un volumen con sus dos obras. Para la edición, los textos originales fueron corregidos siguiendo las modificaciones que habían sufrido a partir de las correspondientes puestas en escena. Hoy, Yanícola trabaja desde diversas estrategias dramáticas, desde la escena, con los actores y, desde la improvisación; reescribe sobre lo que aparece y luego vuelve a improvisar sobre eso, y así...

En 1995 (tenía entonces trece años) Ariel Farace concurre a un taller de Teatro dictado por Graciela Bovino, y en 1998 a otro a cargo Eduardo Pavelic. En



2000 realiza un seminario con maestros de la talla de Daniel Casablanca (pedagogía), Daniel Veronese (teatro de objetos) y Ricardo Bartís (actuación).

El trabajo de entrenamiento actoral que realiza durante 1999/2000 es, según sus propias palabras, su formación más importante, el lugar en el que comenzó y sigue su trabajo artístico. En 2001 hace un taller de entrenamiento actoral a cargo de Cristina Banegas y Graciela Camino.

Entre 2000 y 2003 Farace cursa materias de grado de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. A partir de ese momento continúa su constante formación, con una extensa lista de maestros entre los que se incluyen Marcelo Bertuccio, Beatriz Catani, Mauricio Kartun, Alejandro Tantanian, Borja Ortiz de Gondra y Roberto Perinelli.

Farace reconoce como la formación más importante la recibida por parte de Marcelo Bertuccio, y la corres-

pondiente a su paso por la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, de la que egresa de la Carrera de Dramaturgia. Y agrega:

“No creo que ninguno de los lugares o artistas por los que pasé en mis estudios me representen o ubiquen a mi producción en un lugar encasillable o legible como “en la línea de”. Día a día tomo maestros y me alejo de ellos, agradecido siempre, víctima de una búsqueda de coherencia y autenticidad entre lo que siento, lo que escribo, lo que actúo, lo que creo. Lo más importante por aprender, siempre está por venir.”

Autor prolífico para su corta edad, trabajó como actor en **Máquinas** (1999) y **El piquete** (2000) bajo la dirección de Pompeyo Audivert, en **Ojos de ciervo rumanos** de y dirigida por Beatriz Catani (Coproducción del Teatro San Martín y Theaterformen) y **Agua Viva** de Carolina Balbi, entre otras obras.

Su primera pieza, **Piara**, en la que escribe, actúa y dirige en colaboración con el Grupo Comando, fue estrenada en 2001. Farace escribió **Din** (Tercer premio Concurso Armando Discépolo, organizado por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2007); **Pájaros Jóvenes** (Instituto Nacional del Teatro, 2007); **Lisa y las fotos** (Revista Silencios, Universidad Complutense de Madrid, 2006). **Inés, los galgos** (Libros del Rojas-UBA, 2006) obtuvo mención en la cuarta edición del premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia, coorganizado por el V FIBA y el Centro Cultural Ricardo Rojas.

En 2005 idea, cura y coordina el ciclo “**Nuevos Dramas Argentinos. Laboratorio de Nueva Dramaturgia**”, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

En septiembre de ese año y como parte del V Festival Internacional de Buenos Aires se desarrolla el ciclo “Inversión de la carga de la prueba”, en el que Farace estrena **S/T** en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA, obra que es editada en 2006 como parte de la colección Teatro vivo bajo la dirección de

Arturo Goetz y Susana Torres Molina.

Ariel Farace estrena en la misma sala y bajo propia dirección, **Reptilis ballare**, el 8 de junio de 2002, y posteriormente en Casa de América–Madrid– el 7 de octubre de 2005, por la compañía de teatro DANTE, con dirección de Milagro Lalli. La obra es editada por Libros del Rojas-UBA (2003) y traducida al alemán por Romina Paula y Frank Fisher. En el texto dramático encontramos la siguiente nota del autor:

“La creación de esta obra advierte tres momentos. Un primer proceso de escritura del autor da pie a un trabajo de improvisación con los actores Luciana Mastromauro y Juan Pablo Piemonte; a partir de la desgrabación de estas improvisaciones, la obra se nutre de nuevas situaciones y textos que se incorporan al existente. Luego, un proceso de corrección y reescritura da a luz la dramaturgia definitiva.”

Aquí, como en Yanícola, aparece el trabajo de escritura que se nutre directamente de la escena; el rol del autor, que es también actor, que además dirige sus propias piezas, que ve multiplicadas sus funciones alejándose de la figura del escritor solitario frente a la página en blanco—sea esta de papel o digital—en constante relación con los actores para dar forma al texto teatral.

Esta relación directa que ambos autores mantienen con la práctica escénica constituye un elemento propio de la nueva dramaturgia, que se torna determinante para los procesos de creación; se trata de la generación de teatralidades a partir de, por ejemplo, la improvisación, desde aquellos lugares menos “prestigiosos” de la actividad.

Nos encontramos frente a dos casos divergentes, son dos ejemplos de jóvenes autores a los que podríamos considerar como de la provincia de Buenos Aires y, sin embargo, francamente diferenciados.

Farace, nacido en Lanús, se forma y desarrolla su actividad en la Capital Federal, mientras que Yanícola nace en Buenos Aires—en donde continúa hasta hoy estudiando con Cristina Moreira— para hacer teatro

desde siempre en la ciudad de Mar del Plata.

Contemporáneos (sus piezas ven la luz con el nacimiento del siglo XXI), son dos autores que además, como hemos visto, han sido premiados, reconocidos y publicados.

LA ESCRITURA

A nivel estilístico, la "limpieza", la economía de palabras que tiñe muchos pasajes de las obras de Farace, nos transporta a un estado en el que la imagen poética se torna melancólica, suave, a veces triste.

A partir de la lectura de sus obras nos encontramos con la sugerente presencia de las fotos. La solitaria fotógrafa Inés, con su árbol fotográfico en **Inés, los galgos**; la Abuela Vilma que le cuenta al perro muerto sobre una foto que guarda del jardín todavía verde en **Din**; en **Lisa y las fotos**, la protagonista directamente presenta fotos (algunas de su propia historia, de un amor ya lejano) que va comentando frente al público antes de presentar su monólogo en una audición; finalmente, hasta el Lagarto de **Reptilis ballare** tiene en su rincón del patio fotos de él, Michelle, Irina, París...

Las fotos como la presencia de lo ausente, reflexión sobre el tiempo, la nostalgia y la muerte. Como dice Roland Barthes en **La cámara lúcida**: la fotografía "...sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo..." y "...repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente"².

¿Y qué es eso sino nostalgia, melancolía, tristeza? Un autor conmovido que trabaja transmitiendo poéticamente, imágenes que pueblan sus piezas sin la necesidad de grandes peripecias para conseguir transmitir un mundo que descansa en sucesos que priorizan lo sensible por sobre lo grandilocuente.

Tanto la formación del autor como el origen escénico de los textos dejan su marca en la dramaturgia. En



Inés, los galgos aparecen, por ejemplo, ideas y pensamientos que no son parte de la palabra dicha en escena sino que remiten a una dimensión interna, a lo que el personaje piensa o siente a lo largo de las situaciones por las que transita. Creemos que la presencia de estos fragmentos, que podrían relacionarse a lo que Stanislavski denomina "línea interna de pensamiento", se debe a que Farace ha sido también actor, a que sabe que lo que ocurre en escena, al interior de los personajes, no es solamente lo que se dice, ni mucho menos. Así, en el material producido a partir de una forma de búsqueda propia de los nuevos creadores se ve reflejada la multiplicación de funciones que asignamos a la noción de "teatrista". Transcribimos dos ejemplos de **Inés, los galgos**: (...)

Leila: -¿Te molesta que fume?

Inés: -No. (Hay mucho aire acá.)

Leila: -¿De cuánto estás? (...)³

² Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, pp. 23 y 31.

³ *Inés, los galgos*. Pág. 3.

⁴ *Inés, los galgos*. Pág. 4.



Escena de "Disparate"

VOCES EN INÉS Y TELÉFONO

"las manos todas rojas, debe ser el frío Hola Ine... ¿estás ahí? Bueno cuando bajo tengo que comprar jabón, por no anotarle Frutos, queríamos confirmar el turno que solicitó con la lluvia también pasa como que el cuerpo para defenderse se achica Llamame, un beso lo que no me convence es la F Te quería avisar que gustaron mucho las fotos del zoológico, creo que salen la semana que viene... (...)"⁴

En la obra de Guillermo Yanficola, en cambio, si bien el autor considera que tanto **Floresta** como **Disparate** son "... muy literarias, al menos desde su gestación... Floresta es muy barroca", la reducción del lenguaje a su estructura mínima parece responder a la caracterización de los personajes a partir de sus grandes rasgos explícitos, directamente relacionado a su formación como clown. Así, los personajes, denominados "Madre", "Hija que espera", "Hija que limpia" juegan en escena (sí, "juegan", la impronta lúdica se respira en cada parlamento) conflictos que están "primarizados", se muestran desnudos. Los aspectos dramáticos que acompañan a la formulación del conflicto puro, como el entorno o las definiciones de individualidades de los personajes, o las peripecias que impiden o ayudan su desarrollo, son explícitamente parodiados, reducidos, exasperados, es decir, evidenciados en tanto convención teatral.

En el fragmento que a continuación transcribimos, tomado de la primera gran didascalia de la obra, aparece lo que bien podría tomarse como una declaración de principios:

(...) Disfrutar del tener que decir tanto texto tan barroco y tanto y tan rebuscado. El texto que se parodia a sí mismo. Todo tendrá un tono clownesco, paródico y humorístico excepto donde se indique. Los textos estarán dichos sin pausa entre uno y otro excepto donde se indique. Trabajar con el ritmo propio del texto. Las palabras y su música. Los intérpretes no utilizarán ningún tipo de máscara. El destino último del humor es la tragedia (...).⁵

Sobre el tono clownesco de la obra... (...)
MADRE: *(Reponiéndose)*— ¿Y encima me pegás? ¿Qué pegás, qué pegás? ¡No tienes vergüenza!
HIJA QUE LIMPIA: —No, madre, es que yo...
HIJA QUE ESPERA: —¡Venga mamá, venga! Aquí estará a salvo *(La Madre va con ella, se siente protegida, ella con locura asesina)*.
HIJA QUE LIMPIA: —¡No mamá! Ella quiere matarte ahora. *(Quiere separarlas y las tres se trenzan en una pelea, que interrumpen para decir los siguientes textos; entre texto y texto siguen peleando)*.
HIJA QUE ESPERA: —¡Venga mamá, venga con su hija más buena! *(Pelea)*.
HIJA QUE LIMPIA: —¡No mamá ella quiere asesinarla! *(Pelea)*.
MADRE: —Alcurnia, estirpe, abolengo, ahhhh... *(Pelea. Las Hijas interrumpen la pelea, traman algo en secreto, la Madre sigue peleando sola, se detiene)*.
HIJA QUE ESPERA: — Juan y Pégenme Un Fuerte Golpe En La Cabeza Hasta Dejarme Seca se fueron al río. Juan se ahogó. ¿Quién quedó?
MADRE: —ehhh... ya sé, ya sé: Pégenme Un Fuerte Golpe En La Cabeza Hasta Dejarme Seca.
HIJA QUE ESPERA: —Si vos lo decís. (...).⁶

5 Floresta. Pág. 1
 6 Floresta. Pág. 15.
 7 Disparate. Pág. 1.

Disparate parodia la vacuidad del lenguaje, presenta a una pareja en constante diálogo por no poder soportar el hecho de no tener nada que decirse, evitando cotidianamente las preguntas importantes y cayendo en una absurda catarata de discusión sin un anclaje claro. Veamos:

(...)

MUJER: *—Hay una pregunta. Debe haber una pregunta.*

HOMBRE: *— Ahora estás dudando.*

MUJER: *—No sé.*

HOMBRE: *—Estás dudando.*

MUJER: *—No sé.*

HOMBRE: *—Estás dudando.*

MUJER: *—No sé.*

HOMBRE: *—Estás dudando.*

MUJER: *—Sí. Estoy dudando, ¿Y qué?*

HOMBRE: *—¿Cómo y qué?*

MUJER: *—¿Que qué me estás preguntando?*

HOMBRE: *—¿Cómo que qué te estoy preguntando?*

MUJER: *—No entiendo.*

HOMBRE: *—¿Qué no entendés?*

MUJER: *—La pregunta.*

HOMBRE: *—¿Qué pregunta?*

MUJER: *—La pregunta que me hiciste.*

HOMBRE: *—¿No entendés la pregunta?*

MUJER: *—No, no la entiendo, ¿Y?*

HOMBRE: *—¿Y qué?*

MUJER: *—¿Cómo y qué?*

HOMBRE: *—¿Que qué me estás preguntando?*

MUJER: *—¿Cómo que qué te estoy preguntando?*

HOMBRE: *—Pregunto que qué me estás preguntando.*

MUJER: *—No entiendo. (...).*

Actualmente, luego de trabajar en **Muñiz**, espectáculo de clown que fue producto de una investigación con actores asistentes a su taller y que presenta a siete payasos en una situación de espera en una estación de trenes, Yanícola se encuentra abocado a

su nueva obra, llamada **Ubú, un beso único**, adaptación de **Ubú Rey**.

En cuanto a la génesis de sus obras, trabaja tomando para la creación lo que aparece en las sesiones de improvisación con los actores, particularmente lo referido a la relación con el espacio, y no sólo lo concerniente a la palabra dicha.

En la producción de ambos autores se verifican algunos de los rasgos con los que habitualmente se reconoce la nueva dramaturgia, rasgos que conciernen a las condiciones de producción del texto: imbricado a la escena e impregnado de elementos marginales dentro de la tradición dramaturgica (el clown, la improvisación, los objetos).

Cada uno fiel a su estilo, a su formación, a sus prácticas, Farace con un trabajo más acentuado sobre la imagen poética y que gira sobre situaciones pequeñas, minimalistas, y Yanícola presentando conflictos primarizados y personajes netamente clownescos, ambos dramaturgos merecen que los consideremos como importantes exponentes de la nueva dramaturgia. Uno nacido en Lanús y haciendo teatro en Buenos Aires, el otro nacido en Buenos Aires y produciendo teatralidad desde Mar del Plata.

Demasiado porteños para ser del interior, demasiado del interior para ser porteños.

Conexiones entre el **ESPACIO** y el **DISCURSO ESCÉNICO** en la nueva dramaturgia **ARGENTINA**

Por **Silvio Torres**

CONSIDERACIONES INACTUALES

En el prólogo de Enrique V se lee:
*Disculpád, noble público,
a los espíritus torpes que ha osado
presentar en este pobre escenario
Tan gran asunto: ¿puede este reñidero contener
los vastos campos de Francia? ¿Podemos acaso
encerrar en esta O de madera los mismos yelmos
que hicieron temblar el aire en Agincourt?*

Evidentemente, Shakespeare nos habla de la mezcla entre el espacio de representación y el de la acción dramática, un juego que puede permitirse por haber concebido su obra con una imagen clara del espacio concreto en que iba a ser puesta en escena: el "pobre escenario" de la "O de madera" no es otro que los tablados del Teatro El Globo, típica construcción de forma circular, abierta al aire libre en su interior.

El texto es elocuente sobre la difusa relación entre ambos espacios (de representación y de acción dramática) y sobre la dificultad de delimitar con precisión espacio escénico, espacio dramático y espacio teatral.

Esta dificultad nos revela al fenómeno teatral como un suceso donde participan múltiples prácticas, que se fusionan y amalgaman en un todo indivisible en un tiempo y un espacio determinado. Así entendida, la creación teatral está atravesada por el espacio, no sólo en el momento de la representación, sino durante toda la construcción del discurso escénico.

La historia del teatro occidental confirma esta presunción. Si hacemos un breve recorrido histórico centrando la mirada en la relación entre proceso de creación, discurso escénico y espacio de representación, encontraremos las huellas necesarias. Francisco Javier , para graficar la relación entre la dramaturgia y el espacio teatral, recurre al origen de la tragedia griega y el anfiteatro de Epidauro :

“Si la representación tenía un profundo sentido religioso, si establecía un diálogo con los dioses -carácter que surgía de la obra literaria-, el ámbito físico y arquitectónico no le iba en zaga: bajo el cielo tan azul, las gradas sobre la ladera de la colina enfrentando la escena, el círculo destinado al coro, entre las gradas y escena, un conjunto de grandes proporciones que, para nuestra visión del espacio teatral, no dudo de calificar majestuoso.”

Una reflexión similar realiza sobre el período isabelino y nuestro ya comentado teatro El Globo, y la relación con el público que el espacio concreto convoca.

La misma relación íntima entre espacio y escena se sucede en la Edad Media. Por un lado, el surgimiento de un teatro popular que ponía en escena los temas cotidianos de las gentes simples en plazas, mercados y tabernas en tono de farsas. Y por otro lado el teatro eminentemente religioso representado dentro y fuera de la iglesia, como eran los misterios, moralidades y milagros. Ambas prácticas teatrales tenían discursos bien definidos, y opuestos, y el ámbito o espacio de creación era acorde y al mismo tiempo generador de esos discursos.

Puede decirse que en todos los períodos de la historia del teatro aparecen rastros de correspondencia entre el proceso de creación, discurso escénico y espacio de representación. La encontramos en los espacios de actuación de la Commedia dell'arte netamente improvisados como sus discursos; también en el Siglo de oro español y los espacios de representación denominados “corrales de comedias” y su posterior evolución hacia los “coliseos cortesanos”; el teatro a la italiana que se dio en la Francia clasicista de siglo XVII y las obras de Racine, donde todo estaba al servicio del rey y lo divino y, por supuesto, su posterior evolución a las formas del teatro burgués del siglo XIX, máximo esplendor de la caja italiana, donde el entretenimiento y ocio ponían de manifiesto la afectación de la clase dominante.

Igualmente en el teatro moderno, surgen creadores que pugnan por la abolición de la caja italiana por encontrarla inadecuada para el teatro que desarrollaban, como Max

Reinhart, Antonin Artaud, Vsiévolod Meyerhold, entre otros, todos ellos renovadores de la escena. Ese movimiento teatral que los franceses definen como “nuevo teatro” y que en Latinoamérica, gracias a un estudio de Martin Esslin conocemos como teatro del absurdo, no tenía cabida en los teatros establecidos en el París de los años '50. Si encontraron eco en pequeñas salas de la ribera izquierda del Sena esas salitas de difícil acceso, con pocas comodidades y capacidad muy reducida de público que estaban en el barrio Latino, de gran actividad cultural, barrio de intelectuales y universidades y que acogieron obras tan importantes como **Esperando a Godot** de Samuel Beckett o **La cantante calva** de Eugène Ionesco.

Es posible trazar un paralelo entre este último ejemplo y la configuración de la escena actual argentina; notaremos que las palabras de Francisco Javier en la mencionada entrevista resuenan de manera contundente: “La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas.”

DE UNA ESCENA A OTRA

El estudio de las nuevas formas teatrales ha de abordarse asumiendo las múltiples dimensiones que la integran. Uno de estos aspectos, sin lugar a dudas, es la inclusión del espacio como nivel de estudio sustancial a la hora de acercarnos analíticamente a una representación dramática. Pues el espacio pertenece al conjunto de factores que han posibilitado la renovación de la escena nacional, es protagonista determinante en la nueva dramaturgia y, lejos de ser un elemento periférico, atraviesa por entero la creación teatral, excediendo el significado de “lugar de representación”.

Ahora bien, si tenemos en cuenta los estudios más destacados sobre el espacio teatral, encontramos que la mayoría proponen oposiciones binarias o excluyentes para fundar las categorías espaciales. Espacio escénico/escenográfico; espacio del actor/del público; espacio teatral/dramático; etc. Son ejemplos de ello, además de estar referidos únicamente al momento de representación de una obra. Permiten, por así decirlo, dar cuenta del



Escena de "Brisas enaguás"

espectáculo en tanto objeto. Categorías demasiado rígidas que impiden circunscribir la hibridación espacial que propone la nueva dramaturgia argentina, tan tendiente a la ruptura y variación constante.

Ciertamente las herramientas teóricas tradicionales o vigentes no satisfacen un análisis completo sobre nueva dramaturgia argentina. Se hace evidente, por tanto, que hay que desarrollar métodos de análisis flexibles que se nutran de otras áreas, como diría Peter Brook, analizar al espacio "en forma dinámica y permanente".

Una primera ampliación sería aquella que contemple el uso del espacio por parte del espectáculo, es decir la "variación

de la extensión escénica" que cada espectáculo particular propone sobre un espacio dado. Esto permitiría pasar al estudio del espectáculo como acontecimiento y por lo tanto comprenderlo como proceso de construcción.

Otra ampliación sobre la consideración del espacio en la creación teatral es necesaria para la comprensión del nuevo teatro en Argentina: aquella vinculada a las condiciones de producciones de la creación. Esta ampliación, que podría incluir categorías tales como ubicación socio-geográfica; inscripción en el campo teatral regional o nacional; tradición y formación teatral; relación del grupo teatral con el espacio de ensayos y presentación al público; equipamiento técnico disponible en dicho espacio; las comodidades que ofrece al potencial público, etc., permitiría acercarse a la producción del nuevo discurso teatral desde una perspectiva socio-crítica.

EL TEATRO FUERA DEL TEATRO: TRES CREACIONES COLECTIVAS DE PROVINCIAS

Muestra descomunal, con dramaturgia y dirección de Mauricio Kartun. (Tandil, 1995)

Muchas, y de diversas índoles, fueron la causas que llevaron a Mauricio Kartun a proponerle a los alumnos de segundo año de lo que, en aquel entonces, era la Escuela Superior de Teatro, asaltar un galpón derruido del edificio de la Universidad Nacional del Centro, en Tandil. Este galpón, con apenas un contrapiso en extremo poroso, paredes de chapas, sin calefacción y ocupado por mobiliario obsoletos, en 1995 se usaba de depósito. Tal era el espacio que Kartun "eligió" para que sus alumnos hagan su práctica de indagación teatral. Esta práctica consistía en un trabajo anual con el objetivo de desarrollar un proceso de creación teatral bajo la forma de lo colectivo.

La elección del espacio ponía de manifiesto la carencia de sala propia de una Escuela en formación, sin los recursos necesarios para su funcionamiento: un acto de rebelión frente a las demás Facultades ya consolidadas en la Universidad. El incentivo que supone crear de la nada un espectáculo, y más precisamente en un lugar "inadecuado" para las exigencias teatrales, ligado a las intenciones estéticas del director que invitaban al "imaginario basurero" para el "criador" teatral, se pueden enumerar también dentro de esas causas.

El trabajo culminó en el espectáculo **Muestra descomunal** que presentaba un poblado o "comuna" y las vivencias de sus moradores: personajes prototipos de pueblo chico trastocados por la estética de "basurero". La experiencia del público que accedía por la generosa entrada al edificio universitario, ubicado en pleno centro de la ciudad y que goza del prestigio que supone una alta casa de estudios, entraba en alerta a medida que iba avanzando a distintos pasillos y recovecos cada vez mas pequeños y sombríos para llegar al Galpón.

Una vez dentro, uno de los personajes, la maestra del pueblo, les daba el discurso de fin de año. Además de invocar al público como "sus blancas palomitas" incluso regañándolos convencida de que eran sus alumnos. Aparece aquí una clara integración entre el espacio de la acción y el del público, como así también la disposición

del equipo técnico de iluminación y sonido que formaba parte integral del espacio de la escena.

Una vez dicho el discurso e izada la bandera de ceremonias, comenzaba la renovación del patrono del pueblo. Éste era transportado en un pesado carro por toda la escena y debía quedarse todo el año (la duración ficcional del espectáculo) en ese sitio.

El espacio presentaba un conjunto de viviendas precarias dispuestas en semicírculo que envolvían al público y a la “cabina técnica”; la mayoría de éstas, hechas de cartón y otros desechos hallados en el galpón. Allí aparecía una galería de personajes insólitos, como eran: el cura párroco con deseos carnales que lo llevan a travestirse, una suicida que nunca consigue quitarse la vida, el diarero loco que hablaba un idioma ininteligible e intentaba derribar las casas con sus diarios recorriendo frenéticamente el pueblo en una mini bicicleta levantando, literalmente, polvo en su recorrido. Un mecánico que se transformaba en indio abandonando el pueblo, una mujer policía que en una danza tradicional seduce a la maestra del pueblo, para luego invitarla a su casa y hacer temblar juntas todo el pueblo con sus gemidos. Personajes si se quiere definibles como bestiales, descabellados, en fin: descomunales.

La acción podría pensarse como inacción, o como la presentación de hechos comunes de la vida diaria, pero dimensionados a partir de un universo con sus reglas propias que los actores construían sin inconvenientes y de manera desopilante. Hacia el final de la obra la aparición de un ángel en el pueblo, parecía poner orden a la monstruosidad de la escena. Pero el pueblo, en un violento arrebato común, se lo come, lo devora, quedando solamente sobrevolando algunas plumas sobre el espacio polvoriento. Plumas que, junto a otras de gallinas, sirven de disfraz de pollo que la “Gallega” confecciona para usar durante el carnaval.

Digamos que al modo de Fellini y su **Amarcord**, **Muestra descomunal** creaba un espacio de trasgresión a partir de los primeros planos de sus personajes. Transgresión no solo en los elementos formales de la acción,

sino en su discurso de crítica voraz, y en tono de sátira a los personajes típicos que se encuentran en un pueblo pequeño que hacen de él un infierno grande.

Recorrer el espacio en moto y bicicleta a toda velocidad, armar un barrio con desechos, incendiar una choza de cartón, etc., son acciones que difícilmente se puedan desarrollar en un edificio teatral corriente. En ese sentido las posibilidades espaciales que ofrecía el galpón permitieron la creación de situaciones no habituales, confiriéndole a la obra su rasgo particular.

Por último es de destacar que la toma de ese “espacio abandonado” supuso la aparición de un nuevo espacio teatral que no necesitaba de alfombra y butacas para que acontezca.

Brisas Enaguas, del grupo Diablolomundo dramaturgia y dirección de Miriam González (Temperley, 2004)

De larga trayectoria en la zona sur del Gran Buenos Aires, el grupo Diablolomundo produce, hace más de 20 años, espectáculos para grandes y chicos en los que integra el trabajo de los actores con objetos, títeres, música, canto, danza, acrobacia, etc. Desde sus comienzos, el grupo propuso un particular tratamiento del espacio teatral, que los ha llevado a transitar por el teatro callejero, el escenario circular, etc. Al mismo tiempo ofrecen talleres de teatro, de clown y un sinnúmero de actividades artísticas comunitarias en relación permanente con los vecinos de la zona.

Su espectáculo **Brisas Enaguas**, con dramaturgia y dirección de Miriam González, se define como una “pieza teatral para actrices en patines y objetos con alma. Espectáculo para todo público, especialmente dirigido a aquellos que habitan la metáfora profunda, como los niños”.

Efectivamente la escena presenta a tres actrices que recorren el espacio en patines, vestidas con polleras y enaguas blancas, saco y sombrero al estilo Chaplin. Si bien el primer contacto con el espacio de la escena mantiene la forma habitual (es decir, una escena presentada



Escena de "Ultimatum"

al público de manera frontal), pronto rompen con ella. Esta ruptura no se desarrolla en la disposición espacial, sino en la escala de la escena: es lo que sucede al darle vida a distintos títeres y objetos de tamaño pequeño, que circunscritos por la iluminación, generan verdaderas imágenes poéticas que transmite un mundo mágico, onírico y de una ternura conmovedora, que desdibujan los parámetros del espacio "real".

El discurso escénico gira en torno al rito de la "invitación a tomar el té", de manera repetitiva y constante durante todo el espectáculo. Este convite permite a las actrices recorrer el espacio con sus patines y abstraerse en el mundo de los juegos infantiles, la inocencia, el descubrimiento de la niña a mujer, etc.

El espacio está dispuesto en una zona central ocupada por un tablado tipo mesa/altar cubierto por una tela negra, de donde salen las actrices y los distintos objetos con alma: globos, tacitas de té, vasijas, espejos, etc. Y de dos espacios laterales, cada uno compuesto de una mesita y dos sillas, donde las actrices, "juegan a visitarse y tomar el té".

Durante el espectáculo, el altar es desarmado por las actrices y sirve de tarima inclinada que un títere recorre con esfuerzo. Nueva ruptura del espacio, el escenario es ahora esa tabla donde el títere intenta no caer al vacío.

El diseño de iluminación, que es de Roberto Uriona, merece una mención especial. Una escena casi en penumbras, donde abundan los claroscuros producto del uso de "cenitales" y "calles", que develan suavemente las formas de la escena, creando una atmósfera mágica y sugerente. Además de que en varias oportunidades contribuye a marcar el ritmo particular del espectáculo, creando imágenes de gran belleza, como el baño que toma un títere en un fuentón, para luego reconocerse en el espejo.

Con una clara mezcla de estilos de actuación, en los que predomina lo clownesco, la representación de hechos de manera fragmentada y de forma repetitiva, crean un discurso lleno de sensaciones que invitan al público a ser parte de ese mundo fantástico, sin pretensión de contar una historia lineal y rompiendo con la progresión dramática.

Que el grupo Diablolmundo disponga de un espacio físico propio para la indagación y producción de sus obras, ha posibilitado largos años dedicados a la investigación y la búsqueda constante, que los ha llevado a nutrirse de distintos lenguajes artísticos y les permite la creación de **Brisas Enaguas**: una síntesis poética creativa, que rompe con el imaginario del teatro "para chicos" y se adueña de un estilo propio.

Intimatum del grupo Los delincuentes comunes, con dramaturgia y dirección de Paco Giménez (Córdoba, 2002)

El espectáculo **Intimatum, cambalache de la rebelión**, realizado por el grupo cordobés Los delincuentes comunes en la sala La cochera en el año 2002, dirigido por Paco Giménez, es quizás una de las obras que plantea las mayores rupturas respecto de la escena tradicional, además de hacerlo de una forma por demás original.

El espectáculo surge a partir de un estudio teórico de Robert Burstein, en el que propone el análisis del drama moderno a partir del concepto de rebelión como rasgo

característico de los autores más significativos de la primera parte siglo XX. Material inicial inusual que supone una primera ruptura al invertir la concepción habitual de que la producción teórica se manifiesta luego de la producción artística.

El espacio presenta mutaciones a lo largo de toda la obra llevada a cabo por los mismos actores que arman el entorno de cada escena. Un piano, animales de cartaposta, sillas, un ropero lleno de ropas y telas que usan de vestuario, botellas de colores, valijas con todo tipo de objetos, etc.; llenan el espacio junto a dos percheros que oficián de guardarropas colgados de las varas del teatro, repletos de vestidos rojos y blancos, que en algún momento de la acción son balanceados como bandera, en una señal elocuente de rebelión. Las entradas y salidas de los actores se dan por una escalera en dirección descendente, que comunica un espacio de subsuelo con el del "escenario". Característica propia de la sala, ya que el edificio fue construido originalmente como taller mecánico para luego ser refuncionalizado en sala teatral. Heredó su edificación típica que incluye la "fosa" y reconoció con su nombre: La cochera.

Los actores, a mitad de camino entre la composición de personajes y la narración directa al público, se apropian de textos de Ibsen, Strindberg, Chejov, Pirandello, Shaw, Brecht, O'Neill y Genet. Textos que son mutilados, rotos y vueltos a armar a modo de monólogo o soliloquio.

Posiblemente la ruptura más importante referente a lo espacial esté dada por la participación del público quienes, con servilletas de papel, construyen pequeñas esculturas, siempre guiados por un actor que, con instrucciones bien precisas, los hace intervenir en la escena de manera peculiar. Una vez que el público servilleta en mano y con los brazos en alto cumple con lo solicitado, el actor convoca a la actriz que "representa" a Mme. Ranevsky para que contemple su jardín florido; fragmento de la obra **El jardín de los cerezos**, de Chejov, que no es otro que el recreado por el público con sus servilletas blancas en la mano.

Este hecho plantea una paradoja en el nivel del espacio, que resume en gran medida los interrogantes estéticos del teatro contemporáneo: el espectador se convierte en protagonista de la escena al ser observado con emoción por parte de la actriz durante su monólogo. Para ver la escena, hay que abandonar la platea y pasar paradójicamente al escenario. A la inversa, para actuar, el mejor lugar pasa a ser la platea. Esas oposiciones binarias que oponían escena/sala, ya no tienen sentido, en este caso los roles fijos de espectador y actor se diluyen.

Otro tanto sucede cuando una actriz sale debajo de una fosa y, con la mitad de su cuerpo visible, interpreta a una **Madre Coraje** de corte netamente argentino, con un conjunto de palabras que contienen la letra "che", y que pugna a viva voz: ¡viva el Che!, en alusión al Che Guevara, símbolo paradigmático de la rebelión.

Por último y como final de espectáculo, los espectadores son invitados por los actores, a que los acompañen en el poco tiempo de rebelión que queda para "reventarse" bailando fuera de la sala teatral. Otra ruptura de los usos tradicionales del espacio y un claro mensaje de abandonar el "teatro", salir al no teatro para hacer, precisamente, teatro.

MIRADAS AMPLIAS SOBRE UNIVERSOS PEQUEÑOS

La ampliación de las miradas sobre estos tres espectáculos nos posibilita pensar en algunas consideraciones respecto de las características de la nueva dramaturgia argentina, y más precisamente, la que se desarrolla en el interior del país

Los tres espectáculos son creaciones colectivas con la presencia de un director. Los tres grupos dispusieron de un espacio propio o, por lo menos, hicieron uso del mismo espacio de presentación de sus obras por un largo tiempo para la indagación y ensayos. Esos espacios no fueron concebidos como teatros, sino que cambiaron su uso original.

Esta libertad en el uso del espacio permite a la nueva dramaturgia componerla de mixturas e hibridaciones; de mezclas de elementos que manifiestos o no a la hora de la representación, dejan huellas en el discurso escénico, y pareciera que se necesita de tantas lupas como espectáculos para verlas.

Con una clara intervención espacial, inventando, hallando y refuncionalizando espacios; tendientes a valorar la imagen sobre el texto, proponiendo la combinación de situaciones dramáticas y narraciones, rechazando la progresión dramática como hilo conductor de los discursos, y eligiendo el uso del montaje y yuxtaposición de dispositivos de distintos órdenes como sus nuevos organizadores. La nueva dramaturgia es deudora del teatro de Brecht, sin duda, pero junto al del absurdo, las artes circenses, la danza, el clown, etc. Más que de filiciaciones es hora de hablar de alianzas múltiples.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, El espacio escénico, Cuadernos de Picadero N° 4, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- AAVV, Espacios escénicos, El lugar de representación en la historia del teatro occidental, Consejería de Cultura, Andalucía, España., 2001.
- BREYER Gastón, La escena presente, Ed. Infinito, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- BREYER Gastón, TEATRO: el espacio escénico, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1967.
- DEVESA Patricia, "Diablolmundo: veinte años de búsqueda estética e ideológica en el conurbano sur" en Micropoéticas III, coordinador J. Dubatti, Ediciones CCC, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- DUVIGNAUD Jean, Sociología del teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas. Fondo de cultura económica, México DF, México. 1966.
- GÓMEZ José Antonio, Historia visual del escenario, La Avispa, Madrid, España, 2000.
- JAVIER Francisco, El espacio escénico como sistema signficante, Leviatán, Lanús, Buenos Aires, Argentina, 1988.
- FERRARIO Jorge, CRESPI Irene, Léxico técnico de las artes plásticas, Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 1995.
- MARTIN Daniela, "Casas que hablan" Las salas de teatro independiente de Córdoba. DocumetA/escénicas, INT, Córdoba, Argentina, 2006.
- NUÑEZ Guillermo, Escenografía teatral, Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1967.

CAMINOS HACIA LA AUTORÍA EN UN TERRITORIO SIN PALABRAS

Por Gabriela González

Los espectáculos que no usan la palabra, o aquellos en cuyo entramado la palabra ocupa un lugar periférico, se diferencian de manera notable de aquellos que confían a la palabra un rol central. Es la intención de este estudio empezar a descubrir las peculiaridades de estos espectáculos en el marco del teatro argentino contemporáneo, develando en este proceso aquellas posturas y/o herramientas teóricas que sean apropiadas para comprenderlos cabalmente.

Danza Viva, compañía cordobesa de danza y teatro o teatro coreográfico, será el conejillo de indias que se utilizará para entrar sigilosamente en el mundo de la acción sin palabras. Este ensayo se concentra en la forma de existencia de este grupo, es decir que analiza su conformación como grupo, aspectos de su funcionamiento, actividades paralelas a la producción artística y otro tipo de producciones artísticas que no sean danzadas. Esperamos que este rodeo

entre los quehaceres del grupo permita completar el rompecabezas que puede significar analizar un espectáculo sin palabras.

-1-

El universo de los espectáculos argentinos de producción reciente y que no utilizan la palabra está conformado por shows de características disímiles que combinan estéticas y técnicas variadas. Encontrar Danza "pura" por ejemplo, así como Circo o Teatro Antropológico "puros" entre ellos no es común, los límites entre los diferentes lenguajes artísticos son muy difíciles de apreciar una vez puestos en juego en la trama de una pieza concreta. Pienso por ejemplo en el espectáculo **Mendiolaza**, del grupo Krapp, donde los actores/bailarines combinan el movimiento coreografiado preciso y habilidoso con un uso del cuerpo completamente cotidiano, desafectado de las organizaciones posturales típicas



en la Danza. No es un espectáculo de Danza "pura" pero tampoco de Teatro, probablemente es ambos, ocurriendo simultáneamente, definirlo no es una tarea sencilla.

Más allá de un espectáculo en particular, ¿es posible definir qué es la Danza, o mejor dicho, qué no lo es? o ¿cuándo deja un espectáculo de ser teatral? Si se tienen en cuenta las hibridaciones estéticas que se han generado en el transcurso del siglo XX, hoy en día definir los límites de un arte como la Danza o el Teatro es una tarea sumamente discutible. El siglo XX ha visto alterados diversos aspectos esenciales a las artes escénicas, entre ellos la relación escena -público; la funcionalidad del espectáculo;

el rol de los artistas en la sociedad; así como los medios utilizados para la transmisión de saberes y tradiciones de cada práctica artística. Asimismo los escenarios han visto profundamente cuestionadas las tradicionales nociones de representación en vivo con la incorporación, por un lado, de diferentes recursos tecnológicos audiovisuales y, por otro, de artistas que combinan entrenamientos en diferentes áreas. En el caso particular de Danza Viva el grupo, conformado por bailarinas, ha ido sumando lenguajes diversos incorporando artistas de diferentes especialidades a sus espectáculos: músicos, compositores, artistas audiovisuales, escritores y actores. En **Punto de fuga** (2002) se incorporaron al trabajo actores, que en conjunto con las bailarinas hicieron trabajos de entrenamiento corporal y de improvisaciones antes de empezar a componer el espectáculo propiamente dicho. Uno de los actores, Ricardo Bertone, comenta la experiencia haciendo referencia justamente a este proceso de cruce entre diferentes lenguajes artísticos:

"(...) Y allá nos lanzamos, allá vamos impulsados por el cuerpo y el sentido de una compañera a la que todavía no entiendo, pero a la que sigo como un esclavo fiel en la certeza de que nos encontraremos en un lugar nuevo. Un lugar nuevo para ambos. (...) Ellas buscan ritmos, mi mente busca sentidos y allí nos encontramos." (Bertone, en Comini, 2007, p 37)

Ese "lugar nuevo" al que hace referencia Bertone es un espacio de hibridación entre diferentes códigos artísticos donde los límites entre uno y otro se desdibujan.

Tan difusos, tan inestables resultan los límites entre las distintas disciplinas artísticas que la cuestión ha llegado al ámbito del derecho. Más allá de lo riesgo de la situación, la denuncia de un espectador pone en evidencia esta característica de las disciplinas artísticas contemporáneas. El hecho ocurrió en Irlanda, en el marco del Festival Interna-

cional de Danza de Irlanda en 2004. El Festival fue llevado a juicio acusado de actos obscenos y muestra nudista durante la presentación del espectáculo Jerome Bel (1994), del reconocido coreógrafo contemporáneo del mismo nombre. El demandante era el Sr. Raymond Whitehead, quien se sintió robado y engañado porque el espectáculo que vio no cumplía con lo que él esperaba de un espectáculo de Danza, en sus palabras "gente moviéndose rítmicamente, saltando, mientras generan algún tipo de carga emotiva, generalmente siguiendo una música, pero no siempre," (Lepecki, 2006, p.2)¹.

El espectáculo de Bel, como la mayoría de sus creaciones, contiene mínimo movimiento o muestra de destreza física. En el show cuestionado aquí el director trabaja con cuerpos desnudos, que apenas se mueven, completamente alejados del movimiento estilizado; no utiliza ningún elemento en escena, sólo un foco. Evidentemente desafiante de la tradicional concepción de lo que conforma un "espectáculo de Danza", sus trabajos pueden bien ser considerados Teatro; Danza o Performance Art, los límites no existen.

-2-

Danza Viva empieza su carrera en 1992 con el espectáculo de **Danza de saxo y sombrero**, primero de una serie de 12 espectáculos que fueron corriéndose de la danza pura para llegar al 2005 con **Área restringida**, espectáculo en el que la danza y el teatro conviven de tal manera que se lo ha denominado "teatro coreográfico".

En su larga trayectoria han recogido varios reconocimientos en forma de premios y subsidios. Los primeros años los reconocimientos vienen exclusivamente del ámbito de la Danza, aunque esto iba a cambiar con el correr de los años. En 1994 participando en el II Festival Internacional de Danza de Rosario, recibiendo el premio a Nivel Técnico y Originalidad Coreográfica por el espectáculo **Las**

musas inquietantes. En 1997 con el espectáculo **Cubo 5** integra la Plataforma Latinoamericana del Festival Internacional de Bagnolet, Francia, y es finalista del XIX Premio INBA-UAM, Concurso Internacional de Composición Coreográfica Contemporánea, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Autónoma de México. El ámbito teatral comienza más tarde a reconocer y apoyar el trabajo del grupo. En el año 2000 con el espectáculo **La voz del ángel** obtiene los subsidios a la creación del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro. En 2002 con **Punto de fuga?** recibe el Premio Incentivo a la Calidad Artística del Instituto Nacional del Teatro y el subsidio a la producción del mismo Instituto. En 2003 la obra **Cuerpo impuro** resulta ganadora del Concurso de Proyectos Teatrales Independientes para Grupos Consagrados, organizado por la Agencia Córdoba D.A.CyT. del Gobierno de Córdoba, y en 2004 obtiene el Premio Estímulo a la Calidad otorgado por el Instituto Nacional del Teatro.

En cuanto a la participación en Festivales es notable la participación constante en eventos no sólo de Danza sino también de Teatro, como por ejemplo la XXI Fiesta Nacional del Teatro, el Festival de Nuevas Tendencias de Mendoza, Festival de Danza Contemporánea de Neuquén, Festival Internacional de Danza de Rosario, Festival de Teatro del MERCOSUR, Festival de Nuevas Tendencias La Menage, Córdoba.

En el último espectáculo, **Área restringida**, el cruce entre danza y teatro se hace presente también en los subsidios que recibe y eventos en los que participa, por ejemplo, obtiene un subsidio a la producción de teatro independiente otorgado por Instituto Nacional de Teatro y la Agencia Córdoba Cultura y participa de diferentes festivales de teatro como por ejemplo el V Festival Internacional de Teatro Mercosur (2005), la XXI Fiesta Nacional del Teatro CABA (2006) y del IV Festival la Menage



"(...) people moving rhythmically, jumping up and down, usually to music but not always and conveying some emotion." (Holland, K. (2004) "Action against dance Festival fails." Irish Times, 34). Traducción personal.

(2006). No deja, sin embargo, de ser protagonista en eventos del mundo de la Danza; participan del Ciclo de Danza Contemporánea de la sala Luis de Tejeda, Teatro del Libertador Gral. San Martín, en Córdoba, y en el Encuentro Argentino de Danza organizado por la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), al cual son especialmente invitadas.

Si bien los integrantes de la compañía han ido cambiando con el paso del tiempo su directora, Cristina Gómez Comini, se ha mantenido en ese rol a lo largo de todos estos años. No se trata sin embargo de un director que cambia la gente con la que trabaja para cada espectáculo sino más bien de un trabajo continuo de grupo que a lo largo de los años ha, muy gradualmente, rotado sus protagonistas. La bailarina Ana García, por ejemplo, ha permanecido casi toda la trayectoria junto a Cristina (1992 – 2002; 2005); Nora Witanowski lo hizo 6 años seguidos (1992 – 1998), y Malena Murúa 7 años (1994 – 2001), sólo por nombrar algunos ejemplos.

Cristina Gómez Comini, una presencia esencial en la compañía, es bailarina por formación y ejercicio; también es coreógrafa y directora; docente de bailarines y Directora del Seminario de Danza Clásica de la Provincia de Córdoba, Teatro del Libertador Gral. San Martín, Córdoba; autora de artículos de divulgación y algunos académicos.

Si bien la formación inicial de Cristina Gómez Comini está fuertemente basada en la Danza siempre ha estado cerca de la actividad teatral, ha hecho algunos cursos de formación y ha sido actriz en algunas producciones teatrales. Es notable como ese vínculo con el teatro se ha ido estrechando en los últimos años. En 2005, después de varios años sin actuar, protagoniza la obra **Sin testigos** de Sofía Prokkofieva, dirigida por Jorge Villegas y en diciembre de 2007 estrenó en Córdoba la obra de texto **Chanchova**, de María Elena Troncoso, de la cual ella fue directora. Con respecto a esta tendencia también podemos rescatar el hecho

que los últimos espectáculos de la compañía Danza Viva, **Cuerpo impuro** (2003) y **Área restringida** (2005), se subtitulan “teatro coreográfico”, un reconocimiento de la compañía al giro hacia el teatro que han tomado sus trabajos.

En el ámbito del movimiento Cristina Gómez Comini es autora de coreografías; de puestas teatrales; de acciones. Pero fuera del escenario y en el medio intelectual es también autora: de planes de estudio, de planificaciones de clase; de artículos para revistas y de presentaciones académicas en Congresos. Es también editora del libro de fotografía **Apología de un instante** que recupera la carrera de Danza Viva, en imágenes.

Dentro del muy variado quehacer de esta artista es posible identificar inicialmente dos constantes en su práctica: por un lado el trabajo continuo con el movimiento, desde diferentes perspectivas, en diferentes roles, pero siempre sobre el movimiento; y por otro lado una posición definida frente a ese material: el de autora. Autora no de textos sino de series de movimientos, de coreografías completas, de imágenes para el escenario. Es decir una autora cuyo trabajo no deja rastros sino que desaparece a medida que se hace presente en el escenario. Su creación es completamente efímera, no cuenta con el lenguaje escrito como registro trascendente de lo que sucede en escena, todo “pasa” en los cuerpos, en el espacio, en el movimiento.

¿Es posible separar estas creaciones artísticas de las producciones más intelectuales como los artículos, y la labor docente de esta coreógrafa? ¿Es posible diferenciarlas por completo de su trabajo como directora de teatro de texto? Seguramente que no. Las diferentes prácticas están vinculadas y retroalimentadas unas por otras. Si bien se trabaja desde diferentes ángulos al crear una coreografía que al dictar una clase, por ejemplo, de Conciencia corporal (Comini dicta esta materia en la Tecnicatura

Superior en Métodos Dancísticos, Escuela Provincial de Teatro Roberto Arlt, Córdoba), siempre el “material” con el se está trabajando es el movimiento expresivo. Aún al escribir los artículos con los que usualmente colabora, por ejemplo, con la revista **El apuntador**, sus reflexiones se concentran en la observación del movimiento. En el número de julio de 2006, por ejemplo, analiza la conmovedora y premiada producción de video-danza del grupo inglés DV8 **The cost of living**. Acerca del video comenta: “alzadas, arrastradas, torsiones y abrazos componen un juego de encastres y calidades que trasciende el puro formalismo de la danza para abrirse a implicancias fuertemente sociales y afectivas.” (Comini, 2006, p28). Un comentario atravesado por una sensibilidad que vas más allá de los tecnicismos del análisis del movimiento y que vincula la producción artística con una mirada social.

¿Puede separarse esa sensibilidad para con el movimiento expresivo de la habilidad intelectual para vincular arte y sociedad? Afirmaría que no. Me arriesgaría a postular que en esta autora las diferentes prácticas que lleva adelante no sólo están “contaminadas” unas por otras sino que se necesitan, como si una no pudiera existir sin la otra. Es mi intuición que esta creadora mujer, cuyos espectáculos no usan la palabra, que trabaja en el interior; en Argentina, (luego de haberse formado y trabajado en Europa), reconoce una posición de debilidad que busca fortalecer siendo autora, pero ya no sólo de obras artísticas danzadas (eternamente efímeras) sino de obras enmarcadas en el ámbito del Teatro y de la palabra escrita.

No usa la palabra, es mujer, del interior, en el tercer mundo, ¿cuánto más “débil” se puede ser?

-3-

Gómez Comini no está sola en ese lugar de fragilidad, esta problemática, la ausencia de palabra como debilidad, tiene una larga tradición en el mundo de la

Danza. Ya en 1760 Jean-Georges Noverre, uno de los fundadores de la concepción actual de coreografía y de estudios teóricos en Danza, se lamentaba de la siguiente manera de la posición débil de la Danza con respecto al resto de las artes escénicas “¿Por qué desconocemos los nombres de los maîtres de ballets? Porque este tipo de creaciones duran sólo un momento y son olvidadas tan pronto como se olvidan las impresiones que producen en el espectador” (Lepecki, p.125)

Más de doscientos años después, en 1985, la crítica de Danza norteamericana Marcia Siegel se quejaba de lo mismo al afirmar “la Danza no permanece lo suficiente como para ser respetable o respetada. Su fugacidad se confunde con frivolidad” (Siegel, 1985, p. 15)

¿Cómo se compone, registra o estudia lo “fugaz”? Este problema atraviesa la Danza o artes del movimiento, como vemos, desde hace mucho tiempo. Se han encontrado algunas “soluciones” que permiten abordar prácticas donde el movimiento es fundamental y que me interesaría revisar aquí.

El registro del movimiento expresivo constituye una herramienta fundamental a la hora de analizar espectáculos de movimiento o danza. Se han creado a lo largo de la historia diferentes sistemas para el registro y observación del movimiento, como por ejemplo el sistema Benesh o el sistema Eshkol-Wachman, entre otros. Estos sistemas permiten registrar el movimiento en papel, del mismo modo que la escritura musical plasma en una partitura las características de una pieza musical. El grado de detalle y el tipo de simbología utilizada varía en cada caso. El sistema más conocido y expandido en el mundo de los estudios del movimiento contemporáneos es el sistema Laban. Este sistema tiene dos formas de notación: el sistema de notación Laban completo (Labanotation), y la escritura Motif, que es una versión muy simplificada del anterior.

Danza Viva presenta

ÁREA RESTRINGIDA

En escena: Ana García | Laura Fonseca
 Música original: Luis Pérez
 Imágenes: Jorge Castro | Marcelo Lagreze

ESTRENO 15 de Julio
 Funciones en JULIO/AGOSTO
 Viernes y Sábados 22 Hs.
 Anticipadas en la Sala Mie | Jue | Vie de 18 a 21 Hs.

Dirección: Cristina Gómez Comini

Sala del cíclope Colón 350 Ss1

La Óbra y la Sala cuentan con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro





Contar con un sistema de registro de movimiento meticuloso como el Labanotation permitió a la Danza traducirse a sí misma a un lenguaje llamado el “lenguaje del movimiento”. El sistema posibilitó la notación del movimiento con la exactitud de la notación musical, trasladando el movimiento del mundo de lo efímero al de lo tangible. Permitió así el registro intelectual de la obra danzada, y el consiguiente reconocimiento como autor del creador de dicha obra. Facilitó el archivo de obras que de otra manera se hubiesen perdido, en ausencia de medios audiovisuales. Resolvió el registro de movimiento en ámbitos dónde una cámara por ejemplo puede resultar demasiado intrusiva, permitiendo la reconstrucción de obras danzadas o comportamiento (en el caso de estudios antropológicos) de una manera mucho más fiel que cuando se parte de un registro audiovisual.

En inglés existe un verbo que es completamente apropiado para explicar lo que hizo la Notación Laban por la Danza y los estudios del movimiento: es el verbo “to empower”. En pocas palabras significa que le dio el poder que no tenía, la fortaleció. Le dio al movimiento un sistema que lo traduce al mundo del relato, de lo transmisible.

No sólo la notación permite hoy en día registrar

el movimiento, también se han desarrollado sofisticados softwares de motion capture (captura de movimiento) que permiten registrar minuciosamente acciones y almacenar esa información para luego utilizarla con diferentes fines. Un ejemplo conocido podemos encontrar en los proyectos de animación donde se toman las características de movimiento de un actor y se las traslada a un personaje animado, como se hizo en la película de animación “**El Expreso polar**” (2004) dirigida por Robert Zemeckis.

Tanto la notación como los distintos medios audiovisuales son herramientas muy poderosas a la hora de estudiar espectáculos en vivo sin palabras. Si bien el registro del movimiento, en cualquiera de sus formas, permite volver sobre lo que ha ocurrido en escena para hacer una lectura cualitativa de lo sucedido, aún así la experiencia de la presencia en vivo y simultánea en un espacio y tiempo determinados (tanto del actor como del espectador) tiene una cualidad que parece “escaparse” o escurrirse entre los dedos de aquel que trata de “capturarla”.

Peggy Phelan, estudiosa de las artes escénicas y de la representación, se corre de ese lugar de impotencia que planteábamos anteriormente al proponer como ontología del hecho vivo “ese presente maníacamente energizado que se anuncia a sí

mismo en el preciso momento en el que se sumerge en su propia desaparición." (Phelan, 1993, 148). Esa "desaparición no es percibida como una limitación sino más bien como una característica esencial a cualquier experiencia en vivo.

Gómez Comini consigue alejarse de lo efímero logrando esa permanencia de la que carece el espectáculo en vivo particularmente a través del libro que mencionaba anteriormente, "**Apología de un instante**" (Edic. del Cíclope, 2006), publicación de fotografías de los espectáculos de Danza Viva. El libro, de una calidad impecable no sólo en la edición y armado del material sino también en las imágenes elegidas, recopila fotografías tomadas durante ensayos y funciones de los distintos espectáculos de la compañía y las alterna con textos de diferentes naturalezas (poesías, ensayos, comentarios breves, alguna crítica) escritos por artistas e intelectuales que se han relacionado con la compañía. Para quien no ha tenido oportunidad de seguir de cerca el proceso de la compañía, resulta muy reveladora la inclusión de una cronología escrita por Cristina donde vincula, año a año, las actividades realizadas por el grupo a la actividad cultural general en Córdoba y a la realidad político-económica de la provincia y el país. El conjunto resulta una experiencia conmovedora.

Asimismo Cristina Gómez Comini "aparece", trasciende lo efímero, en otras producciones. Las coreografías, por ejemplo, como organizaciones formales de movimientos en un tiempo y espacio determinado (escritas o no), son registradas en la memoria corporal de los bailarines, corriéndose así de lo efímero del movimiento en vivo. Igualmente los textos (artículos) lo hacen, transformándose en reflexiones críticas sobre el hecho danzado. No deberíamos olvidar los planes de estudio que, como codificación sistemática de contenidos y objetivos relativos al entrenamiento en Danza, también trascienden el puro movimiento.

Peggy Phelan afirma que "el presente es la única forma posible de vida para la representación en vivo. Esta no puede ser guardada, registrada, documentada, de serlo participa en una circulación de representaciones de representaciones, una vez que entra en ese circuito se transforma en algo diferente al hecho en vivo"² (Phelan, 1993, p.146).

Si bien es innegable que el hecho vivo no se equipara a ninguna de sus recopilaciones ni registros estos registros son, seguro, un camino hacia la autoría, que no es poco en el mundo de lo inasible.

Habiendo planteado en forma general, tal vez, las problemáticas del mundo del movimiento y habiendo explorado algunos aspectos de la dinámica existencia de Danza Viva, quedan sentados los primeros escalones para, ahora sí, zambullirse en el universo potente y bello de los espectáculos de esta compañía cordobesa.

² "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance". (Phelan, 1993, p.146). Traducción personal.

REFERENCIAS

Lepecki, André. (2006) "Exhausting Dance". Nueva York y Londres: Routledge.

(2004) "Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory" Connecticut, USA: Wesleyan University Press.

Limsonline.org http://www.limsonline.org/aboutlims_.html

Phelan, Peggy. (1993) "Unmarked: the Politics of Performance" London: Routledge

Siegel, Marcia (1985) "The shapes of change." Berkeley y Los Angeles, Londres: University of California Press.

Sobre Danza Viva

Gómez Comini, Cristina (Coord.) (2006) "Apología de un instante". Córdoba: Ediciones del Cíclope.

(2006) "Danza y dramaturgia" II Congreso de Artes del Movimiento. IUNA. Capital.

(2006) Danza de pies ausentes. El Apuntador, revista de Artes escénicas. Año 6, Nro 16. Pag. 27-29. Córdoba, Argentina.

(2007) Curriculum vitae.

(2007) Intercambio via mails con la autora.

Danza Viva (2007) Curriculum vitae

(2005) "Area restringida" Córdoba. (DVD)

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

 INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

int
inteatro
EDITORIAL