

Mariana Cerrillo - Patricia Devesa - Mario Di Nicola  
Laura Falco - Gabriel Fernández Chapo - Andrea Giliberti  
María Florencia Heredia - Patricia Lanatta  
María Araceli Laurence - Silvia Ragusa - Giselle Rodas

# Estéticas de la periferia

El teatro del Gran Buenos Aires Sur

Compiladores:

Patricia Devesa - Gabriel Fernández Chapo

*Presentación de Jorge Dubatti*

**Ediciones del CCC**

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini



# Estéticas de la periferia

El teatro del Gran Buenos Aires Sur

Coedición de  
Ediciones del CCC  
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Doc/Sur  
Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur

Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro





Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini  
Título: Estéticas de la periferia  
Subtítulo: El teatro del Gran Buenos Aires Sur  
Autores: Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo (compiladores);  
Mariana Cerrillo; Patricia Devesa; Mario Di Nicola; Laura Falco;  
Gabriel Fernández Chapo; Andrea Giliberti; María Florencia Heredia;  
Patricia Lanatta; María Araceli Laurence; Silvia Ragusa; Giselle Rodas

©Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.  
Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.  
Avda. Corrientes 1543 (C1042AAB) Tel: (54-11) 5077 8080 - Buenos Aires - Argentina  
www.centrocultural.coop

Director: Juan Carlos Junio

Consejo Editorial: Jorge Testero (coordinador) / Julio Gambina /  
Horacio López / Daniel Campione / Ana María Ramb / Susana Cella /  
José Luis Bournasell / Mario José Grabivker.

Co-edita: Ediciones Doc/Sur Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur  
Auspicia: Instituto Nacional del Teatro

Editor: Javier Marín

Composición y armado: José Luis Bournasell

Diseño original: Claudio Medín

©De los autores

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1.000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo escrito de la editorial y/o autor, autores, derechohabientes, según el caso.

Hecho el depósito Ley 11.723

ISBN: 978-987-24591-5-4

Estéticas de la periferia : el teatro del Gran Buenos Aires Sur / Mariana Cerrillo ... [et.al.] ; compilado por Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo. - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones del CCC Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini: Doc/Sur Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur, 2009. 195 p. ; 23x15 cm. ISBN 978-987-24591-5-4. 1. Teoría del Teatro. I. Cerrillo, Mariana II. Devesa, Patricia , comp. III. Fernández Chapo, Gabriel , comp. CDD 792.01  
Fecha de catalogación: 19/03/2009





# Estéticas de la periferia

El teatro del Gran Buenos Aires Sur

Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo (compiladores)

Mariana Cerrillo; Patricia Devesa; Mario Di Nicola; Laura Falco;  
Gabriel Fernández Chapo; Andrea Gilliberti;  
María Florencia Heredia; Patricia Lanatta;  
María Araceli Laurence; Silvia Ragusa; Giselle Rodas

Presentación: Jorge Dubatti







# Índice

PALABRAS PRELIMINARES .....	7
PRESENTACIÓN	
Por Jorge Dubatti .....	9
PRÓLOGO	
Por Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo .....	11
1. ACCIÓN Y EXPRESIÓN: TEATRO DE LAS NOBLES BESTIAS	
Por Mariana Cerrillo .....	19
2. NELSON VALENTE Y EL BANFIELD TEATRO ENSAMBLE: NUEVO TEATRO Y EXPERIMENTACIÓN DE TÉCNICAS	
Por Laura Falco y Giselle Rodas .....	39
3. OMAR AITA Y LA PROPUESTA DRAMATÚRGICA DE LOS NUEVOS MARGINADOS	
Por Gabriel Fernández Chapo .....	51
4. CUANDO LA PERIFERIA ES CENTRO: AYER DIABLOMUNDO, HOY JÍCARA	
Por Patricia Devesa .....	59
5. ELIO GALLIPOLI: VÍNCULOS MIMÉTICOS TEATRO/SOCIEDAD	
Por Araceli Laurence .....	71
6. SERGIO MERCURIO: CUANDO EL VIAJE ME DESCUBRE TITIRITERO	
Por Patricia Devesa .....	83
7. HIJOS DE LOS BARCOS: ENTRE EL TEATRO ANTROPOLÓGICO Y EL INTERCAMBIO CULTURAL CON LA COMUNIDAD	
Por Silvia Ragusa .....	91
8. GUSTAVO DI LEO: LA AUTOGESTIÓN EN TORNO AUN TEATRO NACIONAL-RIOPLATENSE	
Por Andrea Giliberti .....	101
9. RODOLFO SARDÚ Y LA ESCUELA MIMOTEATRO DE BERNAL: LA PALABRA SUSPENDIDA Y EL CUERPO COMO PROTAGONISTA	
Por Laura Falco y Giselle Rodas .....	115
10. NUEVAS GENERACIONES QUE HACEN HISTORIA: SIN TESTIGOS Y EL REFUGIO DE BANFIELD	
Por Patricia Devesa .....	125
11. EL GRUPO ESPACIO VACÍO: ITINERARIOS DE UNA POÉTICA DEL ESPACIO Y DE LA ENSOÑACIÓN	
Por María Florencia Heredia .....	135
12. NARRACIÓN ORAL: LA REVALORIZACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE LITERATURA Y TEATRO	
Por Gabriel Fernández Chapo .....	149



13. BIGOTE DE MONIGOTE: OTRA DRAMATURGIA PARA EL TEATRO DE TÍTERES Por Patricia Lanatta .....	153
14. CONVERSACIONES CON EL DISPARATE VIOLETA Por Gabriel Fernández Chapo .....	163
15. CONVERSACIONES CON TEATRO DE LAS MEMORIAS - LOMAS DE ZAMORA Por Mario Di Nicola.....	173
LOS AUTORES.....	183
DOC/SUR. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO DEL CONURBANO SUR .....	189





## Palabras preliminares

A mediados del siglo pasado, comenzaron a gestarse y desarrollarse en el Gran Buenos Aires Sur distintas propuestas escénicas vinculadas al denominado “teatro independiente”. Este incipiente movimiento tuvo un constante crecimiento cuantitativo y cualitativo a lo largo de los años. Ya en los primeros años de la postdictadura, el panorama teatral en el conurbano sur registraba una ascendente multiplicación de grupos y salas teatrales que proponían poéticas de diversa índole. Este creciente fenómeno artístico no tuvo prácticamente abordaje desde los ámbitos académicos y críticos, siendo un área de producción penosamente marginada por los estudios teatrales. El seminario de grado “Las poéticas teatrales en el Conurbano Sur”, dictado en el año 2002 por el historiador Jorge Dubatti en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora fue uno de los pasos esenciales para revertir esa falencia. En ese marco, se produjeron los primeros análisis ensayísticos desde un ámbito universitario a la producción teatral de esta región.

Un segundo logro fue la creación del Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur DOC/SUR, integrado por investigadores, críticos, y teatristas, que trabajan por registrar, analizar y difundir las producciones escénicas de esta prolífica región. Algunos de los ensayos que integran el siguiente volumen surgen incluso de la labor de esta entidad.

Esta edición comprende un primer paso de acercamiento analítico al movimiento teatral del conurbano sur. Parte de este grupo de trabajo ya se encuentra abocado a nuevas iniciativas, como la preparación de otros tomos de ensayos, publicaciones periodísticas, ediciones audiovisuales, jornadas de investigación y festivales teatrales. El objetivo final es poder acercarse cada día más a la labor creativa de artistas de la zona.

La publicación de este libro no habría sido posible sin el apoyo de diversas entidades y personas: la Universidad Nacional de Lomas de Zamora por el dictado del mencionado seminario de grado; a Jorge Dubatti por su apoyo y guía; al Instituto Nacional del Teatro y al Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini por sustentar la edición material de la publicación; a los investigadores y críticos que desarrollaron con sumo esfuerzo sus tareas; y a los dramaturgos, grupos y salas teatrales que compartieron sus experiencias con todos nosotros. A todos nuestro más profundo agradecimiento.

Los compiladores

Estéticas de la periferia / 7









# Presentación

## Las poéticas teatrales en el Conurbano Sur

Por Jorge Dubatti

En el segundo cuatrimestre de 2002 dictamos para la Carrera de Letras de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (casa de estudios muy querida, donde dimos nuestros primeros pasos en la docencia universitaria en 1986 y en la que trabajamos hasta hoy) el Seminario de Grado “Las poéticas teatrales en el Conurbano Sur”.

Nuestro objetivo era analizar las prácticas dramáticas, escénicas, actorales, las formas de producción y circulación, las salas, las escuelas, el desarrollo institucional y la recepción del teatro en el Gran Buenos Aires Sur, a partir de los principios teóricos y metodológicos del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Cartografía Teatral, y valiéndonos en particular de la teoría de las micropoéticas.

Al trabajar todas las semanas en Lomas de Zamora, observábamos un gran crecimiento de la actividad teatral en la región, dotada de una identidad que la diferenciaba del tan cercano teatro de la Ciudad de Buenos Aires, con el que a la vez sostenía préstamos, intercambios y tránsitos.

Se inscribieron en el Seminario unos veinte alumnos y colaboraron en el dictado como ayudantes dos egresados de la Facultad, Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo, entonces integrantes del Centro de Investigación en Literatura Comparada (CILC) de la UNLZ y del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación, bajo mi coordinación, y hoy reconocidos investigadores y teatristas. Devesa y Fernández Chapo, ya ligados a la actividad teatral de la zona y estimulados por los descubrimientos y la riqueza de la materia desplegada en aquel Seminario, acabarían especializándose en el teatro del Conurbano Sur y son actualmente los responsables del archivo histórico y documental del teatro de la región.

En la primera clase del Seminario propusimos a los asistentes que los ensayos a realizar podrían ser recogidos en un volumen que constituyera una primera contribución a esta materia hasta entonces no estudiada. La idea era componer con ellas el cuarto tomo de la Serie “Micropoéticas”, de la que el Centro Cultural de la Cooperación acababa de publicar el primer tomo, *El teatro de Buenos Aires en la Postdictadura* (2002).





En el marco del Seminario pudimos entrevistar, en diálogo con los asistentes, a muchos de los protagonistas; recuerdo, entre otras, las visitas de Carmen Arrieta, Elio Gallipoli, Carlos Canosa, Omar Aita, Ricardo Míguez..., quienes se acercaron gentilmente hasta la Facultad.

Concluido el cuatrimestre, se inició la redacción de aquellos ensayos que contaron para su elaboración y escritura con nuestra supervisión en largas reuniones en la Sala de Profesores, donde atendimos durante los dos años de regularidad los problemas y necesidades específicos de cada tema elegido.

Aprobados los ensayos, hacía falta ahora coordinar su edición, y es entonces que los trabajos pasaron a manos de Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo, gracias a cuyo entusiasmo este libro sale a la luz.

Vemos en este volumen una continuidad del desarrollo analítico de las micropoéticas teatrales, y especialmente el primer eslabón de una serie de publicaciones que permitirán el mejor conocimiento de una región teatral del país de rasgos fascinantes.





# Prólogo

Las expresiones artísticas regionales  
como garantía de diversidad cultural

Por Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo

La problemática del centralismo cultural no es un fenómeno nuevo. Desde la conformación misma de la identidad nacional se debate en torno a esta cuestión. El propio ensayista y escritor Ezequiel Martínez Estrada llamó “la cabeza de Goliath” a la Ciudad de Buenos Aires y le puso nombre a este fenómeno.

Generalmente se asocia el centralismo cultural a la falencia por parte del Estado de generar principios de uniformidad entre los ciudadanos de una nación en términos políticos, ideológicos y artísticos, y a la imposibilidad de producir y recepcionar bienes culturales de igual manera. Estos fenómenos suelen derivar en procesos de concentración del poder simbólico y de los espacios de legitimación, reconocimiento y circulación de los valores artísticos. Es en estos términos, donde el centralismo se vuelve una problemática preocupante, ya que no permite el surgimiento de procesos de visibilización, reconocimiento y promoción de la diversidad cultural, sin importar la pertenencia a grandes, medios o pequeños polos de producción artística.

La tendencia al centralismo responde no sólo a una incapacidad histórica por parte del Estado de cumplimentar con el federalismo cultural, sino también a una clara propuesta del Mercado, que interviene en este sentido como un actor activo que fomenta la inversión en pocos y exitosos productos, con alto apoyo publicitario y fuertes posibilidades de recupero económico. El Mercado, por sí solo, tiende a fenómenos nacionales y supranacionales de homogeneización cultural, que resultan más fructíferos y rentables para su propio sistema, pero que implican un gran riesgo de ocultamiento o aniquilamiento de las expresiones culturales descentralizadas.

Justamente, por estas fuerzas del Mercado, es que se vuelve necesario el trabajo del Estado, junto a los artistas, organizaciones sociales, civiles y culturales que trabajan en sus regiones, para poder equilibrar y generar políticas culturales auténticamente federales en la promoción y difusión de las producciones de la periferia.





## La relación ontológica entre los centros y sus periferias

No se trata de demonizar los polos centrales de producción cultural a favor de una canonización de las periferias artísticas. Resulta un vínculo inherente a la práctica humana y su organización el hecho de constituir espacios de representación que sedimenten de una forma mayoritaria relaciones de centro y periferia. Estos vínculos se establecen en diversos niveles: Argentina es periferia frente al campo artístico mundial, pero tiende a ser centro en algunas artes en relación a ciertos países limítrofes; grandes ciudades del país se constituyen como centro frente a localidades más pequeñas de sus alrededores; y así sucesivamente.

El neo-etnocentrismo occidental, y su consecuente borramiento de marcas de identidad regionales, es una tendencia a nivel mundial, que los fenómenos de globalización apuntalan fuertemente. El respeto y apoyo por las periferias culturales representa la posibilidad de mantener esa alteridad pródiga en contrastes y diversidad.

Consideramos la relación centro y periferia sin ningún valor a priori en cuanto a principios de calidad artística. Cada uno de estos espacios de representación comprende obstáculos y facilidades distintas en sus producciones. Justamente, en los ensayos que integran esta publicación se pretende dar cuenta de estas singularidades: reconocer cómo la pertenencia a una región (Gran Buenos Aires Sur) tan cercana y a la vez tan lejana en términos económicos, sociales y culturales de un polo cultural tan grande como la Ciudad de Buenos Aires genera sus propias manifestaciones.

El mismo Jorge Luis Borges entendía la noción de periferia desde su dimensión positiva, reconociéndola también como una oportunidad, y no exclusivamente como un obstáculo. En su artículo “El escritor argentino y la tradición”, el gran autor nacional destaca:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

En sí mismo, la práctica teatral constituye un campo de creación periférico en relación a otras artes. El teatro no puede tener el carácter masivo de otras disciplinas debido a sus requerimientos conviviales, auráticos, desterritorializados, y no reproducibles técnicamente. Producir teatro en el Gran Buenos Aires comprende entonces una doble periferia: la del teatro como práctica en sí y la regional. Siguiendo las palabras de Borges, los creadores teatrales del conurbano tienen la oportunidad de fomentar una doble y sana irreverencia frente a la homogeneización cultural.

12 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





## La periferia como resistencia cultural

Tal como señala Patricia Zangaro, “Las políticas hegemónicas se han ubicado en el centro, desplazando hacia la periferia a los oprimidos y es en esa periferia, que es a su vez doble: geográfica y política, donde se construye una cultura de la resistencia”.<sup>1</sup> Lo interesante es ver a qué campos de poder se enfrentan estos espacios alternativos. Por ejemplo, el campo teatral de Lomas de Zamora, Avellaneda, Lanús o Quilmes con mayor tradición artística, lucha frente al campo cultural porteño por los espacios, la legitimación, los subsidios para el desarrollo de sus producciones, los premios, y la participación en festivales.

En cambio, aquellos que se encuentran en la periferia de la periferia luchan no sólo en el campo del poder cultural, sino también por fuera de él o más allá de él, y no esperan la legitimación desde el centro. No quieren ese centro, aunque acuden a él como lugar de reclamo. Al enfrentarse con un campo más fuerte, han construido redes con otros centros periféricos, que geográficamente han superado al distrito en el que se encuentran.

Frente a la crisis que atraviesa la Argentina, el teatro responde produciendo más que nunca; ha convertido su espacio en un espacio de resistencia. De alguna manera, esta crisis ha favorecido el desarrollo y la consolidación de los grupos teatrales de la zona sur del conurbano bonaerense. La situación económica determinó un cambio favorable, en tanto las compañías se vieron imposibilitadas de trasladar sus elencos al ámbito porteño por los costos que ello implica, se profundizaron la labor en los barrios de pertenencia. Esa misma dificultad de asumir los gastos que implica moverse de la periferia al centro también la sufrió el espectador que comenzó a buscar, dentro de lo local, el espectáculo teatral. Sin embargo, el mayor logro es haber cautivado a un público que, hasta ahora, no asistía al teatro.

Queda de manifiesto que en momentos de crisis se hace prioritaria la necesidad de expresarse. Los teatristas de la zona sur han encontrado la forma de transformar la precariedad en creación estética e ideológica.

Sus producciones se acercan muchas veces al concepto de teatro pobre –según los términos de Jerzy Grotowski–,<sup>2</sup> en tanto las puestas en escena están basadas en “una extrema economía de los medios escénicos” (iluminación, decorados, vestuario, entre otras), no siempre como finalidad estética, sino impuesta por la situación económica. Esto

1 Zangaro, Patricia, 2003, *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Buenos Aires, La Bohemia.

2 Grotowski, Jerzy, 2000, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.



implica la explotación al máximo del trabajo del actor –siendo eje de la puesta en escena– y su peculiar relación con el público, creándose una verdadera relación aurática, de pura presencia. Otro aspecto que caracteriza a los creadores del conurbano es que se impuso la idea del teatrista, ya que no se limita a un rol específico o restrictivo (actuación, dirección, escenografía, iluminación, dramaturgia, etc.), sino que suma todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.<sup>3</sup>

La irreverencia de la periferia teatral

Preguntarse sobre si existe una especificidad en la producción teatral del Gran Buenos Aires Sur implica ingresar en un terreno de análisis tan polémico y problemático como plantearse los límites de las culturas regionales. ¿Podemos referirnos a una identidad, una singularidad histórica del teatro de la zona sur? Consideramos que la actividad teatral en esta región sólo puede ser pensada fehacientemente desde las nuevas condiciones culturales y vinculantes que se establecen entre la gran metrópoli que constituye la Ciudad de Buenos Aires y la periferia que conforman todos los centros urbanos que se ubican próximos pero fuera de este ámbito geográfico central.

Resulta claro que esta relación centro-periferia en la actividad escénica no responde a un explícito modelo de irradiación: el gran polo cultural (Ciudad de Buenos Aires) “derramando” sus poéticas teatrales e ideologías estéticas hacia el resto de las regiones. Aunque tampoco se puede reconocer la existencia de una equilibrada interacción dialógica, podemos afirmar que se establece una productiva relación de “tensión” entre el poder teatral de la Ciudad de Buenos Aires y los fenómenos de localización, los núcleos de resistencia regional que surgen en la periferia.

Asimismo, es importante aclarar que la distinción entre regiones de producción teatral es una noción problemática y difusa. Por ejemplo, muchos teatristas del conurbano sur trabajan también asiduamente en la metrópoli capitalina y gran parte de los espectáculos teatrales que se estrenan en las zonas periféricas realizan funciones en la Ciudad de Buenos Aires.

En una primera instancia, se puede aventurar que la actividad escénica de la zona sur comparte un universo poético-ideológico común con el teatro nacional, esencialmente en la conformación de fundamentos de valor y visiones de mundo análogos. El teatro del conurbano sur y el de la Ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, presentan un similar paisaje

<sup>3</sup> Dubatti, Jorge, 1999, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.





de atomización, diversidad y coexistencia de micropoéticas teatrales y concepciones estéticas, es decir que en ambos espacios de producción se registra un “canon de la multiplicidad”. En el campo teatral del sur del conurbano podemos encontrar teatro de repertorio, de creación colectiva, infantil, de títeres para niños y para adultos, de objetos, callejero, performances, café concert, narradores orales –también llamados cuentacuentos–, payasos, mimos, circo, entre otros; llevados adelante por grupos de autogestión que van desde grupos jóvenes a grupos de trayectoria y reconocimiento.

Sin embargo, la singularidad de la producción teatral de la zona sur se construye a partir del régimen de experiencia de dramaturgos, actores y directores de la región. Los teatristas reconocen la existencia de una lógica de funcionamiento propia, condiciones de producción particulares de la actividad escénica en sectores periféricos. Es decir que uno de los marcos más fuertes que aúna a la región teatral son las dificultades que se presentan para hacer teatro.

Más allá de los obstáculos, el teatro del Gran Buenos Aires Sur sorprende por la cantidad de agrupaciones, teatristas, salas independientes, y por el número de espectáculos que se producen anualmente. Desde mediados del siglo pasado, cuando se fundaron los primeros teatros independientes en la zona, se registra un sostenido crecimiento de espacios y propuestas teatrales. La creación y funcionamiento de escuelas de teatro provinciales y municipales también contribuyó a un fuerte impulso de la actividad escénica local.

La magnitud del movimiento teatral en la zona sur motivó la creación de organizaciones que vincularan a los teatristas y promovieran el encuentro con los espectadores. Una de estas primeras experiencias fue GRITELLO, una asociación que reunió a siete teatros independientes de Lomas de Zamora. Después se fundó SURCO, organización que supo representar en la región a medio centenar de grupos, salas y teatristas independientes.

Es decir que una realidad compartida implica conflictos compartidos, aunque no necesariamente sucede lo mismo con la forma de concebirlos, priorizarlos, abordarlos y valorarlos. La heterogeneidad gana la partida: no sólo hay diferentes formas de hablar sobre lo mismo, sino también, diferentes formas de representarlo. Pese a ello, hay algunos puntos de contacto presentes en las propuestas estéticas y poéticas: el trabajo con el cuerpo y su múltiple capacidad expresiva, la experimentación con diferentes lenguajes, la fuerte irradiación política, la explotación de la dimensión metafórica son algunos de ellos.









# Ensayos







# 1. Acción y expresión: Teatro de Las Nobles Bestias

Por Mariana Cerrillo

Con la necesidad de la expresión y la acción, el grupo teatral Las Nobles Bestias pone en escena no sólo espectáculos teatrales de diversas poéticas, sino también los grandes temas y conflictos sociales de una historia colectiva que como tal nos es propia, y en relación a la cual nos hemos formado como sujetos. Este grupo teatral trabaja con las temáticas sociales (el poder, la violencia, la represión, la marginación, el exilio) y los conflictos más profundos del ser humano que vive inmerso en este contexto problemático, con la finalidad de generar no sólo un hecho estético y artístico sino también con la intención de “nombrar” aquellas cosas que deben movilizar y despertar al hombre.

Nos hemos propuesto en este trabajo analizar las características del grupo en cuanto a su producción teatral, para lo cual nos centraremos brevemente en su historia, en las características de su teatro de la mano de un breve perfil de algunos de sus integrantes y concluiremos, finalmente, con el análisis de una de sus obras más representativas. Creemos que el trabajo de Las Nobles Bestias es realmente significativo en el circuito del teatro independiente del conurbano sur, y es por ello que resulta de gran interés indagar cómo es y qué lugar particular ocupa su producción teatral en dicho circuito.

Formación del grupo: la realización de una búsqueda

El grupo de teatro Las Nobles Bestias nace en el año 1994 a partir de la búsqueda de un espacio que les permitiera a sus integrantes dedicarse no sólo a la producción y puesta en escena de sus obras, sino también a la enseñanza y a la investigación. El motor primordial y, aún hoy, sustento ideológico del grupo posee dos vertientes: por un lado, la *necesidad de expresión*, el espacio para poder “decir” y generar a partir de ello la acción, lo que Dubatti llama “la nueva búsqueda de la función social perdida del teatro”, un nuevo teatro social que valora la “praxis”;<sup>1</sup> y por otro lado, la *necesidad de encuentro*, es decir, fomentar la posibilidad de encuentro con uno mismo y con los otros a partir del teatro. Tomando en cuenta este último aspecto, la actividad teatral se nos presenta como un espacio de resistencia contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad;

<sup>1</sup> En Dubatti, Jorge, 2003, *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, p. 43.



puesto que el teatro exige construir sentido y pensamiento, se transforma en espacio de proyección de la memoria, como una herramienta de asunción de horror histórico, como encuentro con uno mismo y un mayor grado de conciencia de sí,<sup>2</sup> *generando un espacio* diferente al espacio social, con sus propias reglas y códigos que permitan la vivencia de una realidad diferente a la que se vive socialmente.

Así, impulsados por estas necesidades, un grupo de seis actores asociados bajo el nombre de Las Nobles Bestias<sup>3</sup> comienza a desarrollar sus actividades en el edificio de la Biblioteca Mentruyt de Lomas de Zamora, locación que dos años más tarde sería abandonada (funcionando poco más de un año en otra sala de Lomas de Zamora hasta el año 96) para instalarse donde actualmente se encuentran trabajando: una sala en la localidad de Temperley que les brindó una mayor posibilidad de desarrollo en sus producciones teatrales y una mayor recepción de público, ya que cuenta con una capacidad para 120 personas.

El grupo teatral compuesto actualmente por Claudia Eichenberg, Alfredo Badalamenti, Pablo Szakiel, Dolores Echenique, Marcela Sosa y Verónica Yebra (sin olvidar el trabajo de los colaboradores<sup>4</sup> y alumnos que son parte de la esencia de Las Nobles Bestias, debido a que el hecho de su presencia afirma el espíritu de apertura y participación que promulga el grupo), después de quince años de trayectoria, no sólo ha logrado materializar aquella motivación inicial de la expresión y el encuentro, sino que además ambas cosas se han transformado hoy en las características más salientes y reconocidas del grupo.

La asociación Teatro de las Nobles Bestias cuenta con más de 25 obras de producción propia en su historia, algunas de las cuales han participado en encuentros internacionales, nacionales y provinciales y han sido reconocidas y premiadas; y además, funciona como un espacio abierto de participación donde se han representado más de 200 obras y ha recibido la visita de compañías teatrales de otros países,<sup>5</sup> fomentando

2 En *El convivio teatral...*, *op. cit.*, p. 42.

3 Nombre significativo para el grupo que define (por elección propia) cómo ha sido su forma de trabajo. Explican los integrantes que el nombre "Nobles Bestias" surge como una forma un poco frontal y humorística de definir su forma de trabajo en aquellos primeros años de formación: un trabajo instintivo, pasional, impulsivo, avasallante y, por sobre todo, noble. Aluden que hoy, después de quince años de trabajo, esa condición tan arraigada a lo impulsivo ha cedido un poco para dar paso al "equilibrio" y la medida que otorga la madurez, pero a pesar del cambio, la nobleza sigue allí como pilar fundamental e inamovible de su forma de trabajo.

4 Algunos de los colaboradores del grupo son Alejandro Mateo e Isabel Ezquerria, entre otros.

5 Entre ellas la compañía Ir rumpe de Cuba con *¿Beso su mano... Excelencia?*; la compañía Rita Montaner de Cuba con *Fresa y Chocolate* y *Guantanamera*; y Actoteatro de Colombia con *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*.





la integración al circuito teatral latinoamericano. Actualmente, además de trabajar en sus producciones teatrales, se dedican a la docencia y a la investigación teatral, lo que muestra un interés del grupo por abarcar todos los aspectos que tienen que ver con la actividad: la producción, la enseñanza, el ejercicio y la reflexión sobre el hecho teatral.

Los logros que hasta hoy ha conseguido el grupo son el fruto de un trabajo incansable y de gran esfuerzo, característica nodal del teatro independiente que lucha contra condiciones adversas tanto en lo social (apoyo institucional y cultural) como en lo económico, por lo que los artistas se convierten en gestores de su actividad creando las propias condiciones de producción, circulación y recepción de sus obras. El Teatro de las Nobles Bestias, como tantos otros grupos teatrales, con el esfuerzo y la calidad humana resiste contra el empobrecimiento y estrechamiento de las condiciones sociales adversas en las que nos toca vivir cada día.<sup>6</sup>

Las Nobles Bestias:  
sus integrantes, sus obras y el reconocimiento

En el grupo Las Nobles Bestias se destaca la participación de dos de sus integrantes, quienes lo han gestado y lo han llevado adelante desde su formación, ellos son Claudia Eichenberg y Alfredo Badalamenti, ambos actores, productores y directores teatrales. Claudia Eichenberg, graduada de la Escuela de Teatro de Lomas de Zamora (dependiente de la Provincia de Buenos Aires) en el año 74, se ha dedicado a la docencia desde entonces y ha escrito y dirigido muchos de los espectáculos del grupo. Al igual que muchos, ha desarrollado su actividad teatral durante la dictadura militar, período que ha dejado marcas en lo personal y lo artístico, hecho que moldea fuertemente su teatro y que incide notablemente en su concepción ante el hecho teatral. Es por ello que Claudia remarca la importancia de “poder decir” en el teatro, y la imposibilidad de desvincular este “expresarse” de la memoria y de la historia social. La directora ve en el teatro un espacio para poder “nombrar”, sobre todo, aquello que pertenece al orden de los conflictos sociales actuales<sup>7</sup> y que atravesamos como sujetos, tanto desde lo colectivo como desde lo individual, resaltando en cierta forma el compromiso del que habla Sartre, que se pone en juego al nombrar el mundo para cambiar un estado de cosas: el expresar y la

6 Esto es lo que Jorge Dubatti denomina “resiliencia” (capacidad de construir en tiempos adversidad) en *El convivio teatral...*, op. cit., p. 43.

7 Dice Sartre: “(...) el teatro se presenta como una arena cerrada en la cual los hombres vienen a disputar sus derechos. (...) Considero que los conflictos de derechos deben interesar inmediatamente y apasionar a los espectadores, y para eso deben ser conflictos de derechos actuales, comprometidos en la vida real”. Sartre, Jean Paul, *Un teatro de situaciones*, Losada, 1979, pp. 25-26.



acción que tan ligadas están a la toma de conciencia y a la mirada crítica del ser humano.

Para Las Nobles Bestias hacer teatro es “decir” para generar algo en los otros, aunque no por ello hablamos de un teatro pedagógico ni disparador de sentidos unívocos, sino que se trata de decir lo más bellamente posible, desde la innovación y la exploración (del cuerpo, de los espacios, de lo poético, de la imagen), pero sin olvidar nunca que detrás de ese trabajo teatral subyace la intención de movilizar al espectador, de despertar sensaciones y pensamientos, de invitar a la búsqueda, esa misma que tal vez impulsó a los integrantes a generar un espacio de comunicación y conocimiento de sí mismos y de los otros.

La búsqueda como algo que genera y moviliza, la duda como la posibilidad de indagar y descubrir aquellos aspectos que atraviesan y componen al hombre son los ejes de trabajo para este otro integrante del grupo. Bajo la concepción del hombre como una fragmentariedad que es posible unificar, Alfredo Badalamenti halló en el teatro un elemento aglutinante, como una forma de conciliar y dar unidad a los diversos aspectos del hombre, a modo de síntesis personal. Graduado del IUNA, se desempeña actualmente como actor, productor y director teatral, además de trabajar como docente y coordinador general del área artística en diferentes establecimientos.

El grupo se caracteriza por la apertura y la búsqueda de nuevas formas de “decir” que se traduce en una producción teatral variada en géneros y poéticas (teatro infantil, teatro dramático –realista, lírico, etc.–, teatro cómico), y variada, también, en las formas de producción textual (dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo).<sup>8</sup> También se caracteriza por la exploración y el trabajo con los espacios, como una forma más de mostrar y generar sentido desde un lugar que va más allá de los límites de la palabra. Respecto de ello, es interesante destacar que la sala teatral cuenta con una serie de escenarios móviles que posibilitan trabajar el espacio desde múltiples aspectos, lo que conlleva a experimentar diferentes formas de contacto y relación con el público. Dicha experimentación va desde la escena frontal y la escena democrática, hasta distribuciones poco usuales del espacio teatral: elevar al público y desarrollar la escena en una zona más baja; llevar la escena sobre las cabezas de los espectadores; distribuir al público alrededor de la escena en forma circular (escena democrática) pero con espectadores en el centro de la misma, es decir, en forma de anillos envolventes; utilizar los rincones de la sala como espacios centrales; jugar con las diferentes alturas y disposiciones de varios escenarios a la vez; utilizar

<sup>8</sup> En *El convivio teatral...*, op. cit., p. 45.



los escenarios en disposiciones no tradicionales, en forma oblicua, vertical, de costado, etc. En cuanto al trabajo con el cuerpo, el grupo hace hincapié en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión corporal mediante el uso de diversos objetos (ejemplo acabado de ello son los tambores industriales utilizados en la puesta en escena de la obra *Juana de América*), y el trabajo intensivo con el lenguaje gestual.

Entre los límites difusos de la poética realista y el teatro lírico, el grupo explora y crea un lenguaje propio con respecto a la imagen. Realizan un trabajo con lo estético y lo visual que cobra una importante carga poética y descomprime el anclaje realista, brindando a las obras un mayor despliegue poético y de sentidos, pero sin relegar la primacía del actor en la escena, ya que siempre él es el centro de significación de la misma; y además, si bien el trabajo con la imagen despliega un abanico de sentidos posibles mucho más amplio, no deja de destacarse aquello que la obra (y el grupo como su productor) tiene para decirle al espectador con su puesta en escena: “Comunicar lo más bellamente posible, pero sin dejar de contar la historia”, recalca Alfredo Badalamenti.

La profesionalidad, la originalidad y el trabajo constante de Las Nobles Bestias se han visto reflejados en obras que han sido reconocidas y premiadas. Presentamos a continuación un detalle de los espectáculos de creación propia, detallando nombre de la obra, autor de los textos, y fecha de estreno (cabe aclarar que todas han sido estrenadas en la sala del Teatro de Las Nobles Bestias, situada en Temperley):

- El Ángel anunciador*, de Franco Natali (1994). Dirección: Claudia Eichenberg
- El despojamiento*, de Griselda Gambaro (1995). Dirección: Claudia Eichenberg
- Julia Brandán*, de Jorge Paolantonio (1995). Dirección: Alfredo Badalamenti y Claudia Eichenberg
- En el andén*, de Ernesto Freers (1996). Dirección: Claudia Eichenberg
- Despertando sueños*, creación colectiva (infantil) (1997). Dirección: Daniel Spinelli
- Los prójimos*, de Carlos Gorostiza (1997). Dirección: Claudia Eichenberg
- Medea*, de Eurípides (1998). Dirección: Claudia Eichenberg
- La Caperucita roja*, de Ernesto Suárez (infantil) (1999)
- Ella y él*, creación colectiva (2000). Dirección: Pablo Szakiel







-*Coloquio nocturno*, de Dürrenmatt (2000). Dirección: Claudia Eichenberg

-*Por mis alas*, sobre textos de Federico García Lorca (2000). Dirección: Claudia Eichenberg

-*Acuerdo para cambiar de casa*, de Griselda Gambaro (2001). Dirección: Claudia Eichenberg

-Ciclo *Desvaríos varios*, del Grupo Teatro Nobles Bestias (durante 2001/02/03/04/05)

-*Las fabricantes de tortas*, de Alejandro Urdapilleta (2002). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*La hija de la mucama*, de Alejandro Urdapilleta (2002). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*Noche perpetua*, de Alejandro Mateo (2002). Dirección: Claudia Eichenberg y Alejandro Mateo

-*Los tres chanchitos*, versión de Gabriela Pagés (infantil) (2003). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*El silencio de las tortugas*, de Lucía Laragione (2003)

-*Monólogos del pelado*, de Pablo Szakiel (2003). Dirección: Pablo Szakiel

-*Juana de América*, sobre textos de Andrés Lizarraga (2003). Dirección: Claudia Eichenberg

-*Postales argentinas*, de Ricardo Bartís (2004). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*Matria*, de Alejandro Mateo (2004). Dirección: Alejandro Mateo

-*Galileo Galilei. El mensajero sideral*, (infantil) (2004). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*¿Miedo... Yo?*, creación colectiva (infantil) (2004). Dirección: Isabel Ezquerria

-*Gesta*, de Ignacio Apolo (2005). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*Feudo de sangre*, basada en *Electra* de Sófocles (2005). Dirección: Claudia Eichenberg

-*Monólogos de LLavallol*, de Pablo Szakiel (2006). Dirección: Pablo Szakiel

-*Por prohibido que sea*, de Alfredo Badalamenti (2006). Dirección: Alfredo Badalamenti

24 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





-*Habrá un día esto*, participante de Teatro x la identidad (2007).

Dirección: Alejandro Mateo

-*Amor o desamor*, de Pablo Szakiel (2008). Dirección: Pablo Szakiel

-*Pan*, de Gabriela Pagés y Mario Marino (2008). Dirección: Alfredo Badalamenti

-*Sed*, creación colectiva (2008). Dirección: Claudia Eichenberg

Debido a la importancia que ha tenido la participación de algunas de las obras en el circuito del teatro independiente, nos detendremos a realizar una breve mención de ellas. Es interesante referirnos, antes de adentrarnos en el teatro dramático de Las Nobles Bestias, a sus logros en el teatro infantil.

La versión de *Los tres chanchitos* dirigida por Alfredo Badalamenti ha obtenido el premio regional de teatro de la provincia de Buenos Aires en el año 2003 a Mejor Espectáculo Infantil, mientras que *Despertando sueños* ha sido declarada de interés cultural por la Municipalidad de Lomas de Zamora. Además, la obra infantil *Galileo Galilei. El mensajero sideral* fue galardonada con el premio regional al Mejor Espectáculo Infantil en el Festival Regional de Teatro de la provincia de Buenos Aires en el año 2005.

En cuanto al teatro dramático, podemos destacar la importancia de la obra *Juana de América*, que recibió el premio regional al Mejor Espectáculo, en el Festival Regional de Teatro de la provincia de Buenos Aires en el año 2004, además de los premios a Mejor Dirección para Claudia Eichenberg, Mejor Actuación Femenina para Isabel Ezquerra y Mejor Actuación Masculina para Alfredo Badalamenti y Pablo Szakiel. Esta obra ha sido seleccionada y subsidiada por el Instituto Nacional de Teatro y recibió también el “Estímulo a la calidad” en la 7ª convocatoria realizada por dicho Instituto.

La obra *Juana de América* es una adaptación de *Santa Juana de América* de Andrés Lizarraga escrita en los años 60. Se extrajeron parlamentos y escenas que pretenden rescatar tres ejes representados en los personajes: el nativo que quiere salir de la opresión, el criollo asociado a las luchas por la emancipación y la oposición del español. La vida de Juana Azurduy deja al descubierto las calamidades actuales y la constante lucha por nuestra emancipación. Con la textualidad propia de Lizarraga, pero con una mirada actual, se propone desde la puesta en escena una escenografía distinta, dinámica, atemporal. La obra experimenta con la espacialidad y el uso de los objetos, entre ellos, seis tambores industriales con los que interactúan constantemente los actores para generar diversas significaciones, trabajando con la expresividad del cuerpo y la posibilidad



de significación de los espacios, en una distribución en forma de calle entre el público. Si bien está abordada desde el realismo, por el lenguaje, los acontecimientos, el vestuario, etc., éste es un realismo que se rompe desde la puesta y se vuelve a organizar en fragmentos de imágenes, de sensaciones sugerentes e inequívocas que conducen al espectador hacia el disfrute y el sentido de la obra.<sup>9</sup>

Esta ruptura de los límites del realismo de la mano de una temática política y social muy fuerte (la dictadura militar y los desaparecidos) también la encontramos en la obra *Matria*<sup>10</sup> de Alejandro Mateo, colaborador del grupo Las Nobles Bestias, quien a partir de una puesta ligada más al teatro lírico que al realismo, sube al escenario –con el fluir de acciones fragmentadas y un tiempo alterado donde los recuerdos, el caos de palabras, y lo corporal se unen en la construcción de un relato– la historia de una búsqueda de siete actrices a las que les fueron asignados diferentes roles: una mujer desaparecida, su hija nacida en cautiverio, una mujer, una abuela, una enfermera y una muchacha de provincia. Ellas se preguntan acerca de su profesión y la posibilidad de representar una historia terriblemente dolorosa y nuestra, sobre la posibilidad de plasmar ese dolor y la posibilidad de crear una metáfora que pueda dar cuenta del espanto, preguntas de las que quizás *Matria* misma es la respuesta.

Por último, resta referirnos a la obra *Por mis alas*<sup>11</sup> como exponente de un teatro más cercano al teatro lírico, participante en el XI Festival Internacional de Teatro en la Habana, Cuba edición 2001 y reestrenada en octubre de 2005. Creando a partir de los vacíos que no puede llenar la historia, el grupo se ha propuesto con esta obra reconstruir y mostrar cómo podrían haber sido las últimas horas de vida de un hombre desaparecido. Así, *Por mis alas* pone en escena el último día de vida del poeta García Lorca, quien en las horas previas a su asesinato, estando en cautiverio, evoca y rememora su vida a partir de los personajes de sus obras. Esta pieza tiene las características más salientes del teatro lírico, cercano a lo poético, que el grupo practica en muchas de sus puestas en escena. La

9 Datos sobre la puesta en escena de *Juana de América* del año 2004: Dirección: Claudia Eichenberg; Actuación: Isabel Ezquerro (Juana Azurduy), Pablo Szkaiel (Abelardo Acuña), Alfredo Badalamenti (Manuel Padilla); Escenografía y vestuario: Alejandro Mateo; Música original: Joaquín Apesteguía; Diseño de luces: Grupo Nobles Bestias; Operación técnica: Darío Segura; Adaptación: Grupo Nobles Bestias.

10 Datos sobre la puesta en escena de *Matria* del año 2004: Dirección: Alejandro Mateo; Actuación: Claudia Eichenberg, Gabriela Pagés, Armonía Benítez, Alicia Pepa, Malena Mauri, Silvia Galván, Gabriela Onraita; Escenografía y vestuario: Alejandro Mateo, Alfredo Badalamenti; Diseño sonoro-musical: Alfredo Rosenbaum; Diseño de luces: Cristina Lahet.

11 Puesta en escena en el año 2000: Actuación: Alfredo Badalamenti (García Lorca), Dolores Echenique (La Parca, Yerma, Mariana Pineda, El joven); Dirección: Claudia Eichenberg; Música original: Joaquín Apesteguía; Iluminación y sonido: Julia Celeiro; Diseño de escenografía y vestuario: Alejandro Mateo.





realidad y la ensoñación se entrelazan y construyen un mundo poético en el que los personajes de García Lorca y la Parca tejen un pasado real desde un mundo poético ficcional, conformado por las obras del autor, ya que la pieza está construida en su totalidad por textos de García Lorca: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, poesías, y cartas.<sup>12</sup>

*Por mis alas* es considerada como una de las obras más representativas del grupo y de una riqueza poética notable, al igual que la obra *Feudo de sangre*, ya con un sesgo no de teatro poético, sino más bien cercano al teatro realista, ambas, expresiones de un grupo teatral que se muestra consolidado tras años de trayectoria. A continuación, presentamos el análisis de *Feudo de sangre*, obra ganadora de los premios a Mejor Dramaturgia y Mejor Actuación Femenina en el Encuentro Regional de Teatro 2005, organizado por la Comedia del Teatro y el Instituto Nacional del Teatro, la cual concentra los rasgos más salientes del grupo de teatro Las Nobles Bestias.



Feudo de sangre - Las Nobles Bestias

#### *Feudo de sangre*: La crítica social

La obra *Feudo de sangre*, estrenada en el año 2005,<sup>13</sup> está basada en la tragedia *Electra* de Sófocles, y tiene por núcleos temáticos el poder, la corrupción, la venganza y los lazos de sangre, entre otros. Si bien conserva mucho de la tragedia original, reelabora la historia de Electra

12 Poesías: “Encuentro” (del libro *Poemas del Cante Jondo*), “El Regreso”, “Acción de gracias”, “Desde aquí”, “Después”, “Tarde”, “Arco de lunas”, “El poeta dice la verdad” (del libro *Poemas sueltos*, fragmentos). Cartas del poeta extraídas del libro *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* de Ian Gibson.

13 Datos sobre la puesta: Actuación: Verónica Yebra (Electra), Marcela Sosa (Clitemnestra), Pablo Szakiel (Orestes); Dirección: Claudia Eichenberg; Diseño de escenografía y vestuario: Alejandro Mateo; Creación colectiva: Nobles Bestias; Producción técnica y escenográfica: Nobles Bestias; Sonido: Claudio Campañó.



reactualizándola completamente en tiempo y espacio, y otorgándole al conflicto central nuevos giros que operan como disparadores de múltiples temáticas y significados.

En primer lugar, desde un análisis formal, cabe mencionar que el texto de la pieza de *Las Nobles Bestias* fue creado íntegramente por el grupo, por lo tanto no estamos ante una relación intertextual, sino ante una relación hipotexto/hipertexto, en la cual se retoman el conflicto principal (la historia de Electra) y ciertos elementos básicos de la tragedia de Sófocles que serán resignificados y reelaborados.

Respecto de la estructura, *Feudo de sangre* conserva la disposición clásica de la tragedia: apertura de la pieza con un monólogo (de Electra), luego la primera aparición coral (párido), el desarrollo de los episodios (sin intervenciones corales, dividida en seis escenas) y el cierre con una nueva intervención coral (éxodo).

Los tres monólogos iniciales de *Electra* se ven reducidos a uno solo en el que Electra introduce brevemente los tópicos de la obra: invocación a Orestes, mención del asesinato, indicio de venganza, búsqueda de “justicia” y el modo en que ésta se llevará a cabo: “La muerte con más muerte se paga. Ojo por ojo y diente por diente” (*Nobles Bestias*, 2005).<sup>14</sup> Además del inicial, otro monólogo se presenta entre la primera y la segunda escena, donde Electra vuelve a repetir la invocación a Orestes, explicita su deseo de venganza y refiere el adulterio y el engaño de su madre hacia su padre con Egisto.

Las apariciones del coro son breves pero con una importante carga semántica. Si bien tradicionalmente el coro estaba formado por doce o más miembros que cantaban, se desplazaban y bailaban, y cuya aparición e intervenciones eran centrales para la pieza, en este caso nos hallamos ante una reformulación extremadamente curiosa pero altamente efectiva a los fines de la pieza. El coro de *Feudo de sangre* no está presente en el escenario, sino que está formado por voces en *off* que representan el discurso periodístico de los medios actuales de comunicación. Mientras que en *Electra* el coro estaba formado por las mujeres de Micenas y su aparición articulaba la obra interviniendo en contrapunto con Electra instándola a la medida, en la obra de *Las Nobles Bestias*, el coro funcionaría como un actante más que es manipulado según los intereses de los personajes principales.

Además del monólogo y el coro, la obra conserva y se centra sólo en los tres personajes principales: Electra, Orestes, Clitemnestra (en escena);

---

<sup>14</sup> Todas las citas corresponden al texto escrito de *Feudo de sangre*, gentilmente cedido por el grupo Nobles Bestias para la realización del presente análisis.



también están presentes en la pieza Egisto y Agamenón como personajes constantemente referidos, ya que están necesariamente involucrados como parte del conflicto principal. Es interesante recalcar que los cinco personajes conservan los nombres la tragedia original, mientras que el resto de los personajes referidos tienen nombres pertenecientes a nuestra cultura actual (Ferreira, Suárez, Luciano, etc. –excepto Ifigenia–).

En cuanto a la trama narrativa y la secuencia de acciones que se da en *Electra*, solamente se ha retomado el conflicto central, reelaborando todo el esquema secuencial de acciones para ajustarlo a las nuevas características del conflicto y las nuevas exigencias de tiempo y espacio que se requieren para la adaptación. Así, básicamente, nos encontramos ante una pieza cuyo conflicto principal es la venganza por parte de Electra y Orestes hacia su madre Clitemnestra y su amante Egisto, con el motivo de haber asesinado a su padre Agamenón y haberlo deshonrado con la infidelidad. Pero este conflicto, que en Esquilo y Sófocles está centrado en la temática de la justicia y el hecho de vengar un asesinato con otro (en Esquilo resuelto positivamente con la instauración de una nueva forma de justicia y en Sófocles con un final negativo donde la venganza y el asesinato no sirven para una trascendencia, sino que sólo son parte de una cadena de acciones que restituyen un orden aparente, pero que no los exime de la culpa y del destino trágico), en *Feudo de sangre* este conflicto de base se complejiza aun más desplazándose al tema del poder y las relaciones que éste genera. Si bien la pieza se corresponde con la línea de sentido de Sófocles, lejos de restituir la honra del hogar, quitarle el poder a Egisto, quien lo ejerce “ilegalmente”, y recobrar el uso de sus posesiones –hechos que alcanzan Orestes y Electra en la pieza griega con el asesinato y la venganza–, en *Feudo de sangre* el tema de la restitución del honor se ve viciado por el abuso de poder, la ambición y la corrupción: el honor, lejos de restablecerse, desaparece por completo, lo que transforma al asesinato por justicia (en Sófocles) en un asesinato por obtener poder y al hecho de recobrar las posesiones en puro acto de ambición desmedida, logrando ejercer ambos el poder de una forma tan ilegal e impune como sus antecesores.

Este nuevo giro semántico que se le da a la historia de Electra debe ser leído a la luz de la adaptación de la obra respecto del tiempo y el espacio. La tragedia de Sófocles transcurría en una casa noble en Micenas, la familia del átrida pertenecía a la clase alta y Agamenón era quien ejercía el poder de la ciudad. *Feudo de sangre* retoma este espacio con connotación social, pero lo *aggiorna* a una realidad argentina y contemporánea: la obra transcurre en la casa del gobernador de una provincia. En el texto se produce un anclaje permanente del espacio y de la posición social que ocupan los integrantes de la familia, ya que esta adaptación espacial es la





que genera el núcleo de significación de la obra: los manejos de poder, la impunidad y la corrupción en las provincias del país. Transcribimos algunas de las mencionadas referencias para el anclaje de sentido:

Clitemnestra: –(...) Hay periodistas de todo el país, de la capital (...). (Nobles Bestias, 2005)

Clitemnestra: –(...) Quizás no le interesa venir, ya sabes que a él no le gustaba “bajar a esta aldea” como él decía. (Nobles Bestias, 2005)

Orestes: –(...) Cuéntenme algo de acá, de la provincia, un chisme, cualquier cosa.

Clitemnestra: –Acá nunca pasa nada, las historias de siempre, la eterna siesta provinciana. (Nobles Bestias, 2005)

Finalmente, nos referiremos al lenguaje. Debido al cambio en el contexto de recepción entre una y otra obra, *Feudo de sangre* actualiza el lenguaje de la tragedia adaptándolo a nuestro contexto histórico social, pero conservando el carácter poético y retórico que tiene el lenguaje de *Electra*. Además, el grupo acerca la obra al público desde la inclusión de determinados lugares comunes (clichés de complicidad) y ciertos humorismos sutiles que dan fluidez y ritmo a la pieza.

Hasta aquí un análisis más bien formal que nos muestra el trabajo que el grupo ha realizado con el texto base *Electra* de Sófocles. Hemos visto cómo manteniendo la estructura básica de la tragedia y el conflicto principal se ha generado un nuevo texto que resignifica y adapta los elementos y contenidos a un contexto de recepción actual, donde operará una crítica social directa, sin perder la esencia de la tragedia donde los personajes cumplen con su destino trágico. A partir de esta reescritura se actualizan una vez más algunos de los grandes conflictos del hombre y la sociedad: el poder (en su uso y abuso) y la justicia.

Ahora, nos centraremos en los otros dos aspectos de análisis de la obra: la puesta en escena y la lectura de la obra en un nivel semántico, entrando por completo a los dominios de *Feudo de sangre*.

Si tomamos en cuenta la puesta en escena del espacio dramático, el lenguaje, el vestuario y el tiempo de la obra, podemos hablar de una puesta realista o, al menos, más cercana al realismo que al teatro lírico que el grupo Las Nobles Bestias desarrolló en otras puestas como *Por mis alas*, por ejemplo. Aunque esto no implica que la obra esté totalmente anclada en el realismo, ya que los efectos retóricos, los simbolismos y la estructura trágica en sí generan cierta lírica que despegan a la pieza de un sesgo completamente realista y amplían su horizonte poético y de significación.





Respecto del espacio escénico, nos encontramos con una escena central, rodeada en forma semicircular por los espectadores, en diferentes niveles (algunos en asientos más elevados que otros). En la escena se ve una mesa amplia, rodeada de cuatro butacas, sobre la cual se llevarán a cabo algunas de las acciones; detrás de ella un módulo vertical que oficia de altar donde hay cuatro velas (que los actores encenderán o apagarán según se desarrollen las acciones) y una caja con las supuestas cenizas de Orestes. Delante de la mesa, hacia el costado derecho, otro módulo de menor tamaño a modo de bar, sobre el cual vemos una botella de whisky y dos vasos. Del lado derecho de la escena se encuentra una escalera por la que los actores entrarán a escena (delimitada por la presencia de la luz) y la cual los conducirá fuera de ella, a un módulo elevado detrás del altar donde Electra realizará los monólogos y a cuyos costados en completa oscuridad se realizarán los cambios de vestuario.

La iluminación, que demarcará el espacio escénico, es a lo largo de la obra de un color amarillo suave, otorgando cierta calidez y ambiente íntimo a la puesta, alternando con un haz de luz blanca sobre Electra, mientras espía a su madre y a su hermano conversando desde la escalera y cuando realiza los monólogos frente al altar (frente al público), y en una ocasión con un haz de luz roja que aumenta la tensión y el dramatismo cuando ambos hermanos preparan la mesa para la cena en la que matarán a Clitemnestra. La intensidad de la iluminación varía de acuerdo a las escenas (más íntimas, menos luz; más dialogadas y rítmicas, más luz), y las direcciones de las luces oscilan entre la iluminación frontal, lateral y picado en el caso del haz de luz blanca en Electra, que genera un clima de tensión propicio para la escena.

Se producen dos cambios de vestuario fuera del espacio escénico delimitado por la luz, ambos de las mujeres de la obra. Mientras Orestes conserva su vestuario a lo largo de la pieza, de un aspecto formal y moderno: chaqueta de cuero, pantalón y zapatos de vestir; Electra y Clitemnestra llevan el mismo maquillaje y tres vestuarios diferentes y en relación igualdad-diferencia entre ellas. En la primera escena ambas llevan traje de falda y chaqueta, Clitemnestra blanco, Electra negro. En la segunda escena, ambas llevan puesto un idéntico vestido gris, y en la última escena ambas llevan el mismo vestido ceñido y largo, esta vez, Clitemnestra negro y Electra rojo. Estos usos de vestuario cobran significado si los analizamos a la luz de la relación conflictiva entre madre e hija, en la cual existe una puja constante entre parecerse y no la hija a la madre; y en oponerse a ella desde su rol en el conflicto. Primero, Electra de negro como víctima de la situación familiar y Clitemnestra de contrastante blanco como poseedora de un poder y victimaria; un intermedio gris e idéntico donde empiezan a fluctuar esas relaciones de







poder; y finalmente, una Clitemnestra víctima de negro y una Electra asesina de rojo furioso.

Los cambios de escena están marcados por un apagón breve y la intensificación de una música instrumental. El sonido también se intensifica en los momentos de mayor tensión dramática, como cuando se anuncia la muerte de Orestes o cuando se prepara la mesa para la cena en la que se producirá el asesinato.

Finalmente, es interesante destacar que antes de ingresar a la sala, se le entrega al espectador un programa en el que observamos titulares reales de periódicos con noticias de actos de corrupción y violencia ocurridos en diferentes provincias argentinas, tales como: “Tierra del Fuego: el gobernador acusó de asesino a su vice”; “El crimen de María Soledad, las fiestas del poder”; “Denuncié una maniobra para mantener subordinada a la justicia en San Luis”, etc. La presencia de este paratexto ayuda a anclar mucho más el sentido de la obra. El grupo recalca que sus obras dicen algo, el teatro es decir, nombrar, hacer una crítica social, una denuncia, y es así como se aseguran de que el espectador se lleve algo más que la experiencia del acontecimiento poético: una conciencia que pueda despertar ante tales conflictos sociales y humanos.

Y llegados al plano del conflicto y de la significación de la obra, proponemos una lectura posible de *Feudo de sangre* mediante tres ejes: El poder en el ámbito de lo público (política), el poder y su relación con el dinero (la ambición), y el poder relacionado con el cuerpo del otro (la otredad, la sexualidad).

Recordemos la trama de la obra: Electra, desconsolada, espera la llegada de su hermano Orestes para vengar la muerte de su padre Agamenón, a quien, según Electra, Clitemnestra (su madre) y Egisto mataron. Hasta la primera escena (incluso el monólogo), las motivaciones de venganza de Electra parecen ser la búsqueda de una justicia, el castigo de los asesinos y el reparo del honor, ya que Clitemnestra y Egisto eran amantes. Pero, este conflicto, que hasta aquí se asemeja bastante al de *Electra* de Sófocles, empieza a diversificarse cuando, con el transcurrir de la obra, se van develando las verdaderas motivaciones de cada personaje para llevar a cabo sus actos, hasta descubrir que la venganza es una motivación ínfima ante otras mayores: el deseo de poseer el lugar de poder ajeno y la ambición de dinero y poder tanto político como social. Como vemos, la justicia queda relegada al plano de la casi inexistencia, cosa nada casual para esta adaptación “localista” de la historia de Electra. Una vez consumado el asesinato, Orestes y Electra asumen el poder que queda vacante después de la desaparición de Egisto y Clitemnestra, y el cierre de la obra se da magistralmente con la aparición del coro demostrando,





justamente, la idea de “ausencia de justicia” y dejando al descubierto el carácter de “villanos” de aquellos que comenzaron la obra siendo aparentes “héroes” en búsqueda de una justicia.

Para profundizar entonces en el sentido de la obra, analicemos las motivaciones de los personajes a la luz de los tres ejes propuestos. En primer lugar, lo que está en disputa es el poder en el dominio de lo público. Egisto, colaborador de Agamenón, se alía con su amante para asesinar al gobernador y ocupar su lugar de poder; ella desea lo mismo, motivada, además, por el asesinato de su hija Ifigenia del que culpabiliza a Agamenón. El coro hace su primera entrada: periodistas que acosan con preguntas a los nuevos mandatarios. El clima es tenso y Clitemnestra cumple con su papel para estabilizar la situación generada por la dudosa muerte del gobernador: va a la misa donde asisten obispos y cardenales, responde preguntas al periodismo, a la policía, a los abogados y jueces y soporta estoicamente los insultos y acusaciones de la gente. Todos los sectores del poder público están presentes en el conflicto: la ley, la iglesia, los medios, la opinión pública. Pero además de las complicaciones que le causa manejar el acoso de los diferentes sectores de poder, aparece una oposición interna: Orestes y Electra, quienes en secreto se unen a la oposición política de su madre y de Egisto para destruirlos, y además explicitan su deseo de participación activa en el ámbito público, haciendo política para recuperar lo que “es suyo”, según explica Orestes.

En el ámbito de lo privado todos los personajes están al tanto de los negociados, las traiciones y los asesinatos que llevaron a cabo los nuevos mandatarios y su predecesor Agamenón, pero en el ámbito público todo esto es disfrazado y se muestra una fachada que nada tiene que ver con las atrocidades que tienen lugar dentro de la casa del gobernador. La disputa es privada, pero se lleva a cabo sobre lo público y los personajes se disputan quién ejercerá el poder sobre ello. Dicha disputa privada por obtener el poder en el ámbito de lo público se ve favorecida por las instituciones defectuosas que avalan la impunidad con que se mueven los personajes para apropiarse de él: una justicia que “absolvería hasta al mismísimo diablo”, dice Orestes; una policía que reprime a los que protestan por los asesinatos vinculados al poder; una iglesia que se preocupa por las apariencias inquiriéndose por la ausencia de Electra en la misa; y los medios que ayudan a encubrir a los asesinos. Y en esto último observamos la importancia del coro. La pieza se cierra con la voz del coro que anuncia una serie de hechos que son contrarios a los hechos que nos fueron revelados en la obra, literalmente el coro “periodístico” construye la realidad creando una imagen de los nuevos mandatarios, Electra y Orestes, que nada tiene que ver con lo que en realidad son y, además, encubren todo lo que ha sucedido en el ámbito



privado, formulando un discurso vacío para el ámbito público, discurso que se supone es el que llegará a la gente: “Coro: –Suicidio de la señora Clitemnestra. Electra desconsolada... Orestes retorna de la muerte... Cayó helicóptero del gobernador... Apoyo popular a Electra y Orestes...” (Nobles Bestias, 2005)

Esto claman los medios mientras a lo largo de la pieza son utilizados por los personajes para hacer política y mostrar su “dolor” en público, anunciar una muerte que nunca ha ocurrido, o disfrazar hechos que deberían ser repudiados.

Pero además de la ambición de poder sobre lo público, los personajes se ven motivados por la ambición económica, la posesión de los bienes, no como un derecho de posesión para los herederos de la nobleza como sucedía en la Grecia clásica, sino como un derecho capitalista de posesión que se ejerce provocando diametralmente la pobreza de otros. Electra y Orestes reclaman “lo que es suyo”, todo aquello que el padre acumuló por el abuso de poder y que “les pertenece” como hijos, motivo suficiente para asesinar a aquellos que se lo están quitando. Pero lo interesante es que, en la pieza, el dinero funciona como una de las formas de ejercer el poder: controlar y poseer los bienes es controlar y poseer el poder: “Electra: –Sí, nos están sacando todo. Papá había puesto como testafarro a Egisto de algunas cosas, pero ahora nos están vaciando. No sé cómo se las arregla, pero lo que no está a su nombre, está a nombre de sus socios. Pronto vamos a tener que comer de su mano” (Nobles Bestias, 2005).

Los personajes saben exactamente qué es lo que quieren: el poder sobre lo público; y para ello, saben que lo que necesitan es tener el poder sobre los bienes y las riquezas; aunque también saben cómo conseguirlo: ejerciendo poder sobre el cuerpo del otro.

Se observan en la pieza diferentes formas de ejercer poder sobre el cuerpo del otro para obtener el poder que se desea, formas que van desde las amenazas hasta el asesinato. Silenciar al oponente es el objetivo y ninguno de los personajes deja de ejercer este poder. Clitemnestra y Egisto amenazan a Electra con encerrarla en un manicomio, planean y ejecutan un “accidente” aéreo para Orestes, ordenan el asesinato de aquellos que se interponen en su gobernación, y, por supuesto, matan a Agamenón para apropiarse de su lugar de poder. Electra y Orestes también oscilan entre las amenazas y los asesinatos. Toda forma de violencia contra el cuerpo del otro, si es para mantener o ganar poder, es válida para los personajes.

Pero no sólo se ejerce contra el cuerpo del otro para neutralizarlo como oponente y obtener su poder, pues algo más profundo se conjuga en las motivaciones de los personajes: no se busca sólo el poder del otro, sino el





lugar del otro, su rol y todo lo que eso implica. Las relaciones conflictivas entre padres e hijos, relaciones en apariencia incestuosas y no resueltas, generan el deseo de Orestes y Electra de ocupar el lugar de su oponente en el seno familiar. Electra se empeña en culpar a la madre de un crimen que no tiene forma de corroborar que ella haya cometido, y envuelve y persuade a Orestes para que mate a Clitemnestra. Al mismo tiempo, Orestes duda de la culpabilidad de su madre, justificándola temporalmente y dirigiendo su furia contra Egisto, al que asesina fríamente en la Casa de la Loma.

Un indicio temático es el que nos conduce a sostener que existe el deseo de eliminar al otro para ocupar su rol: el juego de identificación constante entre las figuras del padre con el hijo, y la madre con la hija. Al comenzar la obra, Electra se esfuerza por oponerse a la madre (recuérdense los contrastes y similitudes en el vestuario, antes citados), y Clitemnestra se esfuerza en demostrarle que en realidad no hace más que parecerse a ella:

Clitemnestra: –A vos te hubiese gustado estar en mi lugar, pero nunca pudiste; y ahora jamás vas a poder, por eso me odias, porque tu papito fue mío.

Electra: –¡Basta!, ¡Basta!, ¡Callate!

Clitemnestra: –Siempre quisiste ser como yo.

Electra: –¡No! ¡No quiero ser como vos!

Clitemnestra: –(la lleva hacia el espejo) ¡Mirate! Te maquillás como yo, usás la misma ropa que yo, tu peinado ¡Sos patética! Das lástima. Nunca vas a tener lo que yo tengo, por más que te esfuerces vas a ser la pobre Electra, una imitación imperfecta de su madre. (Nobles Bestias, 2005)

Electra hace todo lo posible por convencer a Orestes de la culpabilidad de su madre y asegurarse de que su hermano la mataría. Al final de la pieza, mientras Orestes duda con el arma en la mano, Electra grita desesperadamente “matala”, y cuando finalmente Clitemnestra cae muerta sobre la mesa, Electra se acerca y le quita el anillo y el sujetador del cabello, los cuales se coloca, adoptando la postura corporal de su madre, y tranquilizando a Orestes tal como aquella lo hacía. La frialdad y la seguridad que transmite la actriz en el papel de Electra sólo puede dar a entender una única cosa: Electra no sólo consiguió el poder que buscaba, sino que atentando contra el cuerpo de Clitemnestra logró adoptar el rol de su madre, “transformarse en ella”.

Algo similar ocurre con Orestes. A lo largo de la pieza, Electra sugiere a su hermano que se parece increíblemente al padre, hasta llegar a atribuirle





su identidad. En el encuentro que Orestes tiene con Clitemnestra, el hijo insiste en expresar su odio contra Egisto, recalcándole que no desea que se le acerque ni que la “toque”, además claramente se observa la disposición de Orestes a ceder ante su madre, e incluso manifiesta el deseo de poseerla sobre la mesa en un sugerente juego físico con una alta connotación sexual que se torna violenta. Orestes quiere ejercer el poder sobre el cuerpo de Clitemnestra, pero ésta lo detiene:

Clitemnestra: –¡Basta, sos igual a tu padre! ¡Todo lo que quieren lo toman por la fuerza! ¡¿qué pensás, que yo soy tu mujer?!

Orestes: –Mamá, por favor.

Clitemnestra: –Sos débil, Orestes. Sos débil. (Se arregla la ropa y se va) (Nobles Bestias, 2005)

Ante el insulto de debilidad, Orestes reacciona identificándose con su padre y contándole a Electra que él ha matado a Egisto con sus propias manos. Al finalizar la obra, en el momento en que Orestes duda de apretar el gatillo, Clitemnestra intenta convencerlo de un modo singularmente “maternal”, y en una escena impactante la madre apela a la sensibilidad (¿o debilidad sexual?) del hijo mostrándole uno de sus senos:

Clitemnestra: –No, Orestes. Vos no sos como ella. No sos como él.

Orestes: –Yo soy como él.

Clitemnestra: –No, vos sos distinto, vos me querés. Mirame, todo va a ser como antes. (Nobles Bestias, 2005)

Inmediatamente, Orestes duda y Electra se acerca a él empuñando el arma y disparando.

Ejercer el poder sobre el cuerpo del otro no implica solamente intentar ganar su poder, sino tomar su lugar en un complejo sistema de relaciones y poderes que determinan la identidad de un rol vacío al que se adecuará quien ocupe dicho espacio ganando la lucha contra el cuerpo que se le oponía. Así, en sus nuevos roles, los hijos del poder Electra y Orestes ya no serán “Electra” y “Orestes”, sólo serán figuras de un orden perverso que se perpetúa impunemente; ya no más personas con sus motivaciones, sino hombres y mujeres que ejercen el poder.

El grupo Las Nobles Bestias, a través de *Feudo de sangre*, manifiesta una temática preocupante que forma parte de nuestro régimen de experiencia como individuos de nuestra sociedad: el ejercicio y abuso del poder sobre lo público y sobre el cuerpo del otro; señalando con la adaptación del espacio y el tiempo respecto de la obra base que esos abusos pueden suceder con absoluta impunidad en cualquier provincia del





país. Acompañan a la temática detalles sutiles que engrosan la semántica y la significación de la pieza: referencias al “olor a podrido” por la sangre derramada en un matadero; el reiterado y naturalizado consumo de cocaína y alcohol por parte de los personajes; alusiones a todo tipo de asesinatos y negociados para la obtención de beneficios privados, como el asesinato de Ifigenia, entregada por su propio padre a los asesinos, muerte que es usada como excusa de venganza por parte de Clitemnestra quien en realidad a lo largo de la pieza demuestra tener motivaciones muy diferentes para realizar sus actos; el “accidente de avión” provocado por cuestiones políticas en el que supuestamente viajaba Orestes; las protestas constantes frente a la casa del gobernador, entre otros.

De la tragedia griega a la “tragedia provincial”, se reelabora una obra clásica creando una nueva obra enmarcada en un realismo que roza con el lirismo, experimentando con los espacios y la expresión del cuerpo, poniendo en escena temas de relevancia social y generando un espacio donde lo poético y el sentido acabado pueden armonizar perfectamente. Sin duda alguna, el grupo teatral Las Nobles Bestias demuestra aquello que ha sido sustento y origen de quince años de actividad teatral: que hacer teatro es *decir*, lo más bellamente posible, pero *decir*.

#### Bibliografía

- Bordieu, Pierre, 2001, *Sobre la Televisión*, Barcelona, Anagrama.
- Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Esquilo, 2000, “Agamenón”, “Las Coéforas” y “Las Euménides” en *Tragedias completas*, Barcelona, Planeta.
- Foucault, Michel, 1980, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.
- , 2002, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- Hopenhayn, Martín, 2002, *El mundo del dinero*, Buenos Aires, Norma.
- Nobles Bestias, 2005, *Feudo de Sangre*, s/e.
- Nietzsche, Friedrich, 1993, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Pavis, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Sartre, Jean Paul, 1979, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada.
- Sófocles, 2001, “Electra” en *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.
- Ubersfeld, Anne, 2004, *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.





## 2. Nelson Valente y el Banfield Teatro Ensamble: Nuevo teatro y experimentación de técnicas

Por Laura Falco y Giselle Rodas



Autorretrato con hermano imaginario- Compañía Banfield Teatro Ensamble

*En el fondo es como la poesía: lo que sucede está fuera de las palabras y no se puede describir.*

Pina Bausch

*Los indios dicen: “Escucha cuando no haya nada que oír. Y mira cuando no haya nada que ver”*

Raimund Hoghe

Un inicio. Una historia

El Banfield Teatro Ensamble tiene su principio como agrupación en 1996. Por ese entonces, la pretensión de un desprendimiento y de una búsqueda se originaba de la mano de Nelson Valente. Ese era el año en el que Valente partía del Teatro del Sur (Capital Federal) para dar comienzo a su trabajo como director. Ese era el año en el que, junto a un grupo de jóvenes actores, comenzaría una indagación que los llevaría a definir su poética.

Estéticas de la periferia / 39







*Yo no les pedí que vinieran* fue, en 1996, la primera creación de dramaturgia propia del Banfield Teatro Ensamble. Fue estrenada en el Anfiteatro Faust Rocha. Entre 1997 y 1998, *Merezco que me maten a palos* continuó con la línea de trabajo inspirada en la coreógrafa alemana Pina Bausch. La pieza fue presentada en el transcurso de 1998, en el Teatro La Carbonera de San Telmo y en el Centro Cultural Recoleta. Más tarde llegaría, en 1999, *Es Usted mi paño de lágrimas*,<sup>1</sup> considerada por su director como una obra contundente debido a que puso fin a un proceso que él mismo define como “la primera trilogía de imagen”,<sup>2</sup> y fue germen de la nueva estética de la agrupación. Durante el año 1999, se presentó en el Centro Cultural Recoleta y en la Fundación Teatro del Sur. Es ésta la pieza que abordaremos en el presente trabajo.

En el 2000, y coincidiendo con la apertura de la primera sala propia en la calle Alsina 2402 en Lomas de Zamora, Banfield Teatro Ensamble presenta *Mira*, la primera obra de creación colectiva. Nelson Valente explica que *Mira* corta la línea de trabajo de las tres obras de imagen y pertenece a otra experiencia, cuya génesis se halla precisamente en *Es Usted mi paño de lágrimas*. Por la compleja y ardua labor de investigación que durante un año implicó el trabajo y entrenamiento de los actores sobre improvisaciones “a partir de nada, con joggings y un escenario pelado sin luces”, por ser una obra que no puede ser guionada pero que permitió arribar a una estructura, Valente asegura que es el hallazgo más interesante y la obra más representativa del grupo: “Este es el nuevo descubrimiento del Banfield Teatro Ensamble que creo vamos a seguir haciendo”. *Mira* fue presentada en la sala que le dio origen, en el Teatro Payró, en el Centro Cultural Recoleta y en el Centro Cultural San Martín.

En el año 2004, el Banfield Teatro Ensamble se traslada a un nuevo espacio, en el que amplía sus instalaciones y diversifica sus actividades, transformándose en Complejo Cultural. El nuevo edificio, ubicado en la calle Larrea 350, en la localidad de Lomas de Zamora, consta de una sala principal para 250 espectadores en donde se realizan proyecciones, funciones de teatro, música, danza y café concert, que es lo que posibilita a los actores medir las distintas reacciones del público, termómetro que utilizan luego en las obras de improvisación. También

1 El estreno de la obra contó con las actuaciones de: Martín Samaniego, Pablo Cordonet, Gustavo Pardi, Agustina Sanguinetti, Pedro Gómez, Valeria Calvano, Ignacio Gómez, Natalia Frachia, Roxana Barbucio, Cecilia Lagrota, Ezequiel Borini, Cristian Fresta, Carolina López y Germán Lacarra.

2 Las declaraciones de Nelson Valente corresponden a la entrevista realizada el 05/10/02 en la UNLZ en el marco del Seminario “Las poéticas teatrales en el Conurbano Sur”, dictado por el profesor Jorge Dubatti, a la entrevista efectuada el 04/12/02 por las autoras en la ciudad de Lomas de Zamora y a los ensayos de la obra *Barco* presenciados el 21/07/03 en la sala del Banfield Teatro Ensamble de la calle Alsina.





cuenta con un restó-bar con espacio para charlas, debates y actividades alternativas; una galería para exposiciones de artes plásticas, un taller para la realización de escenografías, y oficinas donde se desarrollan las distintas actividades de producción y administración. Esta infraestructura convierte a Banfield Teatro Ensamble en uno de los complejos culturales y salas independientes más grandes de la zona sur. En reconocimiento a su labor, ha recibido un subsidio por parte de la Dirección Nacional de la Juventud (DI.NA.JU.) y del Instituto Nacional del Teatro (I.N.T.). Formalmente, el Complejo Cultural Banfield Teatro Ensamble es una Asociación Civil Sin Fines de Lucro.

En el año 2004, la Compañía presenta en su sala una serie de obras dedicadas a escritores. Estas obras están integradas por las producciones teatrales y sonoras: *Sobre Cortázar*, *Sobre Silvina Ocampo*, *Sobre Beckett*; además de las *Pequeñas piezas teatrales* en honor a Chéjov y los *Cuentos memorables* que es un espectáculo sobre *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville. Ese mismo año se presentan dos capítulos de *Radioteatro y Policiales*, ambas obras de la Compañía.

En 2005, el Complejo Cultural Banfield Teatro Ensamble inaugura su Escuela de Arte, que cuenta con tres salas-aulas y un laboratorio de fotografía. La propuesta de la Escuela de Arte del Complejo Cultural es la generación de un espacio alternativo y multidisciplinario para la formación, experimentación y producción artística, a través de un programa de talleres, cursos y seminarios abiertos a la comunidad. El Complejo Cultural es una entidad dedicada a la realización de actividades culturales de cuatro tipos: actividades de producción, de difusión y de formación artística, y actividades para la comunidad de manera independiente o en articulación con otras instituciones.

La actividad escénica del Banfield Teatro Ensamble se amplía con la presentación de lo que el director llama “obras menores”, es decir, producciones del grupo, aunque no de dramaturgia propia. *El avaro*, *El burgués gentilhomme* y *Tartufo* de Molière; *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare; *Vaivén*, *Acto sin palabras II* y *Los días felices* de Samuel Beckett fueron llevadas a escena en medio de las realizaciones de autoría propia. *Sueño de una noche de verano* representó a la Provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en Mendoza en el año 2003 y ha ganado premios y menciones especiales del jurado y del público. Fue también presentada en la Casa de la Provincia de Buenos Aires y televisada por Canal 7 de Argentina, dentro del ciclo de teatro dirigido por Rómulo Berruti. Durante las temporadas 2004 y 2005, fue repuesta en la sala principal del Complejo Cultural. *El avaro* y *El burgués gentilhomme*, dirigidas por Nelson Valente, obtuvieron varios premios en festivales del interior de la provincia. *Tartufo*, versión libre de Ignacio





Gómez Bustamante, fue interpretada por la compañía y dirigida por Nelson Valente. Esta obra se estrenó también en la sala principal del Complejo Cultural en la temporada de 2005. Ese mismo año fue estrenada en el Complejo Cultural Banfield Teatro Ensemble *Barco*, bajo la dirección de Valente. Esta obra sigue, por una parte, la línea de *Mira* porque es una creación colectiva y, por otra parte, la de los trabajos de imagen debido a que no señorea la improvisación en escena: “Barco está mucho más ensayada”, afirma Valente. Ha sido distinguida con un subsidio a la creación por el Instituto Nacional del Teatro.

En 2006 también se presentan en la sala de la Compañía nuevas obras. Dos de ellas son de dramaturgia propia: *Autorretrato con hermano imaginario* de Nelson Valente y *El subsuelo* de Ignacio Gómez Bustamante; la restante es de Eugene Ionesco: *La cantante calva*. Un año más tarde, Ignacio Gómez Bustamante pone en escena sus obras *Ánimula*, *várgula*, *blándula* y *Tirada, en pelotas, llorando*.

Desde 1996, Ignacio Gómez Bustamante ha acompañado la dirección del Ensemble. Se vincula con Nelson Valente en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Lomas de Zamora y, desde entonces, han dirigido lo que en un comienzo fue la muestra de *Yo no les pedí que vinieran* y, más tarde, *Miserere Nobis*, *Nunc*, *Nocturno*, *Merezco que me maten a palos* y *Es Ud. mi paño de lágrimas*.

Integrantes del cuerpo de actores del Ensemble han llevado a cabo algunos espectáculos propios, por lo cual Valente asegura que “los chicos me han empezado a dirigir, han hecho unos cuantos espectáculos que tienen que ver con obsesiones de ellos”. Entre estas obsesiones se encuentra la de Gustavo Pardi por el cine, fascinación que le ha llevado a realizar en el Teatro Ensemble y en el Payró de Banfield *Coartada para cuatro* (1997-2000), un policial montado a través de apagones y *Noches de cine* (2001-2002), un homenaje al séptimo arte en el que se reproducen fragmentos de *Casablanca*, *Drácula*, *Una Eva para dos Adanes* y segmentos del cine argentino. Gustavo Pardi dirigió también *Insensatez* (Sala del Ensemble en la calle Alsina, 2002), obra que, según Valente, no tiene que ver con la estética del grupo porque es un trabajo realista que explora comportamientos humanos en la vida cotidiana. El método empleado en *Insensatez* es el que se utiliza en los talleres que se dictan en el Ensemble. Por su parte, Ignacio Gómez ha dirigido *Treno* (Teatro del Sur, 2003) y Pablo Cordonet, la obra de imagen *Stacja* (Sala del Ensemble de la calle Alsina, 2003).

El cuerpo estable de la Compañía se dedica al estudio de textos teóricos, al ensayo de la obra y al entrenamiento físico mediante la disciplina de la danza contemporánea.

Nelson Valente estudió con Teresa Istilliarte en la Escuela Integral de la Casona y en el Teatro del Sur con Alberto Félix Alberto, de quien fue





asistente de dirección durante cinco años. De su formación también es parte Ricardo Bartís. En 1990 actuó y dirigió *Toti me odia*, puesta en escena en el teatro El Tablado y, luego, *La canzonettista*, en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Más tarde, el desprendimiento del Teatro del Sur posibilitaría lo que Valente concibe como “la liberación creativa” que daría nacimiento al Banfield Teatro Ensemble.

#### Una estética alternativa

Lanzarse a la búsqueda, ir tras lo nuevo, nutrirse de lo previo, ver, escuchar, analizar todo, lo actual y lo pasado y, finalmente, tras el agotamiento que implica esta ardua tarea, crear, dar sentido a la experiencia teatral. La ideología estética del Banfield Teatro Ensemble es una resultante de esta vorágine que se sumerge en el hoy y en el ayer para salir triunfante sintetizando una concreción nueva, una propuesta diferente y original. Esa propuesta es la que detallaremos a continuación al exponer los rasgos salientes de la poética de la agrupación.

a- Las realizaciones del Banfield Teatro Ensemble conjugan una multiplicidad de lenguajes que se suman al teatral tales como la música, el cine y la danza. La primera de las artes nombradas ha significado, en los espectáculos de imagen, un elemento de estimulación para el proceso creativo. Lo sonoro musical ha sido utilizado por el grupo de dos formas: por un lado, como un punto de partida para la conformación de un espectáculo, es decir, como condición a priori para lograr un producto y, por otro lado, como un agregado a posteriori de la creación de escenas. Con respecto a la metodología de creación de las obras de imagen Valente afirma:

El espectáculo empezaba siempre a partir de imágenes que a mí se me cruzaban y de música que queríamos que estuviera en el espectáculo. Entonces los coreógrafos trabajaban sobre música. Acordábamos con Ignacio Gómez cuáles iban a ser los temas (...) y a partir de ahí íbamos desarrollando secuencias que podían surgir primero en escena, y después agregarle música o, al revés, para una música, pensar la escena.

La función que se le da a la música es asemántica, coincidiendo así con Patrice Pavis, quien afirma que en las representaciones de Occidente “la música produce un efecto de acompañamiento” pero “no representa el mundo, cosa que sí hace la palabra” (2000), Valente declara que en sus espectáculos “la música ocupa un lugar más abstracto que la palabra, acompaña la intención” pero no sustituye al texto lingüístico ausente.

La impronta del cine en el Banfield Teatro Ensemble se manifiesta en presencia, pero a la vez, en ausencia. En presencia porque han hecho un homenaje explícito a ese arte con *Noches de cine* y, además, porque en





los espectáculos de imagen parte del sonido de esas piezas lo componen fragmentos de distintos films. Al respecto asevera el director: “En el medio de las tres obras [de imagen] hay una película mejicana de María Félix donde se hace un *play back*. De esas escenas salieron los tres títulos de las obras”. A su vez, el cine se manifiesta desde la ausencia porque aparece como influencia:

A veces no sabés, uno está resolviendo una escena y decís: ¿de dónde robé esto? No sabés lo que tenés en el inconsciente y después te das cuenta de que es Fellini (...) Desde la actuación admiramos el trabajo de Bergman, lo tomamos para robar.

Otro de los lenguajes que hacen al credo estético del Ensamble es el teatro-danza. El término encuentra su comienzo en los trabajos plasmados por la coreógrafa alemana Pina Bausch (*Tanztheater*, danza-teatro). Se lo concibe como un hecho teatral en el que dos lenguajes expresivos distintivos convergen. En ese hecho se potencian los componentes que le son propios al lenguaje de la danza (movimiento en un espacio, en un tiempo y con una energía determinada), y los provenientes del lenguaje del teatro (imágenes pensadas a partir de la concepción teatral) (Funes, Isse Moyano, Rems: 1994). A menudo es oscura e ilegible la causa a la que se ha propuesto servir la danza aliándose con el teatro: “me aburren los textos y lo que hago es montar un ballet arriba para que se escuche lo menos posible”, explica Valente.

b- La agrupación cultiva la estética del llamado teatro de imagen. Según la investigadora Julia Elena Sagasetta (1992), en esos espectáculos se privilegian otros códigos en detrimento del verbal. Se busca generar imágenes enérgicas y poderosas, utilizando en ocasiones la interrelación con otras artes. Esta última condición acercaría el teatro de imágenes al *performance art* que “asocia sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine” (Pavis, 1998). En los trabajos de imagen que realizó Valente junto con su grupo, la metodología consistía en proponer en los encuentros, una serie de imágenes y de música que iban a estar en el espectáculo. Los directores pensaban cuáles serían los hilos argumentativos que se expondrían en la obra, porque no había solamente uno, y desde allí se iba tejiendo el armado de la pieza. El privilegio de la imagen y la marginalidad de la palabra tienen para Valente su razón:

(...) por mucho respeto a la palabra. Cuando empecé a hacer teatro comencé a sentir que la palabra estaba maltratada, que lo que se decía en el escenario ya no lo escuchaba nadie. Probablemente eso haya producido una sobrevaloración de la palabra, lo cual quiere decir que cuando se escuche una palabra, que se escuche realmente. Que lo que tengo para decir, el espectador lo oiga.



c- Se valen de la técnica de la improvisación, que implica una cierta destreza por parte del actor para crear algo imprevisto. Según P. Pavis “esta práctica se explica por el rechazo del texto y la imitación pasiva, como también por la creencia en un poder liberador del cuerpo y en la creatividad espontánea” (1998). La agrupación se abocó al ejercicio de esta técnica cuando comenzó a realizar obras de creación colectiva, cuyo primer resultado sería *Mira*, que corta con la producción de piezas basadas especialmente en el teatro de imagen para pasar a las realizaciones de improvisación. El método que utilizaron para dar con *Mira* es semejante al de juego dramático en el sentido de que se comienza a improvisar a partir de un tema o idea, pero a diferencia de éste se pretende lograr una obra colectiva. La escena del casamiento en *Es Usted...* fue el germen de *Mira*:

Yo trabajé a partir de una música de Stravinsky con improvisaciones de los actores. Montamos una escena de siete minutos de un casamiento. La única consigna era que los hombres iban a ser las mujeres, con una carterita, nada más; y las mujeres, los hombres.

Siendo éste el origen de la obra, el final dio como resultado una pieza que sólo tiene pautada una estructura general pero que en cada representación es diferente debido a que es improvisada.

d- Esta línea de trabajo que asumiría el mote de creación colectiva a partir de improvisaciones es la que está en el centro de atención del Ensemble. La peculiaridad de la creación colectiva es que tiende a superar la autocracia de un autor y de un director para responder a la exigencia estético ideológica del grupo y como necesidad de generar lo propio:

Llegó un momento en que el grupo mismo pidió participar más de la dramaturgia, de lo que se decía. Si bien los directores de *Es usted mi paño de lágrimas* estamos conformes con lo que habíamos puesto en escena porque era lo que queríamos decir, por ahí el grupo tocaba de intérprete (...) Se fue planteando la idea de que, si uno exponía en el escenario lo que tenía que ver con la realidad del grupo iba a ser más fuerte, más auténtico, más verdadero.

Esta es la razón por la cual *Mira* es definida por el teatrista como “la consumación de un discurso grupal, de lo que el grupo piensa de la vida artística”.

A partir de la observación de uno de los ensayos de la obra *Barco*, se pudo observar que la metodología de trabajo comienza con una secuencia de movimientos iniciados en la concentración que se requiere para el trabajo posterior. De inmediato los actores van en busca del vestuario apropiado. Previamente Valente ha propuesto frases o palabras disparadoras como “felicidad”, “festejo”, “fiesta”, todas ellas relacionadas



con una primera parte que el director ya ha creado de la obra y sobre las que el elenco trabajó de manera individual, sin indicación de Valente. El actor designado comienza el trabajo reuniendo al resto de sus compañeros y explicando las bases sobre las cuales tendrán que improvisar. El encargado de la consigna selecciona la música que acompañará la escena a crear. Los actores preparan el espacio escénico: una mesa, sillas, un teléfono; o una cama, valijas desperdigadas. La escena que el actor ha preparado y sus compañeros improvisan, en este caso, está estructurada sobre apagones, y la imagen parece focalizarse en las manos del actor que indica que el segundo apagón se produce cuando lentamente se dirige a tomar un pedazo de torta que está sobre la mesa. Luego del trabajo, los actores se reúnen y discuten sobre lo realizado. Algunas de las escenas son repetidas y filmadas por el director.

e- Poseen una fuerte convicción del trabajo grupal que va más allá de la creación, y consiste en que sostienen el espacio teatral con su propia fuerza productiva:

Yo decía que si a cada uno le preguntan políticamente, ninguno va a confesarse comunista, pero adentro del Ensamble hay una organización comunista donde todos barremos, todos trabajamos, todos somos mozos, todos cobramos más o menos lo mismo por la actividad que realizamos y nos armamos como una especie de organización. El teatro se mezcló con la manera de ganar dinero porque realizás funciones, o porque trabajás como mozo (...) Es como una cooperativa.

En este sentido, la práctica del Ensamble es un ejemplo de resiliencia (Dubatti, 2002), es decir, de la capacidad de producir en condiciones adversas, para generar presencia sobre la ausencia, para pasar de la nada a la existencia, en este caso existencia de experiencia humana a favor del ejercicio teatral. El Ensamble se ha levantado como grupo de trabajo, pero a la vez, como lugar de comunión con los espectadores a partir del esfuerzo propio.

f- Acentúan la noción de artificio. Lo que se busca es que el espectador se encuentre en una posición tal que su mirada pueda ser lo suficientemente distante como para tomar una postura crítica. El espacio de veda no se encuentra adelgazado sino engrosado, como para dejar en evidencia que lo representado es una construcción de mundo y no el mundo mismo. El espectador debe tener presente su pertenencia al espacio de expectación (Dubatti, 2002). Para lograr esto, Valente se aleja del teatro realista, o de lo que él llama el “teatro más tradicional”:

(...) el teatro tradicional, la palabra teatro, para mí es mala palabra. Que me tenga que creer que esa cocina que pusieron ahí arriba es una cocina, me parece viejo, perimido y malo. Entonces, en





principio no obligo al espectador a que se crea nada que yo no me creo.

Valente declara que este recurso de la artificialidad lo ha tomado de F. Fellini: “la idea de artificialidad hecha a propósito es de Fellini. En el cine es más grave todavía porque es un género naturalista de por sí, se busca verosimilitud y reproducción de la vida cotidiana y Fellini hace todo lo contrario”.

El imperio de la imagen en *Es usted mi paño de lágrimas*

Encontrar un argumento en *Es usted mi paño de lágrimas* es una tarea no sólo complicada sino casi imposible. En todo caso el espectador se encuentra con que debe reconstruir no una historia sino varias, al menos cuatro, a partir de una larguísima serie de imágenes traspuestas y, a veces, yuxtapuestas. Otras imágenes quedarán no en alguna de las líneas argumentativas sino en el bolsillo del espectador para llevárselas como figurines de la vida, para hacer con ellas lo que le plazca. Gran parte de la interpretación de la obra reside para Valente justamente en esto, la apertura de la recepción a un mundo que no se cierra sino que se abre, que permite múltiples entradas y salidas.

Las líneas argumentativas que mencionamos son: una novia ansiosa por casarse pero por nadie pretendida, un muerto que se niega a aceptar que debe dejar la vida, una mujer desvelada por los llamados telefónicos de alguien a quien finalmente dejará entrar, otra mujer que persigue doce mil pesos que nunca alcanzará. Esta última línea es la que daría en un principio nombre a la obra cuyo título sería *Yo no les pedí nada (solamente que me devuelvan mis doce mil pesos)* y que el grupo finalmente cambió por *Es usted mi paño de lágrimas* salido de la película que protagonizara María Félix. Las líneas mencionadas son las que resumen los temas que según Valente priman en las obras de imagen: “la soledad, la muerte, la ambición, la alienación, la incomunicación, el matrimonio”.

Si bien los temas de estas líneas tienen un perfil más bien trágico, teñido por la angustia, la soledad, el dolor y la muerte, hay entre estas escenas otras humorísticas, porque la obra está armada sobre una estructura de contrastes. El humor se relaciona en general con situaciones absurdas, por ejemplo, al muerto que no se quiere morir le hacen un monumento y lo inauguran sobre su ataúd; la mujer desvelada busca un gancho donde ahorcarse y la mujer que desea recuperar su dinero, para evitar la persecución, se meterá en una coreografía que los demás bailan.

Entre estas líneas de acción fundamentales, el espectáculo cuenta con otras microsecuencias, como la del travesti que sueña con los pretendientes que no posee; con otras líneas no argumentativas, como la que el grupo denomina “ticks” o “línea de actores” que consiste en la reunión de los







diecisiete actores sobre el escenario en posición de toma fotográfica, o la del cine en la que los actores simplemente miran *Edipo rey* frente a una intensa luz que auspicia de pantalla y que reproduce en *off* parte de la creación de P. Paolo Pasolini. Perteneciente a esta línea no argumentativa está también la escena denominada por el equipo “fantasmas” que consiste en una multiplicidad de imágenes delimitadas por apagones pero casi simultáneas, totalmente desconectadas entre sí y entre las cuales se puede observar la novia que sueña con casarse y que luego, reproduciendo una escena de Luchino Visconti, asesinará a un hombre con un puñal; dos mujeres descuartizadas, un muchacho festejando solitariamente su cumpleaños, un astronauta que se encuentra con una dama antigua sin cabeza, etc.

El perfil de la obra se vincula con uno de los rasgos de la teatrología actual: la crisis de la noción de comunicación teatral (Dubatti, 2002), que alude a la ausencia de comunicación de un mensaje claro, se construye significado a partir de la ausencia. *Es usted...* no tiene un mensaje claro, tiene una suma de imágenes, un cúmulo de ideas, sonidos, luces, colores, estados de ánimo con los que el espectador teje algo, lo que quiere, lo que puede, lo que siente.

Los signos fónicos y lingüísticos emitidos en el curso de la representación son presentados de manera particular: en *off*. Escuchamos sonidos que se corresponden con la acción o la ambientación de la escena: el timbre de un teléfono que será atendido, el compás de un reloj que figura el insomnio en medio de la noche, ráfagas de viento que inauguran la primera escena, el estallido del trueno y la caída de la lluvia luego de haber visto fugaz la imagen del muerto solo, sentado en su féretro. Oímos lo inesperado: el quejido de un gato y el bullicio de varios animales al atenderse el teléfono. El grito de una mujer que luego del apagón viste un chaleco de fuerza. La respiración de *2001 Odisea en el espacio* para acompañar la escena que el grupo llamó “fantasmas”. En el nivel del discurso escuchamos del film *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*: “Marta, nuestro hijo ha muerto” para la apertura de la escena del difunto. Un texto de Brecht se oye mientras es llevado a cabo un plan para decirle al muerto que es preferible dejar de existir. Pero lo más significativo del *off* son las voces que se oyen de la película mexicana *El rapto*, que dieron origen a los títulos de la trilogía de imagen.

Exaltado, el cuerpo del artista cobra en *Es Usted...* una relevancia propia de los espectáculos en los que se potencian lenguajes no verbales. No solamente la danza sino también los movimientos de los actores, su disposición en el escenario y la sincronización de las voces en *off* y el gesto conforman el montaje coreográfico sobre el que la obra se estructura. En reiteradas ocasiones los actores coordinan sus movimientos en medio de los apagones que articulan *Es Usted...*, por ejemplo, cuando





al inicio de la obra una serie de fotos anticipan lo que luego sucederá. Los rígidos movimientos también los coordinan en la marcha-procesión que adivina el comienzo de la escena del muerto, o en el organizado desorden que reúne los distintos ejes argumentales: los actores no recuerdan cuál es la escena que debe continuar e intentan el acierto llevando al centro del escenario los distintos personajes con su escenografía y vestuario.

Lo que los actores de *Es Usted...* hacen es bailar, aunque no de forma ortodoxa. Bailan “la danza de la felicidad” cuando uno de los personajes recupera el fajo de los doce mil pesos; bailan “la danza del sable” cuando el personaje pierde nuevamente el dinero. La danza posibilita al cuerpo abrir canales de comprensión diferentes, y no necesariamente vehiculiza un significado nítido. Puede que simplemente, en la búsqueda de una forma, se plasme alguna belleza o se comunique lo que otros lenguajes no pueden. *Es Usted...* exhibe mujeres agrupadas a un costado del escenario que danzan iguales ante el cajón vacío del muerto. ¿Bailan alguna danza de la muerte?, ¿danzan a una muerte que ya es muerte y a un muerto que no la acepta? El cuerpo llega donde lo conceptual no puede penetrar y nos aproxima a lo que no se entiende. El acceso a la comprensión de los jeroglíficos no radica sólo en la actividad intelectual o emocional sino fundamentalmente en el campo sensorio-perceptivo de lo corporal (Dubatti, 2002).

La música de ópera y la clásica (Stravinsky y Schubert, entre otros) fueron las elegidas para la puesta. La obertura de *Es Usted...* despliega distintos fragmentos de la música que más tarde se escuchará y acompañará a las escenas que, como se mencionó, son anticipadas también por los apagones iniciales. La música –al igual que la luz– brusca o serena, escolta la intención de lo que se ve, sea danzado o no.

La luz crea una atmósfera, permite al espectador visualizar el campo escénico y matiza el espectáculo de tintes que se relacionan con los estados anímicos que se quieren generar (Pavis, 2000). En *Es usted...* la utilización de la luz contribuye a acentuar la estructura de contrastes sobre la que descansa la obra. Predominan los colores que suscitan un clima de tristeza, de dejadez, de soledad. El blanco intenso de la luz choca sobre el negro que predomina en los trajes.

La luz es un factor clave para la producción de las imágenes que aparecen sobre el escenario como muestras fotográficas. El comienzo de la pieza es una larguísima serie de imágenes montadas entre apagón y apagón donde la luz aparece para ver lo mínimo. Según Valente esta introducción se hizo para “trabajar el deseo del espectador de que haya luz”.

La escenografía muta con los apagones o los cambios de escena. Los llamados telefónicos son aguardados en una cama mullida; la misma



escena expone una puerta móvil a la que el personaje se acerca luego de las llamadas y por la que inútilmente quiere salir. La puerta gira y sus hojas se abren siempre hacia el mismo lado: el interior. La escena del muerto siempre está acompañada por el ataúd al cual ya hemos hecho referencia. Un cortinado rojo improvisado parece ser la salida al sueño o a la realidad: uno de los personajes se viste de mujer, descubre la tela y sueña pretendientes expectantes; el telón vuelve a descorrerse y es la soledad la que asegura que nada será como podría haber sido. Un barco avanza traído por los actores para una despedida en el muelle y, en otra ocasión, atraviesa la escena exhibiendo su revés: las maderas y tablones que lo construyen. En este caso, el barco es recurso para la artificialidad propia de la poética del Ensemble vertida en *Es Usted...*

Una multiplicidad de objetos son utilizados por los actores: el ramo y el tocado de la novia que sueña con casarse, el dinero que ansía la mujer, el teléfono que atormenta a la desvelada, las flores, los pañuelos para despedirse, las espadas con que se pelea en escena.

El cruce con otros sistemas artísticos y el modo en que el Banfield Teatro Ensemble estructura su propia forma de arte traduce una manera de experimentar la realidad. Los episodios de *Es Usted mi paño de lágrimas* nos llevan a reconstruir un mundo por la vía del collage. Son fragmentos que a menudo se superponen, se pierden y reaparecen en otro lugar. La lógica de las sensaciones es enaltecida y el espectador intenta organizar las impresiones que recibe para otorgarles coherencia. En palabras de Valente: “Cuando uno dice algo con palabras deja menos lugar a la ambigüedad. La imagen es sugerente, permite pensar y volar”.

#### Bibliografía

Coca, Jordi y Hoghe, Raimund, 1991, “La danza. Una mirada particular”, en *ADE – IV Congreso sitges '91, Revista teatral de la asociación de directores de escena de España*, N°21, pp. 29-34.

Dubatti, Jorge, 2002, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Serie Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Funes, Virginia, Isse Moyano, Marcelo y Rems, Marina, (1994), “¿Teatro + danza: teatro-danza?” en *Revista Artes del Espectáculo*, Buenos Aires, pp. 32-34.

Pavis, Patrice, 1980, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

-----, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Sagaseta, Julia Elena, 1992, “Las nuevas propuestas: el teatro de imágenes” en *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, Libros del Quirquincho.

Valenzuela, José Luis, 1994, “Eugenio Barba y Pina Bausch: poéticas teatrales de fin de siglo” en revista *Artes del Espectáculo*, Buenos Aires, pp. 29-31.





### 3. Omar Aita y la propuesta dramaturgica de los nuevos marginados

Por Gabriel Fernández Chapo

*¿Querés que te diga la verdad? Vos no fuiste un buen padre, por eso a la Sandra le pasa lo que le pasa. Ella no es mala, ni rara como decía tu mamá. Ella solo tiene hambre porque tiene el estómago agrandado. ¿Y eso es pecado, acaso? ¡Es pecado tener hambre!*

(Irma a Osvaldo en la obra *El mal de la paloma*)

Omar Aita ingresa en el campo teatral argentino en los años de la postdictadura pero su carrera de dramaturgo se afianza en la década del 90, y sería justamente en los primeros años del siglo XXI cuando adquiere el mayor reconocimiento de público y crítica, principalmente a partir de dos de sus producciones: *El mal de la paloma* y *Al cabaré no voy*.

Como buena parte de los hacedores teatrales de esta época, posee las características de un “teatrista”, es decir que no se limita a un rol definido en la creación teatral, sino que asume varias funciones: la escritura, la interpretación actoral, la puesta en escena, la dirección, y el manejo de muchos de los oficios del arte escénico. Incluso, esta yuxtaposición de funciones no se limita a un único espectáculo, sino que muchas veces está actuando en una obra, dirigiendo otro proyecto y realizando tareas dramaturgicas al mismo tiempo.

Su formación también responde a esta multiplicidad: egresado de la Escuela Provincial de Teatro de Lomas de Zamora (1972), realizó talleres y seminarios de dramaturgia (Elio Gallipoli, Ricardo Monti, Mauricio Kartún, Roberto Cossa), de actuación (Franklin Caicedo, Manuel Iedvabni, Guillermo Heras), y de títeres (Sergio Rower, L. Rivera López, Juan Haedo). Precisamente esta última disciplina lo llevaría a ingresar en 1987 al Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, en el que permaneció hasta 1993, bajo la dirección de Ariel Bufano.

Su desempeño actoral lo ejerció bajo la dirección de numerosos y prestigiosos directores, entre ellos, Manuel Iedvabni, Guillermo Heras, Michael Meschke, Omar Grasso y Elio Gallipoli; y lo llevó a participar de varios festivales internacionales: La Paz (Bolivia -1985); Puerto Rico (1987); Toronto, Edmonton y Montreal (Canadá -1987); Campiñas y San

Estéticas de la periferia / 51





Pablo (Brasil -1988); Guanajuato (México -1989); y Sevilla (España -1992).

En su función de director, en los últimos años, ha estrenado los siguientes espectáculos: *Blancos Oficios* (2003), varios monólogos de distintos autores interpretados por Norberto Gonzalo, estrenado en el teatro La máscara (CABA) y luego en gira por varios sindicatos; *Lo peor ya pasó* (2003), de Carlos Marcucci y la interpretación de Aldo Pastur, en el Taller del Angel (CABA); *El troesma* (2003), monólogo de su autoría con la interpretación de Norberto Gonzalo, en la Cocina de los dramaturgos (Argentores); *Hansel y Gretel* (2004), reposición de adaptación propia en el teatro Roma de Avellaneda; *Ronda de cuentos* (2004), espectáculo basado en cuentos de Gudiño Kieffer, Cortázar y “El tazón de leche”, cuento de su autoría, en el teatro Roma de Avellaneda; *Hola amor mío* (2004), con la interpretación de Silvia Galván, en la Cocina de los dramaturgos (Argentores); *Esperando a Godot* (2005) de Samuel Beckett, en el Teatro El Refugio en Banfield y luego en el Centro Cultural de la Cooperación (CABA); *La reina* (2005) de Liliana Capagli, con la interpretación de Silvia Yori en la Cocina de los dramaturgos (Argentores); *El peso* (2005) de Luis Santillán en Canapé Ciclo Teatro, en el Imaginario Cultural (CABA); *Medio punto... corpiñeras* (2006), de Miriam Russo, en el teatro de Las Nobles Bestias (Temperley); *Familia de Vancini y Antonia su mujer* (2007), en el Teatro de La Fábula (CABA); *La foto, estampa de un baby shower* (2007), de Araceli Arreche en el Teatro de La Comedia, dentro del ciclo de Teatro por la Identidad. (CABA); *El lago* (2007) de Beatriz Catani, en Canapé Ciclo Teatro, en el Imaginario Cultural (CABA); y *Los Siete Locos*, 2009, adaptación de la novela de Roberto Arlt, en el Centro Cultural de la Cooperación.



Esperando a Godot- Sin Testigos con dirección de Omar Aita

52 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





Pese a su fructífera labor como actor y director, el mayor reconocimiento para Omar Aita llegó de la mano de su producción dramática. Durante la última década, ha escrito diez obras teatrales y tres adaptaciones que se insertaron con significativa relevancia en la constitución del teatro argentino actual. *Arriba hermano* (1992); *El canto de la oveja* (1993); *Familia de Vancini y Antonia su mujer* (1994); *Curveando la murga* (1995); *Esqueletos* (1997); *Sincronía* (1998); *El mal de la paloma* (2000); *Piernas entrelazadas* (2001); *El troesma* (2002) y *Al cabaré no voy* (2002) son las obras del dramaturgo. También tuvieron un importante reconocimiento de crítica y público sus adaptaciones para chicos y adolescentes de *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare (1994) y de *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm (1995).

El reconocimiento como dramaturgo se evidencia en los premios y menciones que ha cosechado en los últimos años: Premio Mejor Autor y Mejor Temática –Provincia de Buenos Aires– por *Arriba hermano* (1992); Primer premio del Concurso de Dramaturgia del Encuentro de Escritores Patagónicos por *Familia de Vancini y Antonia su mujer* (1995); Segundo premio Concurso de Teatro AdAI (Asociación de Actores Independientes de Mar del Plata) y Mención de Honor en el Concurso Atahualpa del Cioppo (50 aniversario del Teatro El Galpón, Montevideo, Uruguay) por *El canto de la oveja* (1999); Mención especial Concurso para autores provinciales de obras teatrales de cámara, Comedia de la provincia de Buenos Aires, y Mención de Honor convocatoria Concurso Regional, Secretaría de Cultura de la Nación, por *El mal de la paloma* (2001).

También su labor como director ha sido destacada con el premio Teatro del Mundo 2007 a partir de sus puestas de *Esperando a Godot* y *La foto. Estampa de un baby shower*. Justamente *Esperando a Godot* fue el espectáculo ganador de Corredores Teatrales organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, del Concurso Regional de la Comedia y Mención Especial Festival Provincial.

La función de jurado es otra de las tareas a las que Aita se ha dedicado en los últimos años. En este sentido ha sido Jurado Regional Instituto Nacional del Teatro; de selección de delegados para la provincia de Buenos Aires; de selección obras para el INT provincial Tierra del Fuego, Neuquén, Río Negro y Fiesta Regional Patagónica (2003); Jurado de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (Teatro para niños y títeres); Regionales de Mercedes, Escobar, San Fernando, Dereaux, Junín, Tornquist y Fiesta Provincial de Necochea; de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (Modalidad, Todo público), y Regional La Plata, Villa Gesell, Tandil y Fiesta Provincial Trenque Lauquen (2004); Jurado Fiesta Provincial Mendoza; para la Comedia de la Provincia de Buenos Aires en la Selección de Proyectos de Coproducción; para la Comedia de la





Provincia de Buenos Aires (Modalidad niños y títeres) Regional La Plata y Adrogué; para la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (Modalidad Todo Público) Regional Moreno, Tandil y Fiesta Provincial La Plata (2005); Jurado para el Instituto Nacional del Teatro de preselección de obras por video, adultos, niños y títeres para la provincia de Buenos Aires (2006); Integrante de la Comisión de selección de jurados para el Concurso Internacional de Dramaturgia Femenina Italiano “La escritura de la diferencia” organizado por la Asociación Argentina de Actores, y Jurado del Premio Trinidad Guevara, organizado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La apropiación del grotesco  
en las nuevas condiciones culturales de la Argentina

A partir de las últimas dos décadas, la cultura argentina sufrió profundos cambios, vinculados principalmente a la progresiva configuración de un nuevo fundamento de valor. La crisis de la Modernidad y el surgimiento de un nuevo estadio cultural (que podemos llamar “Posmodernidad”) representan una forma distinta de “ver” el mundo. Estas transformaciones de la cultura repercuten directamente en el teatro y, particularmente, en la dramaturgia.

La constitución del nuevo fundamento de valor produce efectos diversos en los artistas argentinos, generando poéticas y tomas de posición que varían desde el rechazo absoluto hasta la aceptación pasiva. De este modo, no debe sorprender que el actual campo teatral local cobije micropoéticas sumamente amplias y divergentes, por lo cual un rasgo emergente del teatro nacional es la coexistencia de variadas ideologías estéticas y concepciones escénicas. En este marco teatral, una de las tendencias que se configura en los espectáculos nacionales es la revalorización y apropiación de géneros o recursos teatrales propios de otras situaciones culturales con el objeto de realizar una nueva lectura, uso, significación y recontextualización de los mismos. En esta lógica estética, se inscribe la producción dramaturgica de Omar Aita.

El grotesco es mi estilo natural de escribir, un grotesco cruel con toques de humor negro, al cual pretendo acentuar aún más su carácter tragicómico. Es un género que tiene que ver con nuestra historia, con lo que uno vivió, con los orígenes y la formación que uno tuvo.<sup>1</sup>

1 Todas las citas de declaraciones de Omar Aita presentes en este artículo surgen de una entrevista realizada por el autor del ensayo al dramaturgo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, en el marco del Seminario de la carrera de Letras “Poéticas del Teatro de la zona sur”, en septiembre de 2002.





Así lo detalla Omar Aita, dejando en claro cuáles son las matrices constitutivas de su teatralidad.

Con la crisis de la Modernidad entra en quiebre el concepto de lo nuevo. Los autores ya no se sienten presionados por esa categoría y entablan una relación destemporalizada y libre con la historia teatral pudiendo encontrar opciones inéditas en las propias tradiciones del pasado. Por eso, no es de extrañar que uno de los géneros paradigmáticos de la teatología nacional, como el grotesco, sea apropiado por un autor contemporáneo.

Bajo esta conceptualización escénica, podemos distinguir en las obras teatrales de Aita la convergencia entre rasgos característicos del grotesco nacional y otros que encarnan la singularidad dramática del autor. Es decir que la “voz propia” del dramaturgo surge a partir de la conjunción entre el pasado y el presente teatral, entre las líneas de contacto y alejamiento de estéticas e instancias culturales de diferentes épocas.

Contemplando esta singularidad productiva de Aita, trataremos de dar cuenta de los procedimientos y recursos teatrales que atraviesan toda su trayectoria dramática, de modo de poder circunscribir los rasgos principales de su poética.

En este sentido, los personajes populares que conllevan una visión de realidad propia de la cultura de barrio constituyen una de las marcas distintivas de la poética de Omar Aita. Desde un jugador de fútbol fracasado y un ex combatiente de la Guerra de Malvinas en *Arriba hermano* hasta el ambicioso ciclista de *Familia de Vancini* y *Antonia su mujer*, la gama de personajes que encarnan y reflejan el espíritu del hombre común es amplia y está destinada a echar luz sobre los sueños rotos de esa importante franja social.

Este tipo de anclaje en la obra del dramaturgo no se sitúa únicamente en el plano de la conformación de los personajes, sino también en la constitución espacial. Una casilla junto al potrero; la bicicletería de una zona de casas bajas; una casa de barrio con su palomar en el techo; una casa velatoria donde no alcanza la plata para comprarle flores al muerto, son los lugares donde se centra la acción dramática y evidencia la intencionalidad de “hablar” sobre sujetos populares y reconocibles en todo barrio.

Pero son estos mismos personajes quienes de alguna manera se oponen a la realización de sus anhelos, de sus sueños; son autovíctimas de su incapacidad de interactuar con la realidad. El propio dramaturgo destaca que “los personajes de mis obras suelen ser negadores, es decir que sus diálogos expresan algo que se contradice con la realidad que







viven”. Un claro ejemplo de este recurso es el personaje de Dos y Medio en *Arriba hermano*, quien padece por la falta de una pierna cuya ausencia sólo está reflejada en su imaginación.

Los personajes viven en un doble plano de realidad: uno supuestamente “real” y otro ficticiamente creado por los propios sujetos. Muchos de los protagonistas de estas piezas teatrales llevan la disociación entre ambos planos a tal nivel que promueven una sensación de patetismo: “(...) un personaje central ridículo, patético que marca una enorme distancia entre lo que cree ser y lo que es (...)”. (Pellettieri, 1991).

Esta disociación entre lo “real” y la construcción ficticia que realizan los personajes en su interacción llega hasta constituirse como línea principal de motivación. En *El canto de la oveja*, por ejemplo, la posesión de un jilguero es el centro de disputa porque los personajes creen que ese pájaro podrá reactivar una empresa, resucitar un movimiento político-social o hasta llevar más fieles a una iglesia.

Gran parte de ese carácter patético surge de los mecanismos o acciones que los personajes desarrollan para escapar a su realidad hostil. En varias de las obras de Aita se puede identificar este procedimiento de buscar la salvación en “algo”: una carrera de bicicletas en *Familia de Vancini y Antonia su mujer*; la cría de palomas en *El mal de la paloma*; o la tenencia de un jilguero en *El canto de la Oveja*. Pero esa salvación que “(...) quieren aprehender, se desvanece y este hecho, que los enfrenta cara a cara con la nada –soledad, muerte– se transforma en un gesto inútil (...)” (A.A.V.V., *Teoría del género chico criollo*, 1974).

En varias de las obras del dramaturgo, esta esperanza, esta necesidad de creer en algo está centrada en los propios hijos, quienes encarnan la única alternativa para torcer el destino de marginalidad y desazón de la familia. En *Familia de Vancini y Antonia su mujer* es la performance de la hija en una competencia de ciclismo el único camino posible para el ascenso social. El propio personaje de Osvaldo de *El mal de la paloma*, al referirse al próximo nacimiento de su “hija”, explicita claramente la esperanza que representa la descendencia:

[Discutiendo sobre el nombre que le pondrán a la nena] Es como más familiar. Además imagínate: Paloma Santos. Con ese nombre puede ser cantante o actriz. Pero con Sandra Santos a lo único que puede llegar es a cajera de supermercado. Mejor le ponemos Paloma y se acabó.

Justamente es la constitución familiar, otro de los ejes principales que trabaja la poética de Omar Aita. En este punto, se puede apreciar una recurrencia en las conformaciones sociales donde el eje de poder, representado en las figuras paternas, encarna un despotismo absoluto y





está asociado a la negatividad. Ejemplos de este rasgo son: Vancini en *Familia de...*, Osvaldo en *El mal de la paloma*, o incluso el patrón de Caneta en *El canto de la Oveja*.

Igualmente en las producciones de Aita no se observa un juicio moral sobre el accionar de los personajes, sino que tan sólo se exponen estas situaciones de desintegración social. Son personajes que atinan a cualquier recurso para sumarse al latido del país, para quebrar su marginación y soledad. Los mecanismos de fabulación sobre sus existencias se presentan como la última alternativa para darle un sentido a sus vidas. Y en muchas de las obras teatrales, esta misma ilusión representa la condena a la muerte o la postración.

Siguiendo la conceptualización teórica de A. Ubersfeld (1998, p. 201), la dramaturgia de Aita se apoya en la exacerbación de la “contradicción entre la palabra de los locutores y sus posturas discursivas” y de la “contradicción entre condiciones de enunciación y contenido del discurso” para lograr fortalecer el carácter tragicómico de los personajes.

De este modo, a partir del desfasaje entre “el decir” y “lo dicho” como entre “lo propuesto” y “lo hecho”, se construye un gran abanico de situaciones grotescas que generan comicidad y caricaturizan a los personajes. Osvaldo en *El mal de la paloma* idolatra a su hija mientras es un “proyecto”, pero con el paso del tiempo el cariño se desvanece y sólo puede ser destinado a sus palomas. O en la misma obra, cuando la esposa mata a Osvaldo, sólo atina a decir qué linda vida que vivió. Decenas de situaciones de esta índole pueblan la dramaturgia de Omar Aita.

En este sentido, una de las técnicas compositivas más utilizadas por el dramaturgo es la exageración de situaciones mínimas y de poca trascendencia, como también la minimización de escenas de alto contenido dramático. El núcleo dramático de *El canto de la oveja* es un ejemplo de este recurso, ya que ante la muerte de un personaje, el centro de tensión no se haya en este hecho, sino en la propiedad del jilguero del fallecido.

Esta caracterización general de la poética dramaturgica de Omar Aita corresponde a un grupo de obras que entablan un diálogo y relectura del grotesco nacional. *Arriba hermano*, *Familia de Vancini* y *Antonia su mujer*, *El canto de la oveja* y *El mal de la paloma* son las producciones que podemos incluir dentro de esta clasificación.

Sin embargo, hay otra vertiente del desempeño autoral de Aita donde cede la tensión tragicómica del grotesco y se registra una mayor irrupción del drama. En este campo compositivo, podemos ubicar principalmente a las obras *Esqueletos*, *Sincronía* y *Al cabaré no voy*.





Las referencias y la estetización de momentos trágicos de nuestra historia nacional como los desaparecidos de la última Dictadura Militar son rasgos particulares de la poética del autor en este segundo grupo dramaturgico.

Se puede percibir que en estas piezas teatrales hay un pasaje de la fuerte teatralidad del grotesco a un trabajo más profundo con el mundo simbólico y las variables temporales y espaciales.

En *Esqueletos* ya se registra una irrupción de lo simbólico en la conformación de los personajes: Pedro se asocia con el río y Juan con el remanso. Por su parte, en *Sincronía* el simbolismo se centra en el juego entre lo interior y lo exterior, entre el adentro y el afuera que representan Lucía y Julián.

En esta línea dramaturgica, los personajes dejan de lado cierta linealidad propia del grotesco y pasan a sumar conflictos menos evidentes, a mostrar ciertas facetas fragmentarias y ambiguas, propias de la subjetividad del hombre posmoderno. Los roles de los personajes dentro de la trama dramática ya no se percibirá como parte de un procedimiento a priori dado por el autor, sino que es el propio texto, en su acción, el que construirá el juego de conflictos, intereses y funcionalidades de los sujetos.

En este campo compositivo, la construcción temporal deja de ser únicamente parte del marco de la historia para constituirse en uno de los ejes primordiales de la dramaturgia. La obra *Esqueletos* está construida a partir de estampas que implican distintos momentos históricos de la vida de los protagonistas, mientras que en *Sincronía* el tiempo equivale al encierro y el aislamiento del personaje de Lucía.

En definitiva, la producción de Omar Aita nos permite determinar que el dramaturgo encuentra una interesante naturalidad estética tanto en la utilización de recursos y procedimientos propios del grotesco nacional como del drama realista contemporáneo. Y es en esta conjunción donde el autor construye la profunda singularidad que le ha permitido con justa razón obtener el reconocimiento de sus pares y del público.

#### Bibliografía

- A.A.V.V., 1974, *Teoría del género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba.  
Aita, Omar, 1996, *Familia de Vancini y Antonia su mujer*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.  
----, *Obras completas*, en forma virtual, inédito.  
Dubatti, Jorge, 1999, *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Atuel.  
----, 2000, *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel.  
Pellettieri, Osvaldo, 1991, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.  
Ubersfeld, Anne, 1998, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

58 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





## 4. Cuando la periferia es centro: Ayer Diablomundo, hoy Jícara

Por Patricia Devesa

Iniciar una investigación sobre el teatro del conurbano sur bonaerense implica necesariamente abordar en primer lugar el grupo teatral Diablomundo, hoy Jícara, por varias razones. Es un referente indiscutible para los teatristas de la zona por su reconocida trayectoria, el mantenimiento de su sala, los intercambios generados con grupos nacionales e internacionales que los visitaron y visitan, la constante investigación en el área teatral y en otras áreas artísticas que la complementan y su permanente creación y diversidad estética. Además, son formadores de nuevos actores y perfeccionan a los ya consagrados; pero, por sobre todo, han elegido permanecer en el barrio y transformar, así, esa periferia en centro.

Más de veinte años  
de búsqueda estética e ideológica en la región

Entre los años 1980 y 1981, bajo la Agrupación de Teatro Rioplatense dirigida por Gustavo Dileo,<sup>1</sup> Roberto Uriona –pilar hasta hoy del grupo– se desempeñó como actor de *Hormiga Negra* de Lorenzo Quinteros, *Juan Moreira* de José Podestá, *El hincha* de Discépolo, entre otras, en el Teatro Ateneo de Temperley y en el Teatro Circo de Lomas de Zamora y, luego, en el resto de Buenos Aires y en Uruguay. De espíritu circense, recuerda que para ese entonces salían a recorrer el interior en micro y con un mimeógrafo con el que iban cambiando las fechas y los lugares de representación.

Abandonar la Agrupación significó para los hermanos Uriona un cambio estético fundamental: dejaron el teatro de repertorio de tradición popular rioplatense, por otro de creación colectiva basado en leyendas latinoamericanas y dirigido, fundamentalmente, al público infantil.

En 1982, Roberto y Carlos Uriona fundan el Núcleo de Artistas del Sur, en cooperativa, cuya primera producción fue *Juguemos con el sol*,

---

<sup>1</sup> La agrupación, si bien no trabajó exclusivamente el teatro de calle, fue la excepción durante la última dictadura en la Argentina, ya que desde 1979 utilizaba terrenos baldíos y plazas para poner sus obras, gracias a la mediación de los comerciantes de Lomas de Zamora, quienes conseguían los permisos de las comisarías. También desarrollaron lo que se conoce como teatro relámpago: escenas teatrales rápidas sin previa difusión para evitar prohibiciones. Ver *El teatro de callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos del 80*, Buenos Aires, 2003, Editorial Nueva Generación.



*juguemos con la luna*, sobre la leyenda del juego de la pelota del *Popol Vuh*. El texto de Roberto Uriona fue publicado por Libros del Quirquincho en 1987, siendo su primera incursión en el mundo de la escritura. Se estrenó en una escuela de la localidad de Lanús. Con *Juguemos...* se apartan del teatro convencional que venían desarrollando –pegado, además, al texto dramático– y se inclinan por la utilización de la pista con un frente circular como escenario sobre la que despliegan los muñecos-títeres, evitando, de esta manera, lo estático de los paneles.

La segunda obra, *Construyo un árbol- construyo un hombre*, la escribe Roberto en 1983, que junto a la anterior se presentan en giras y en temporadas en diversos lugares de la provincia de Buenos Aires, como en el Festival de Necochea de Espectáculos Infantiles en 1985, y en la Ciudad de Buenos Aires.

Disuelto el Núcleo de Artistas del Sur, fundan el grupo teatral Diablolomundo<sup>2</sup> en enero de 1985, bajo una forma organizativa de teatro de cooperativa, integrado en sus comienzos por seis actores titiriteros: los hermanos Uriona, las esposas de ambos –Mirian González e Ibis Perla Logarzo–, Susana Andrián y Jorge Sansosti. Se suman más adelante Ariel Calvis, Marcelo Frasca, músicos, escenógrafos, diseñadores plásticos y otros profesionales ligados al arte del títere, el circo, la murga, el candombe, el teatro de objetos, entre otros.

En 1985 se estrena en Villa Fiorito *El fuego* de Roberto Uriona y Mirian González, también a partir de leyendas precolombinas, que abordan la transmisión del saber. Aclara Carlos Uriona:

El conocimiento ha sido una herramienta de poder. El origen del fuego y su posterior utilización simbolizó en esas culturas el conocimiento y las historias tratan del enfrentamiento entre los pocos que lo poseen y los muchos que se someten ante sus poderes, o luchan por ser protagonistas de la historia y decidir su futuro.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El grupo se formó saliendo de la dictadura y su nombre surge a partir de un trabajo de adaptación del *Mío Cid*, en el que se entretrejan textos del poeta romántico español José de Espronceda, quien en su último extenso e inacabado poema *El Diablo mundo* plantea que si Dios se ocupa de los poderosos, a los pobres les queda el diablo como alternativa. “Hoy el nombre tiene otro sentido: esa cuestión de estar transitando todos los lugares, no sólo los lugares luminosos sino los descuidados. Por otro lado, el Diablo tiene esa imagen de ángel caído y la humanidad, hoy más que nunca, demuestra que somos ángeles caídos”. Revista *Planetario*, sin referencias.

<sup>3</sup> “4 experiencias de teatro popular”, Revista *Crisis*, Buenos Aires, pp. 51-53, sin fecha de referencia.





Un espectáculo que hizo historia

En su producción le sigue *Ilusiones y porfías*<sup>4</sup> cuyo preestreno se dio en 1986 en una escuela de Lomas de Zamora –era una característica de ese entonces ver cómo funcionaban las obras en el público, en este caso infantil, abiertas a posibles cambios según el convivio que se estableciese–. Dice C. Uriona al respecto:

Si uno aprende a circular por la sociedad que lo rodea y a captar los códigos comunes que cada sector tiene de acuerdo con sus experiencias, si atiende a lo humano puede lograr una síntesis que les hable a todos, en espectáculos que llamaría populares. (*La Nación*, 1986).

El estreno, como temporada, se dio en el teatro El Tablado de la localidad antes mencionada que pertenecía al grupo, donde desarrollaron sus actividades artísticas entre 1985 y 1988, en ese mismo año se trasladan y permanecen hasta hoy en el Galpón de Diabloworld en Temperley.

*Ilusiones...* se inscribe en la etapa que el grupo denomina masiva en la que iban en busca del público, o bien a través del callejero –las pantomimas en la calle Florida o sus trabajos junto a la Runfla, Calandracas y Catalinas Sur– o a través de un teatro itinerante. *Ilusiones...* no fue concebida para ser llevada a la calle, pero sí como espectáculo itinerante, recorriendo escuelas, universidades, sindicatos, clubes y fábricas, con el firme deseo de tomar contacto con un público que no solía concurrir al teatro. Es por ello que recurren a una escenografía fácilmente montable y reemplazan el sonido por música en vivo –los actores cantan y ejecutan instrumentos de percusión y guitarra–. Raúl Carnota compuso la música y las letras de las canciones y los preparó en la ejecución instrumental. Luego ingresaron Helga Epstein para el manejo vocal y Lidia Romero como asesora musical. Completan la ficha técnica los actores y titiriteros: Mirian González, Roberto y Carlos Uriona, Susana Andrián y Jorge Sansosti, quien se encargó, además, del diseño plástico. Con posteriores modificaciones del elenco, ya que su puesta se extiende hasta 1994, se incorporan Perla Logarzo y Marcelo Frasca. En tanto la puesta y realización correspondió al grupo.

La dramaturgia fue de creación colectiva, excepto la última historia de las cuatro que conforman la puesta, que estuvo basada e inspirada en el texto dramático de Roberto Espinosa *El payaso y el pan*.

4 En 2004 fue seleccionada para representar las veinte obras teatrales más destacadas del país en democracia con la ponencia “Un espectáculo que hizo historia: *Ilusiones y Porfías* de Diabloworld: la recuperación de la memoria colectiva” de Patricia Devesa, en el Foro Veinte Años de Teatro y Democracia. Organizado y llevado a cabo por Teatro Nacional Cervantes, Secretaría de Cultura de la Nación.



Si bien al espectáculo se lo enmarcó dentro del público infantil, por sus múltiples niveles de lectura fue destinado a todo tipo de público; así lo indica el programa de mano presentado en el I Festival Internacional de Títeres de Buenos Aires en 1992.

La repercusión que tuvo el espectáculo quedó demostrada en casi diez años de puesta en escena con más de mil quinientas representaciones, la presencia en festivales, encuentros y giras nacionales e internacionales –Estados Unidos, Colombia, Suecia, Finlandia– y por las visitas recibidas en su propia sala –como la de Mihail Ullianov de Moscú, quien concurrió a presenciar la obra y dictar una conferencia–.

Han elegido la pista como espacio escénico recuperando la tradición circense “...no sólo para unificar la visión del público, sino sobre todo para que los espectadores comulguen al participar en un rito donde todos se encuentran emocionalmente comprometidos” (Pavis, 1998).

Los protagonistas de la obra eran grandes títeres-muñecos manejados desde atrás y a la vista del público. El paso del títere al actor y del actor al títere, a pesar de mostrar el artificio en escena, quedaba imperceptible y mágicamente logrado, sin producir quiebres, gracias al trabajo gestual del elenco. En tanto, los roles secundarios eran interpretados por los actores.

La historia se centra en el payaso Fenelón que debe enfrentarse al lugar cuestionado y marginal que los espacios de poder otorgan a los artistas populares y quien, además, se pregunta por la función social que cumple un actor. Es por esto que va a recorrer su propia historia personal y la historia de las manifestaciones del arte popular. Es así que Fenelón deviene en espectador y construye su propia identidad a partir de la representación de la historia de su padre, su abuelo y su bisabuelo. Su padre es un cuentacuentos trashumante que a través de sus narraciones intenta recuperar la memoria de los pueblos, transmitir y contagiar, a los trabajadores-títeres que viajan a la Chacarita, las experiencias de otros pueblos que no son explotados y que llevan adelante sus sueños. A causa de ello, va a ser detenido por un policía-actor nariz de payaso por averiguación de antecedentes al alterar el orden público. Éste le ordena repetir el discurso impuesto por el poder: “Somos pasajeros, limpios y ordenados, y muy bien sentados vamos a viajar, a fabricar, a armar, a coser y a lavar”. El padre deja en la escena vacía su gorguera que Fenelón recupera para ir armando con las partes del vestido de los suyos, el propio.

La segunda escena corresponde a su abuelo, El Pierrot, que junto a la seductora Colombina y el Capitán furioso y cobarde –personajes del antiguo teatro francés que vienen de la comedia italiana– son títeres que





invitan al público a presenciar una escena de la comedia del arte en la que denuncian el abuso del poder monárquico por el cobro de impuestos inmensurables. Como se niegan a pagar, son expulsados de tierras cristianas. Nuevamente se reproduce el discurso dominante: “Silencio, pudor y obediencia” y el abuelo deja su gorro que recupera Fenelón.

La última es la historia de su bisabuelo, Fenelón el Mago, en épocas del Oscurantismo. Por descubrir la esfericidad de la Tierra y negarse a cambiar su verdad en pos de la libertad de expresión y de pensamiento, es condenado a muerte en nombre de Dios. El Inquisidor y los tres encapuchados repetirán: “Serás sentenciado. Insistes. Resistes. Te niegas”. Fenelón toma la esfera que ha dejado su bisabuelo.

A partir de la recuperación de sus orígenes y del arte popular, mientras se construye la escenografía circense, el payaso Fenelón queda fortalecido para llevar adelante su propia lucha representando los sueños, las ilusiones y las porfías. Su antagonista es Severo Fracaso Perfecto, que lo hace en nombre de los olvidos, las traiciones y los desencuentros. Este último es vencido en medio de tradicionales peleas de payasos y la incorporación de técnicas cinematográficas como el congelado, el *replay* y la cámara lenta. El espectáculo se cierra con un final de fiesta: la compañía circense ingresa a ritmo de murga, cantando en nombre de la resistencia e incorporando al público asistente.

La obra construye la memoria reciente de nuestro pueblo y de otros, en la vida y en el arte, recuperando las tradiciones artísticas populares: el circo criollo, la comedia del arte, los narradores orales y la murga.

Por su cercanía a los tiempos de la dictadura, se transforma en indiscutible referente e intensifica su crítica. Se trata de un teatro de resistencia y de resiliencia, donde el lenguaje es el medio para transmitir un mensaje claro, en tanto se plantea incidir en la sociedad. Trabaja con saberes previos –la dictadura argentina y épocas nefastas de la historia universal, como la Inquisición– y desarrolla ciertos tópicos como la censura, el exilio, la búsqueda de la identidad y de la justicia, entablándose un diálogo permanente entre el presente y el pasado.

Un año después estrenan *Hasta el Otro carnaval* en coproducción con el trío El cantar de la vereda, que fue concebido como un recital de música con puesta en escena. Murgas, candombes y canciones se arman sobre un texto unificador, un extenso poema: *Títeres en la Boca del Riachuelo* de Raúl González Tuñón.

Una gira que marcó un cambio estético

Entre los años 1985 y 2000 realizaron más de treinta giras por Argentina y asistieron a festivales nacionales. En ese entonces, sus espectáculos







se podían ver, fundamentalmente, en espacios no convencionales y en su propio teatro. A partir del 90 se intensifica la participación en giras y festivales internacionales.

En 1990, se estrenó *Entresueños* con dramaturgia de Mirian González. En 1991, en coproducción con el Baltimore Theatre Project, comisionada por el Annenberg Center de Filadelfia, EEUU, se lleva a escena *Sachamanta Salamanca* –bajo una atmósfera de música folclórica y máscaras, trabajaron el mito popular del enfrenamiento con el diablo por el conocimiento, a partir de un duelo entre éste y un paisano, basándose en las leyendas argentinas y latinoamericanas sobre “la cueva del saber”–. Dos años después, también en EEUU, pero en esta ocasión en la Universidad de Tennessee, se estrenó *The Royal Hunt of Sun* de P. Schaeffer y producida por Clarence Brown Theatre Company, la única obra de toda la producción como Diablomundo que no es de autoría del grupo o de alguno de sus integrantes. Entre ambas producen *Náufragos*, pieza que marca una ruptura con los trabajos anteriores e inicia un cambio estético planteado a partir de la problemática de la lengua y sus limitaciones, experimentada en las giras por el exterior. EEUU les abrió un nuevo abanico de percepciones, ya que la palabra traducida limitaba los matices de significación. Es por ello que este espectáculo carece de texto y se instala la necesidad de inscribir la palabra en el cuerpo del actor. De ahí, surge como prioritario profundizar el gesto y la música, no casualmente Ariel Calvis se transforma en un pilar para el grupo en esta última materia. La pieza se enriquece, entonces, en signos visuales y sonoros.

Junto a los grupos Catalinas Sur, Los Calandracas y La Runfla montaron dos espectáculos callejeros memorables en plazas porteñas: *Le robaron el río a Buenos Aires* (1994) y *Utópicos y malentretidos* (1995), cerrándose de alguna manera la etapa que ellos mismos definen como masiva, antes mencionada.

Le siguen *El álbum de la Familia Sepia* (1996), *Retazos* (1997), *Retazos del olvido* (1998), *De Ulises y Penélope, la risa o el gesto de la flor*, *Lágrimas de Luz* (2000), *Ecos de los espejos y Margaritas... no* (2002) y *Efímeras o La fortaleza de lo pequeño* (2004).

Por otro lado, han recibido en sus teatros a compañías extranjeras: Bululú Theatre de Francia, La Tarumba de Perú, La Tarima de Colombia, Bread and Puppet de EEUU para el dictado de conferencias, intercambios artísticos, entrenamientos conjuntos y presentaciones de sus espectáculos; lo que también marcó un punto de inflexión en su poética.





## Pedagogía y poética de actuación

Su labor se extiende al área pedagógica desde sus inicios hasta la actualidad. Caben destacar, en la época de mayor apertura, los talleres abiertos realizados entre 1994 y 1996 en la Plaza de Temperley para la comunidad: murga, percusión, canto, baile y circo (malabares, acrobacia y zancos).

Hoy, frente a la pregunta sobre la metodología teatral, se definen como ametódicos. Saben cómo hacer su teatro, pero esperan que cada alumno descubra, explore y decida su metodología. Aunque consideran al actor como un todo integral, capaz de crear una temática, cantar, tocar instrumentos, manipular muñecos y objetos, decidir sobre la escenografía y la plástica que requiere la pieza, apoyándose en sus propias técnicas y, de esta manera, construir un puente con el espectador, que le permita imaginar, sensibilizarse, involucrarse y ser partícipe. No obstante, reconocen actualmente, tanto Roberto Uriona como Mirian González, que han encontrado en el rol de directores el mejor modo de transmitir sus saberes —a propósito del estreno de *Hendijas* en octubre de 2008—.

Para la creación de sus obras parten, muchas veces, de imágenes que provienen de una película o de una pintura o de aromas. Apelan a todo tipo de sensaciones. No parten de un texto dramático, sino de situaciones, poemas o conflictos que están dispuestos a profundizar desde el trabajo actoral y desde un contenido poético, para provocar en el espectador sensaciones y no verdades.

No piensan a priori en un público determinado, se va dando en el proceso de creación y se define cuando el espectáculo está acabado.

Sostienen que el espectador ideal es aquel que se entrega más libremente y sin ataduras e ingresa al juego, a la aventura y al descubrimiento y, de esta forma, se acerca al espectáculo; por lo que ven más fácil la entrada al público infantil que al adulto, aunque ambos se formulan las mismas preguntas esenciales.

Consideran que el teatro y el arte son necesarios, no por masivos, sino “como remedio mágico”, en tanto nos posibilitan entrar a otros estados de percepción. Y, le devuelven al espectador la conexión con su propio ser, con la autenticidad y con lo universal, como reverso de décadas anclados en el parecer.

En sus comienzos trabajaron sobre códigos comunes entre ellos y el público, con el fin de establecer una comunicación más directa, es por eso que incursionaron en el sainete, la gauchesca, los títeres, la Comedia del Arte, entre otros.

El avance en la experimentación teatral implicó, además de la pérdida en lo económico, la pérdida de un público cautivo. El teatro para las

Estéticas de la periferia / 65





escuelas los condicionaba. Dieron lugar a espectáculos más bellos artísticamente, pero más herméticos para el espectador.

Sus obras no tienen una historia, sino un todo poético, tienden a lo universal, no a lo individual. “El teatro no es una cotidianidad, es una experiencia mística. Es una conexión energética”, dice Roberto Uriona.

Últimas experiencias como Diablolomundo

Actualmente del grupo originario quedan tres integrantes: Roberto Uriona, Mirian González y Ariel Calvis. Se encuentran en una etapa de experimentación y entrenamiento, por lo que brindan muy pocas funciones. En los últimos tiempos, cansados del discurso, de la bajada de línea y de ofrecer respuestas, han preferido profundizar las preguntas; preguntas existenciales que los llevan a estar más en contacto con el cuerpo, con las sensaciones, con la metáfora y con la otredad.

Para celebrar sus veinte años de producción teatral, estrenaron a fines de 2004 dos espectáculos que responden a estos lineamientos: *Brisas en aguas* y *Lo innombrable*. Mirian González y Roberto Uriona se desempeñaron como dramaturgos y directores en el primero y coordinadores, en el segundo.

*Brisas en Aguas*,<sup>5</sup> pieza teatral para actrices con patines y objetos con alma, está destinada al público infantil. Surge de la manipulación de objetos y de la indagación en la música y en la literatura destinadas a los niños –Silvia Schujer, Adela Basch, Laura Devetach, entre otros–.

A lo largo de toda la obra las actrices se desplazan en patines y la brisa atraviesa la escena en una operación coreográfica. Los movimientos, el ritmo, la sincronización de la palabra y el gesto confluyen armoniosamente en un trabajo “coral” de impulso lírico, que enlaza cada una de las escenas en las que, individualmente, manipulan una muñeca o un payaso, vinculándolos a los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra.

No hay un hilo conductor, es un devenir de imágenes, de sensaciones y de un mundo mágico, poético y delicado del juego infantil femenino.

Las voces –“¿qué es el alma?”, “¿quieres una tacita de té?”– y las risas en *off* de una niña se mezclan y se enaltecen con la música de Cirque du Soleil, Laurie Anderson, Madreus, Claroescuro y Silvio Rodríguez. La ejecución de música en vivo de acordeones “de verdad” y “de juguete” está acompañada de un juego de luces que evoca el de la calesita.

<sup>5</sup> Con la actuación: Mariela Rocco, Leila Kanselposky, Claudia Turdo, Claudia Frangi y Carolina Ghigliazza, como actriz reemplazante, la musicalización de Ariel Calvis y el diseño de iluminación de Roberto Uriona, en el momento del estreno. La obra continúa en escena con modificaciones en el elenco.





Brisas en Aguas- Jícara

El mundo infantil se multiplica desde todos los signos escénicos: el vestuario –enaguas con armazón de las que usaban en los disfraces de actos escolares–, la escenografía –la mecedora de la abuela, el juego de té–, objetos-muñecos, las luces y la música.

Es un teatro vinculado a la poesía, que rompe con la prosa y crea imágenes que poseen la capacidad de materializar los sueños y las metáforas.

La segunda pieza, *Lo innombrable*,<sup>6</sup> surge de la metodología de trabajo que venían desarrollando en el Galpón de Diabloworld: la improvisación en el espacio desde el clown. De esta manera, aparecieron en los ensayos una serie de situaciones en las que fueron delimitando y profundizando el universo de cada uno de los tres clowns que protagonizan la obra. Atravesados inicialmente por un aire beckettiano, decidieron comenzar a investigar sobre el autor, aunque después lo abandonaron. De todas maneras, ha dejado su huella en ese libre proceso de creación en escena.

El desafío fue, entonces, trabajar sin una estructura fija, sin objetivos ni resultados a priori. En tanto, consideraron que una obra con estructura los condiciona. Por lo que, en cada función se ofrecía un espectáculo distinto, pleno de energía y creatividad al límite; sólo se mantuvieron fijos los mundos de cada clown y los objetos. Lograron un trabajo excepcional

<sup>6</sup> Con la actuación: Federico Campos, Enrique Pagella y Joaquín Tato y la iluminación de Ariel Calvis.



de coordinación y de conexión entre ellos y con sus propios universos: un clown enigmático y metafórico que se encuentra en una permanente búsqueda de lo no cotidiano; otro, anclado en lo terrenal, en lo más concreto y banal y el tercero, sumergido en la dificultad y el enredo.

Atentos al público en ese doble juego de entrada y salida del clown, supieron captar e incorporar rápidamente aquello que provenía del espacio de expectación, lo que se tradujo en improvisación a alta escala.

Sin escenografía, sólo objetos sin referencia, que se autonomizan, eligiendo sus propios lugares en la escena: escaleras, cartas, clavos, monedas, cadenas, cintas, libros.

Esta pieza invita a descifrar lenguajes y a ampliar las fronteras del mundo real. Crea un universo otro, donde las acciones, fuera de él, no tienen lógica ni sentido, como una metáfora del hombre arrojado al mundo de hoy.

#### Hacia Jícara

Sin embargo, a principios de 2006, inician una nueva etapa de teatro itinerante, modalidad relacionada a los primeros años, guardando la estética de los últimos tiempos. El objetivo fue trasladar sus espectáculos *–Lo innombrable y Brisas en aguas–* a los pueblos y ciudades, en los que la actividad y la investigación teatrales están casi ausentes. Comenzaron, así, su gira por la provincia de Córdoba *–La Cumbrecita y Villa Yacanto–*. Además de las funciones programadas a la gorra, realizaron entrenamientos, ensayos de su orquesta e investigaciones actorales al aire libre. La investigación teatral tiene como punto de partida la incorporación de una geografía diferente, en la que los actores-personajes interactúen libremente y sin estructuras escénicas previas, no sólo con el paisaje, sino también con los vecinos; con el objetivo de establecer un enlace entre “el mundo poético del personaje y el mundo poético del habitante”. Para el grupo significó un desafío permanente a la experimentación, un “viaje a la fuente de creación”.

Esta experiencia determinó un cambio en la formación del grupo. Los actores de *Lo innombrable* y la mayoría de las actrices de *Brisas en aguas* dejaron Diablolmundo.

Aquellos que decidieron quedarse adoptaron un nuevo nombre: Jícara.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Conforman el grupo: Mirian González y Roberto Uriona como directores generales de Jícara y El Galpón de Diablolmundo, Leila Kancepolsky y Mariela Rocco como actrices de Jícara y administradoras de El Galpón de Diablolmundo y Ariel Calvis como músico, compositor y técnico de sonido e iluminación de las producciones.



Una de las marcas fundamentales de estos últimos tiempos está relacionada con la circulación y relación con otros grupos. Abrieron su espacio a los teatreros de la zona, y comenzaron a dirigirlos, como a Los Hijos de los Barcos de Banfield en su espectáculo *Hendijas* de Isabel Iglesias y Giselle Dana. Su labor de dirección se extiende al ámbito nacional (la nueva producción de Circo Ve y el dúo Los Prismáticos de la Ciudad de Buenos Aires) e internacional (*Iluminare* del grupo circense La Tarumba de Lima, Perú).

Mirian González y Roberto Uriona han vuelto, además, a la actuación con *La rosa del desierto* en gira por EEUU y en su propio teatro.

El trabajo realizado por Diablolomundo / Jícara es inmenso, diverso y valioso. Abarca desde el circo criollo, la pantomima, la Comedia del Arte, el teatro callejero, las tradiciones precolombinas, el teatro de títeres y de objetos, el clown, la danza, el teatro experimental, la influencia / admiración de Beckett, Bausch, Artaud y Kantor, la producción a partir de material no dramático –poético y filosófico–, entre otros aspectos.

Da cuenta de lo que significa su presencia en la región y lo que ha generado en ella, por lo que es imprescindible su entrada en la historia del teatro argentino de la postdictadura y contribuir, así, a las denominadas historias del presente.

#### Bibliografía

- Artaud, Antonin, 2002, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica Ediciones
- Brook, Peter, 1998, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona Península.
- Devesa, Patricia, “La poética del clown y el desafío de trabajar sin estructuras. *Lo innombrable*, por el grupo Diablolomundo”, *Artes Escénicas*, Buenos Aires, octubre de 2005.
- , “Un mundo de ensueños Brisas en Aguas: pieza teatral para actrices con patines y objetos con alma”, *Artes Escénicas*, Buenos Aires, mayo de 2005.
- Dubatti, Jorge, 2002, *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- González, Mirian y Uriona, Roberto, 1990, *El fuego*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Grupo Teatral Diablolomundo, 2001, “Ilusiones y porfías”, *Títeres en la escuela*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, pp. 250-270.
- Kantor, Tadeusz, 2003, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Seibel, Beatriz, 1993, *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Uriona, Roberto, 1987, *Juguemos con el Sol, juguemos con la luna*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.





## 5. Elio Gallipoli: Vínculos miméticos teatro/sociedad

Por Araceli Laurence

El teatro de la postdictadura ha permitido el surgimiento del término “teatrista”, “es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios” (Dubatti, 2002, p. 46). Tal es el caso de Elio Gallipoli<sup>1</sup> (Marina Gioiosa, Italia, 1944) quien a lo largo de los últimos treinta años se ha desempeñado como autor, adaptador, guionista, cronista en diversas publicaciones y director.

Nació en un pequeño pueblo costero del sur de Italia. Llegó a Argentina a los ocho años y desde muy joven se dedicó al teatro. Se ha desempeñado como docente dictando cursos en distintos lugares del país, le otorga preeminencia a esta actividad. Fue egresado y dio clases de Post-grado en la Escuela Municipal de Lomas de Zamora. Empezó una lucha para la inserción de los cursos de Post-título. Destaca la importancia de la interacción entre las distintas materias que hacen a la formación de los actores. Participó en las ediciones 1981, 1982 y 1983 del recordado Teatro Abierto. Ha sido distinguido en varias oportunidades por su tarea como autor.

### Teatro y política

Gallipoli considera al teatro como el resultado de una convergencia entre la visión de mundo y el acto que lo refleja, así entendido, “el teatro no tiene sentido sin el contexto social”.<sup>2</sup> Propone la necesidad de una fuerte direccionalidad ideológica que se expanda a la sociedad. Concibe a la ideología como “un acto dramático puesto en movimiento”. Existe, actualmente, “una fuerte distancia entre lo que se declama y la realidad”, es en este marco, sostiene el autor, que pese a que existen nuevos intentos de inserción de los intelectuales en el campo artístico “no hay a qué adherirse”. En relación con este punto dice:

1 Actualmente, Elio Gallipoli se desempeña como Presidente de la Junta Fiscalizadora de Argentores. En 2008 integró el Jurado del Décimo Concurso Nacional de Dramaturgia organizado por el Instituto Nacional del Teatro junto a Ana María Casó y Villanueva Cosé. En el 2006 se estrenó en el teatro Anfitrión la obra *Y...sí* de su autoría, con dirección de Alberto Grätzer.

2 Las declaraciones de Elio Gallipoli han sido tomadas de una entrevista realizada en la UNLZ el 2 de noviembre de 2002 por Gabriel Fernández Chapo.





En este contexto la vida se torna asfixiante y el teatro tiende a encerrarse en sí mismo alrededor de temas fácticos tales como: el texto es un pretexto, la técnica tal, el método cual, el gestor mengano, el crítico zutano. Sin capacidad de visión, sin posibilidad de reflejo, se me ocurre que el mundo de los valores se subsume en un campo de inercia, estado que en el sujeto ataca solo y nada menos que la voluntad. La voluntad de representación dejaría su lugar a la inercia que devora todo empeño y energía particular, y la inercia de los valores generaría, en gran medida, la enfermedad, lo escuálido de todo acto y de toda acción teórica.<sup>3</sup>

El teatro poseía en Argentina una

fuerte inserción ideológica, proveniente del marxismo que poseía una teoría del arte: el realismo socialista que constituyó la impronta tanto de Teatro Abierto como del Teatro independiente. Hoy, el Teatro independiente no es nada más que una reconstrucción arcaica.

Sostiene que es muy difícil encontrar respuestas en este contexto histórico “inmersos en una crisis de representación de los partidos políticos y de las figuras sociales”.

En relación con las condiciones culturales actuales dice:

Me inquieta que no podamos generar una gestión cultural equivalente (a Teatro Abierto) tanto en lo económico como en las proyecciones de aquel movimiento. El miedo era, entonces, la represión y hoy es la incapacidad de gestión. Si en medio del desbarajuste que estamos viviendo existiera un aparato cultural sólido, podríamos contrarrestar tantos males.<sup>4</sup>

Afirma que no puede hablarse de un teatro de Lomas de Zamora con características propias “Lomas no tiene identidad”, recalca, “toda mi producción fue escrita en Lomas, lo que no quita ni agrega nada a la cuestión”. Define a la zona sur diciendo: “somos el dormitorio de algo que ya no existe en ninguna parte, Buenos Aires ya no es el centro de nada”. Manifiesta que “en Lomas no hay expresiones artísticas fuertes”. El espacio de la zona sur es “tan extendido y difuso que, en realidad, no existe”. La cuestión pasa en el teatro por “la construcción de la obra” y el vínculo con lo administrativo no aporta nada a la esencia del teatro, “esto es lo que preocupa en Lomas, las pautas para acceder a un subsidio”. En la zona sur, expresa el autor, cada grupo permanece aislado en su reducto en lo que denomina “ideología de edificio”, es así que la energía se deposita en “luchas internas y, mínimamente, en el teatro”.

<sup>3</sup> Ponencia publicada en [www.argentores.org.ar](http://www.argentores.org.ar)

<sup>4</sup> “La pasión ante todo” publicado en *Página 12* el 5 de agosto de 2001.



En cuanto a las características de sus textos considera que lo importante “es el lenguaje, el discurso metafórico”.

Desde lo temático le interesan las cuestiones sociológicas. Una obra como *De nosotros* plantea el tema de la orfandad, la mayoría de los personajes desconocían lo que hacían los otros. Mencionamos este texto en particular ya que planteaba a Lomas huérfana de Buenos Aires que, a su vez, era huérfana de Latinoamérica y ésta de occidente. Se produce, así, un pasaje desde lo personal “al plano cósmico” afirma Gallipoli.

*Botánico*: la simulación y la soledad

Nos detendremos, ahora, en el análisis de *Botánico*, obra galardonada con el premio Trinidad Guevara que brinda la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1998.

Podríamos inscribir la obra dentro del denominado “absurdo referencial”, variante del absurdo satírico europeo “mezcla esta apropiación con elementos del realismo” (Pelletieri, 1997, p. 165). “Absurdo satírico: es el que combina las reglas obligatorias con otras formas de vanguardia” (Dubatti, 1990, pp. 118-119). “En su formulación y en su intriga manifiesta en forma suficientemente realista el mundo descripto (Durreenmatt, Frish, Grass)”. (Pavis, 1983, p. 4) (Pelletieri, 1997, p. 164).

En cuanto a las características realistas podemos mencionar:

- Relato cronológicamente lineal que presenta los rasgos aristotélicos de la narración “bien hecha”: introducción, nudo y desenlace.
- Condiciones de espacio y tiempo claramente especificadas.
- Se conocen los datos de los personajes: edad, prehistoria, lugar de nacimiento, hechos de la juventud, etc.
- Relaciones sociales abiertamente establecidas.

Por otro lado, podemos marcar elementos del denominado teatro del absurdo:

- Aparece un sujeto relacionado con un objeto (la muñeca). Los espectadores no podemos comprender cuáles son los valores que mueven a ese sujeto en relación con ese objeto.
- Infrasciencia: este concepto aparece vinculado con la idea de un universo que no es absurdo en sí mismo pero en el que los seres humanos no tenemos acceso al conocimiento de las leyes que lo rigen.
- Conflicto estático.



-Se produce un quiebre del principio de comunicación (función fática).

-Causalidad implícita.

-Parodia de los roles sociales (se manifiesta en la contradicción entre lo dicho y lo hecho. Nathan que se supone amigo de Eliseo, en realidad, constantemente lo traiciona).

-Utilización del discurso como instrumento de poder (función conativa).

Uno de los autores que habla de la presencia del absurdo no ya como estética sino invadiendo la existencia del hombre es Albert Camus. Esto se manifiesta en:

-El reconocimiento del paso del tiempo.

-La conciencia de nuestra mortalidad que se expresa en el “horror a la muerte”.

-La existencia de un vacío entre nuestra subjetividad y la ajena.

-La “alienación” del yo.

Dice Camus:

Prefiero refutar todo en este mundo que me rodea, me hiere o me transporta, salvo ese caos, ese azar rey y esa divina equivalencia que nace de la anarquía. No sé si este mundo tiene un sentido que lo supera pero sé que no conozco ese sentido y que por el momento me es imposible conocerlo. ¿Qué significa para mí un significado fuera de mi condición? No puedo comprender sino es en términos humanos. Lo que toco, lo que me resiste, eso es lo que comprendo. (1999, p. 61)

Para analizar la obra tomaremos el modelo de análisis del texto dramático propuesto por Jorge Dubatti.<sup>5</sup> La dividiremos en tres niveles: contenido, expresión y semántica.

a- Nivel del contenido: La pieza parte del encuentro personal entre los dos protagonistas: Eliseo y Nathan, dos hombres de más de cincuenta años, en el botánico. Es una historia de engaños y simulaciones. Nathan ha engañado toda la vida a Eliseo, esto queda en evidencia a lo largo del relato. En relación con este punto podemos citar a Eric Bentley:

En la vida usual, tal como se la vive, reinan las inhibiciones (...).  
En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que

<sup>5</sup> Modelo de análisis del texto dramático en “Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático” en El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino, pp. 49-63.



necesitamos son recursos para mantenerla a distancia (...). El realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intentan rehuir los encuentros y no lo logren totalmente. (1971, p. 71)

La obra se estructura sobre la base de dos personajes que mantienen discursos opuestos. En el sustrato del diálogo se encuentra una relación de dominación entre los agentes.

Es en este contexto que va a aparecer un objeto que va a cumplir una función fundamental: la muñeca que está en el cochecito y que Nathan pretende hacer pasar por su hija Anita.

Según Anne Ubersfeld los objetos cumplen una serie de finalidades:

- Producen relaciones humanas.
- Producen sentido.

Los personajes de *Botánico* lo “actúan” (Nathan finge preocuparse por el bienestar de su hija); lo “fabrican” (ha dispuesto una cantidad de elementos para hacer verosímil el simulacro) y lo “destruyen” (finalmente, Eliseo logra desenmascarar el engaño). A partir de la utilización de este objeto se manifiesta la siguiente paradoja: la utilización de rudimentos artificiales permite la construcción de una imagen realista focalizando la atención en determinados datos significativos. Esto se realiza por parte de Nathan con el fin de organizar y condicionar la percepción de Eliseo.

El conflicto es ambiguo e ingenuo pero a medida que avanza el relato se ve que detrás de la trivialidad e ingenuidad se esconde una profunda hostilidad. Los hechos de la prehistoria que van apareciendo, sutilmente, a lo largo del relato actúan como indicadores de la falsa amistad entre los dos sujetos. Se omiten deliberadamente las explicaciones o motivos de la acción. El accionar de Nathan se ve favorecido por la debilidad del carácter de Eliseo, quien si bien reacciona, en principio, violentamente, después se calma.

b- Nivel de la expresión: Los hablantes son dos porteños típicos (aunque ninguno nació en Argentina) que hablan de mujeres, bares, los sesenta, viajes, planes frustrados de la juventud, de la identidad, “nosotros hacemos rato que echamos raíces. A esta altura no tenemos derecho a plantearnos problemas de... identidad”, afirma Nathan.

La obra comienza como toda conversación de la vida cotidiana a través de una “secuencia de apertura” (Courlthard) en la que se mantiene un diálogo sobre temas intrascendentes. Durante la conversación el hablante tiene un plan pragmático: Nathan pretende engañar a Eliseo, los espectadores desconocemos las motivaciones. Los mensajes,



independientemente de su contenido, manifiestan una opinión sobre quien los emite: “casi ni te creo” dice Eliseo. Cada uno de los participantes efectúa un ofrecimiento si bien el rechazo no es explícito hasta el final. Como plantea Bajtin: “(...) la particularidad del diálogo es que tiende al límite de la incompreensión recíproca de personas que hablan lenguajes diferentes” (1979, p. 195).

En consonancia con la enunciación realista vemos que predomina la función conativa sobre todo en Nathan. Sin embargo, ésta se pierde ya que lo dicho está en contradicción con las acciones. En tanto se afirma la función emotiva en Eliseo y, en ambos, la función referencial.<sup>6</sup>

Se evidencia una gran distancia entre lo que se desea y lo que efectivamente han logrado estos personajes afectados por la crisis: crisis de la mediana edad (en los dos), crisis social (en Eliseo), crisis ética (en Nathan). La trivialidad utilizada en el discurso tiene por finalidad mostrar el código social.

Encontramos elementos de humor verbal: ironías y malos entendidos y, también, humor de situación, en la manipulación de la muñeca.

c- Nivel semántico: Se pone de manifiesto en la obra una crítica social.

Dice Dubatti:

Tanto “realistas” como “absurdistas” confluyeron el ataque a una sociedad que consideraban ignorante, hipócrita y violenta por detrás de una falsa apariencia de moderación conservadora y reaccionaria, autoengañada en la defensa de principios mediocrizantes y puesta al servicio del statu quo de una sociedad objetable en muchos aspectos. (1999, p. 263)

Eliseo encarnaría a un personaje utópico e idealista, en tanto que Nathan es manipulador y egoísta.

Podemos marcar, asimismo, la influencia de la filosofía de la existencia. La filosofía de la existencia es una filosofía de la finitud que se centra en la idea de una subjetividad de carácter incierto, fluctuante y contradictorio. La idea de finitud provoca en el hombre diversos fenómenos más o menos equivalentes: angustia en Kierkegaard y Heidegger; fracaso en Jaspers; náusea en Sartre; etc.

---

<sup>6</sup> *Función conativa*: es la que se dirige al destinatario. Lo obliga a tomar una decisión o a dar una respuesta. *Función referencial*: hace que el espectador siempre tenga presente el contexto de la comunicación. *Función fática*: interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor.



Encontramos en la semántica de la obra, por un lado, tres de los conceptos fundamentales del pensamiento sartreano: la libertad, la responsabilidad y la soledad del hombre. Y, por otro, en cuanto a la semántica del absurdo referencial: la ironía y la impotencia.

Dice Sartre que la semántica existencial hace que el sustento de la obra sea:

(...) la situación. No se trata del “imbroglio” superficial que sabían construir tan bien Scribe y Sardou y que no tenía ningún valor humano. No, si es verdad que el hombre es libre en una situación dada y que se elige en y por esa situación, en el teatro es preciso mostrar situaciones simples y humanas, y las opciones libres que se hacen en esas situaciones (1979, p. 16).

Los personajes que pertenecen a una misma generación (la Argentina de los sesenta), que tienen un espacio compartido y los mismos códigos culturales aparecen, sin embargo, ideológicamente enfrentados.

La ironía que impregna la obra está relacionada con el contraste entre lo que se esperaba de la vida y lo que, en definitiva, pudo concretarse.

Dice Camus:

¿Qué es, en efecto, el hombre absurdo? (...) Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida. En él está su campo, en él está su acción, que sustrae a todo juicio excepto el suyo. Una vida más grande no puede significar para él otra vida. Eso sería deshonesto (1999, p. 77).

Vemos en los personajes la frustración, el fracaso y la ambigüedad que provienen de la búsqueda de una identidad que jamás encontraron.

Uno de los elementos en que se manifiesta la semántica sartreana del texto reside en la posibilidad de elegir que trae aparejada la libertad. Los personajes eligen, tanto en el pasado como en el presente: quedarse o partir; volver al país o no; traicionar o no; ayudar o no. En cada uno de estos actos se evidencia la soledad del ser humano y la responsabilidad ante sus decisiones.

Podemos afirmar que *Botánico* constituye una *metáfora epistemológica* (Eco) de nuestra manera actual de estar en el mundo, caracterizada por los engaños y las simulaciones. Podríamos relacionar este texto con la *problemática del simulacro* “propia de la pérdida del principio de realidad y la ausencia de valores de referencia incuestionables” (Dubatti, 1999, p. 129). Las sociedades modernas sufren hoy un profundo malestar, los hombres temen vivir en el futuro peor que en el presente. Esto se manifiesta en las crisis colectivas e individuales de los sujetos, en la crisis





de trabajo y en la crisis por la que atraviesan la solidaridad y los lazos sociales. Temática que encontramos claramente reflejada en la obra que acabamos de analizar.

A partir de la lectura de *Botánico*, podemos marcar algunos de los rasgos salientes de la poética de Elio Gallipoli:

-Una visión escéptica de la sociedad a partir del intento constante de perjudicar al otro.

-Muestra las dificultades para encontrar la propia identidad en un contexto que nos obliga a preguntarnos permanentemente quiénes somos.

-Se manifiesta claramente la tensión entre lo deseado y lo obtenido expresada a través de la existencia del resentimiento y la soledad.

-Se entiende lo nacional como una mezcla de elementos heterogéneos en estado de crisis.

-A partir de la utilización del lenguaje cotidiano se pone de manifiesto la imposibilidad de comunicarnos.

-Presenta rasgos minimalistas “(...) ‘lo menos es más’ resulta una de las fórmulas más frecuentes en los territorios poéticos de la escena” (Dubatti, 2003, p. 43).

#### *Apéndice:*

##### Membresías:

-2005-2008, se desempeña como Presidente de la Junta Fiscalizadora en Argentores.

-2004, fue Jurado de Calificación de Proyectos en el Instituto Nacional del Teatro.

##### Publicaciones:

-2004, Prólogo y Edición (en colaboración), *Obras Completas de Alberto Adellach*, (tres tomos), Inteatro, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

-*Pieldeleopardo*, (obra que integró el ciclo Teatro Abierto), S/D.

-1998a, *El sur y la nada*, Ediciones del Plata, Buenos Aires.

-1998b, (novela), *Gioiosa Marina*, Colección Amantes Antípodas, Narvaja Editor, Córdoba.

-1986, *El Rictus*, Cuadernos americanos, México.

78 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)



-El *16 de Octubre*, Editorial Teatro Abierto, Editorial Corregidor.

-Comentarios sobre espectáculos teatrales en El Menú.

Distinciones:

-En el año 1972 recibió el Primer Premio para autores menores de treinta años otorgado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y el Teatro Municipal General San Martín, por su obra *Hola hermanito*.

-En 1979 fue seleccionado para participar en Estados Unidos en representación de autores nacionales en el Encuentro organizado por T.O.L.A. con su obra *Dónde está Gélica*.

-Obtuvo el Primer premio de Dramaturgia en 1982, en el VII Encuentro Teatral Marplatense con *El sur y la nada*.

-En 1998 fue galardonado con el Premio Trinidad Guevara que brinda la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por su obra *Botánico*.

Dramaturgia:

-*Mathus* (1975), estrenada en C.A.Y.C. con la dirección de Roberto Villanueva.

-*El 16 de octubre* (1981), estrenada en Teatro Abierto con dirección de Alberto Ure.

-*Varón V.* (1982), también, en Teatro Abierto y, nuevamente, con la dirección de Alberto Ure.

-En calidad de coautor escribió *Mario contra la guita* (1983), estrenada en el Teatro de la Ciudad.

-*Repetición y diferencia* (1987/1988), en el Teatro Escuela, con la dirección de Federico Herrero.

-*El sur y la nada* (1997), que con la dirección de Horacio Medrano, se estrenó en el Teatro del Pueblo.

-*Adellach* (1997), en Liberarte, con la dirección de Adrián Blanco.

Autoría y dirección:

-*De nosotros* (1974/1975).

-*El rictus* (1979), en el Teatro Municipal General San Martín.

-*Para amarte mejor* (1983), en Teatro Abierto.

-*Del tiempo nuestro* (1984), en el Auditorio de Buenos Aires.

-*Strogonoff* (1985), en El Vitral.

-*Plaza Moreno* (1986), en la Escuela de La Plata.

Estéticas de la periferia / 79







Adaptación y dirección:

- Mal de muerte* de Marguerite Duras, 2006, Teatro El Bardo.
- Casa de muñecas* de Ibsen, 1977, en el Teatro Estrellas.
- Las paredes* de Griselda Gambaro en 1980, en el Teatro Sha.
- Potestad* de Eduardo Pavlovsky, 1996/1997/1998, en el Teatro El Vitral de Banfield.
- Un día en la casa de Bartolo Caciporra*, espectáculo infantil que representó el grupo Hijos de los Barcos.

Dirección:

- El malentendido* de Albert Camus, en la Asociación de Arte Yunque de Lomas de Zamora.
- Montserrat*, de E. Robles (1967), certamen del Club Unidos de Pompeya.
- Recordando con ira* del John Osborne, Asociación José María Gutiérrez, Lomas de Zamora.
- Los autores* (1970), espectáculo integrado por obras de Claudel, Chejov, y Pirandello, Asociación José María Gutiérrez de Lomas de Zamora.
- Juglarías* (1973), integrado por obras de Alberto Adellach, auspiciado por la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad del Comahue.
- El andador* de Norberto Airoidi (1986), Casa de la Cultura de General Roca, Río Negro.
- Mal de muerte* de Margueritte Durás (1991), en el Theatre de L'Alliance Francoise de Botafogo y en gira por distintas ciudades de Brasil y Argentina.
- Tuvo a su cargo *El dormitorio*.
- Con Hijos de los Barcos presentaron *Esperando a Leocadia* de Jean Anouilh.

Bibliografía:

- Bajtín, Mijail, 1979, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.
- Bentley, Eric, 1971, *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, (Traducción Alberto Vanasco).
- Camus, Albert, 1999, *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Dubatti, Jorge, 1999a, *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Editorial Atuel.

80 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





- , 1999b, "El teatro como crítica de la sociedad" en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, (Noé Jitrik, compilador).
- , 2002, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)* Serie *Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- , 2003a, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- , 2003b, *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones, (1983-2002)* Serie *Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Gallipoli, Elio, 1997, *Botánico*, (inédito).
- Pelletieri, Osvaldo, 1997, *Una historia interrumpida*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Sartre, Jean Paul, 1979, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Editorial Losada, (traducción de Mirta Arlt).
- , 1964, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Ubersfeld, Anne, 1998, *Semiótica teatral*, Madrid, Editorial Cátedra, (traducción y adaptación de Francisco torres Monreal).







## 6. Sergio Mercurio: Cuando el viaje me descubre titiritero

Por Patricia Devesa



Sergio Mercurio El titiritero de Banfield con Bobi

Mercurio antepone su profesión y su lugar de origen a su nombre propio, por lo que se lo conoce como El titiritero de Banfield. No casualmente es un referente indiscutible en su oficio en el conurbano sur.

Titiritero para público joven y adulto, de una profunda y larga trayectoria, ha llevado a escena cuatro obras de su autoría. *El titiritero de Banfield* se estrenó el 3 de marzo de 1995 en Café Tertulia de Sucre, Bolivia; *En camino*, el 14 de noviembre de 1997 en el salón del Colegio de Abogados de Banfield; *Viejos*, el 23 de febrero de 2007 en el Teatro Nacional de Sucre y *De Banfield a México*, el 6 de enero de 1997 en Asterix de Valizas, Uruguay. Las tres primeras fueron concebidas para escenarios teatrales y la última, para representarse en bares, aunque actualmente tiene una versión para teatro; entre las cuatro han superado las mil funciones.

En noviembre de 2008 en el Teatro El Gato Negro de Lomas de Zamora estrena *Beatriz. La historia de una mujer inventada*; primera vez que dirige en nuestro país una obra en la que él no actúa. Fue interpretada



por la titiritera Laura Pagés,<sup>1</sup> con tan solo una muñeca de tamaño real, que se desdobra en varios personajes dando lugar a diferentes momentos de una mujer en el final de su vida.

Además de la escritura dramática, Mercurio publicó: *Cuentos de un banfileño* (2000) para escuchar en CD, editado en Ecuador y *De Banfield a México* (2004), un libro de crónicas de viaje, publicado en nuestro país.

Fuera del campo teatral, ha dirigido un documental *La película de la Reina*<sup>2</sup> (2006). Cuenta la historia de Efigenia Ramos Rolim, una mujer brasileña de 74 años, quien a los 60 años se convirtió en una artista popular. Desamparada, buscando cómo sobrevivir, encontró un papel de caramelos que confundió con una joya. Decide, entonces, vestirse con restos de basura, transformarse en la “reina del papel de caramelo” y recorrer ferias, eventos y calles, bailando y recitando. Tanto el estreno como su circulación tuvieron y tienen lugar en centros de jubilados del conurbano bonaerense, pero la película ya viajó a Quito para participar del Festival de Cine *Cero Latitud*, a México, a Brasil, entre otros. Esta relación entre su ciudad de origen –Banfield– y el exterior es fundante en su vínculo con el arte.

En 1992 decide emprender un viaje por Latinoamérica, que finaliza en México en 2004. Ese camino lo descubre titiritero. Es en la pieza *De Banfield a México* donde cuenta con sus títeres el itinerario.

Más allá se llenar a pleno los teatros de los países que recorrió –Perú, Venezuela, Honduras, México, Ecuador, por nombrar algunos–, su compromiso y actitud como artista lo mueven a ir al encuentro con la gente, en escenarios no convencionales: las minas de Potosí (Bolivia), las cárceles de Curitiba, los asentamientos del Movimiento Sin Tierra (Brasil), los movimientos de desocupados, centros culturales barriales (Argentina), entre otros.

A diferencia de muchos artistas de la zona sur, vive de las funciones que realiza en el exterior. Recorre como mínimo cuatro países al año con

1 Entre sus últimos trabajos tuvo a cargo la realización de objetos de la obra *Pluma y Alquitrán* –versión de Ignacio Gómez Bustamante y Gustavo Pardi sobre un cuento de Edgar Allan Poe–, con dirección de Gustavo Pardi, estrenada en el Teatro del Sur en 2007.

2 Recibió por la película el Premio del público en la 32ª Mostra Internacional de Cinema de San Pablo, Brasil (2007) y el Premio Internacional Mujer y Trabajo y Mención Honorífica Categoría Mujeres en el V Encuentro de Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente, *Contra el Silencio Todas las Voces*, México (2006). Ficha técnica: director de la película: Sergio Mercurio, director de cámara y fotografía: Juan Pablo Urioste, fotografía fija: Pablo González, Edición: Ana Fraile, música original: Edith de Camargo, post-producción de sonido: Leandro Sabino, entrenador doblaje: Gerardo Saavedra, doblaje: Ieldis De la Serna, traducciones: Carlos Bonfin y Rodolfo Salomón, afiche: Aurelio Valdéz y realización DVD: Adrián Steinsleger.





un promedio de casi cinco meses afuera, pero no regresa para producir en el centro, vuelve al sur.

#### Viaje fundacional

Trazar un itinerario de su producción, su evolución teatral, sus cambios estéticos implica un recorrido de viaje, porque es a partir de él que se arma su hoja de vida de titiritero. Va a incidir tanto en el aspecto morfológico como en el temático. Sus primeras tres obras, la primera trilogía,<sup>3</sup> tienen como un hilo conductor: el viaje. Los espectáculos evocan espacios y personajes de cada lugar visitado (Hopkins, 2007). Cada lugar en particular le sirvió como espacio de ensayo y, a su vez, de improvisación. El personaje de una anciana lo puso a prueba en un geriátrico o el de un borracho, en un bar.

Su intención como titiritero no fue salir de gira e ir de festival en festival, sino conocer la gente y su cultura, aunque su relación con el arte se da a posteriori.

Tuvo el primer acercamiento al teatro cuando cursaba el profesorado de Educación Física. El interés por el arte en general lo llevó, en ese entonces, a estudiar fotografía y video en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Vino después su inquietud por la escritura y toma un taller literario con Vicente Zito Lima. Una vez que se recibe de profesor, realiza el postgrado en gimnasia artística, terreno en que confluyen dos de sus pasiones. Paralelamente ingresa, a principios de los 90, a un grupo de teatro con Guillermo Cacace,<sup>4</sup> a quien reconoce como su formador profesional. La primera obra que desarrolla allí mezcla la acrobacia y el clown, en tanto incursiona en la construcción de muñecos. Deja el grupo y viaja a África, donde toma conciencia del desconocimiento que tiene de su propio continente; por lo que Mercurio se propone en 1992 iniciar un viaje por América Latina que tenía como punto de partida su ciudad natal, Banfield, provincia de Buenos Aires, y como punto final México en 2004. Un viaje de doce años.

La primera escala la hace en Salta y luego, en Jujuy. Tenía que sobrevivir, por lo que saca su títere (Bobi, muñeco que lo acompañará por su travesía y estará presente en las obras de esa etapa) e improvisa una obra en la plaza de San Salvador. Nunca antes había hecho títeres –sólo como un juego en reuniones con amigos–, pero el público respondió con entusiasmo y Mercurio transforma ese entusiasmo en fuerza creadora: devine en dramaturgo, escribe una obra y, en menos de una semana, la

3 Se puede acceder a la dramaturgia de su trilogía, en español y en portugués, en [www.eltitiritero.com.ar](http://www.eltitiritero.com.ar).

4 Actor, director, investigador, dramaturgo y docente de actuación. *Stéfano* fue su último trabajo del año 2008 en dirección estrenado en Apacheta Sala Estudio.





presenta en el Teatro Mitre de esa localidad. El teatro se transformó en el vínculo ideal para conocer a la gente. En Buenos Aires ignoraban su labor, había partido con el fin de producir un registro fotográfico y uno audiovisual, entonces decide regresar y mostrar su espectáculo en el Teatro de Las Memorias de Lomas de Zamora. Sin relación con el circuito teatral, logra una concurrencia de público de más de cien personas, superando ampliamente la media de espectadores de la zona, aspecto que se mantendrá como una constante a largo de toda su carrera.

Retoma el lugar que había dejado, cruza a Bolivia y se pone en contacto con el Teatro de Los Andes que dirige César Brie en Yotala. Se queda a vivir durante ocho meses, dicta talleres y estrena su primera obra de repertorio, *El titiritero de Banfield*.

Permanecer en el Teatro de los Andes implicó una novedad en cuanto a dedicar el día completo al aprendizaje, a la enseñanza y a la creación artística, además de convertirse en un espacio de intercambio cultural. La mayor cantidad de producción escrita no dramática data de esa primera etapa de su trayectoria artística: poesías, canciones y narrativa breve. Amplía el estudio del área teatral hacia otras áreas que la complementan, en especial, la música: canto y ejecución de instrumentos. Pone en práctica el concepto del artista integral, capaz de abordar no sólo los oficios del teatro, sino también los de otras áreas.

Va a permanecer en este país dos años, 1994 y 1995, recorriendo tanto los teatros de La Paz como el Salar de Uyuni.

La segunda etapa está marcada por la salida de Bolivia y su paso por Chile en 1996 y por Uruguay en 1997, que modifican la dinámica de trabajo que venía desarrollando hasta entonces. Entrar a estos países dio cuenta de la imposibilidad de vivir del teatro o sobrevivir triplicando la cantidad de funciones, circulando por espacios no teatrales, como los bares uruguayos y enfrentando a un público que desconocía los códigos de expectación.

Con su ingreso a Brasil, en 1998, se inicia la tercera etapa, marcada por una dificultad mayor: el idioma, no manejaba el portugués. Por razones económicas tenía como objetivo estar el menor tiempo hospedado en un hotel, dar una función lo antes posible y plantear la necesidad de que alguien le diese hospedaje. En Brasil, consiguió presentar la obra en español a cambio de su traducción al portugués en un instituto de enseñanza de idiomas. Su entrada ya no es al mundo del teatro, sino al universo de los titiriteros brasileños. Si bien tenía un espectáculo neutro, debía ajustarlo más para que funcionara en todos los países más allá del idioma. Requirió mayor concentración en el texto, lo reduce, utiliza





expresiones del español general y despojándolo de los modismos propios de la Argentina. Ese proceso se cierra cuando pasa por Perú en 1999.

Una de las diferencias fundamentales que recalca de su experiencia con Brasil respecto de Argentina es la posibilidad que brinda aquél en cuanto a la federalización en materia cultural. Los Estados son fuertes y permiten el desarrollo a ese nivel. En tanto nuestro país prolifera una visión etnocentrista: se denomina argentino a lo que se produce en Buenos Aires, esencialmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ecuador surge nuevamente como un espacio tan atractivo como Bolivia. Es que, en ambos, Mercurio logra formar un grupo de titiriteros para el armado de una obra. Lo peculiar es que no trabajaban con muñecos, sino sólo con las manos, técnica que aparecerá en sus piezas. Como en Yotala, en Quito, la Casa Teatro Malayerba, que dirige Aristides Vargas, será su lugar de residencia.

Ya llevaba casi diez años de trabajo en el continente, había pasado por Venezuela y por Colombia en 2001, por lo que su ingreso se tornaba cada vez más sencillo y el viaje pierde la inocencia inicial. Regresa a Florianópolis para el nacimiento de su hija en 2002 y retoma Centroamérica.

En 2003 toma la decisión de instalarse en Banfield, y repensar la última etapa de su viaje no como consecuencia de lo vivido, sino como su síntesis, durante tres meses lee los diarios de viaje. Este momento se presenta como un estado de transición a una nueva forma de producción, al ingreso a una temática diferente y a una estética que incorpora, entre otros elementos, la construcción de grandes muñecos.

Faltaban Guatemala y México. Ingresa en 2004 a este último y cierra con Guatemala, que por su cosmovisión indígena cerraba el círculo iniciado en Bolivia.

### El regreso

Cuando vuelve de México, repara que en el lugar donde menos trabajo artístico había desarrollado era en Argentina. El viaje lo había distanciado y sabía que le llevaría el mismo trabajo y tiempo que en un país extranjero que lo reconocieran como tal. Su desafío fue, además geográfico, seguir instalado Banfield.

“Es una postura ideológica –afirma Mercurio– elegir el lugar donde uno es. Por otro lado, se transforma en un sin sentido: es muy difícil producir en la zona sur”.<sup>5</sup> Está convencido, y es así, que el desamparo legislativo

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Sergio Mercurio en el verano de 2007. Las citas próximas sin referencia pertenecen a esta entrevista.





y la falta de políticas culturales lo dejan en absoluta marginalidad y terminan perjudicando la producción estética.

De la misma forma sucede con los mecanismos de reconocimiento y legitimación que solamente acontecen en el polo cultural de Buenos Aires. Mercurio admite que haciendo una temporada en ese circuito sería más fácilmente reconocido que por años de labor en el conurbano. De igual manera acontece en el resto de las provincias argentinas: se mide la calidad de un artista y su obra si pasó por el ámbito porteño: “Si presentás un espectáculo digno en el interior, no entienden cómo no te conocen en Buenos Aires y están esperando que vayas a Buenos Aires para que te vaya mejor, para cuando vuelvas a su ciudad te vaya, por ello, mejor todavía”.

Desde 2005, deja de producir solo y se incorpora a sus proyectos Gerardo Saavedra, tanto en operación técnica como en asistencia de dirección. El taller funciona en su casa, allí también construye sus títeres de goma espuma.

Con el estreno de *Viejos* se inicia la segunda trilogía: el tiempo. Ya en su obra *En camino* aparecía una anciana como títere, la abuela Margarita. A diferencia de sus trabajos anteriores, emergen ahora formas de manipulación y títeres distintos. Incorpora por primera vez a una titiritera, la actriz Rosimari Jacomelli, en la escena más poética de *Viejos*, para la manipulación de un muñeco gigante, Eduviges.

#### Poéticas y títeres en acción

Teniendo en cuenta su diseño estructural nos encontramos con títeres que por su forma son corpóreos y representan formas humanas –antropomórficos– y de manipulación directa.

En cuanto a la tipología de los títeres, Mercurio trabaja con los bocones, técnica más frecuente en la actualidad. Se mueven gracias al brazo que le da sostén y la mano del titiritero en forma de pinza moviliza la boca. En tanto el movimiento de las manos lo hace a través de varillas o bien incorpora una parte viva en él, la mano del titiritero, como lo hace con Cacho y Beto, dos de sus títeres. Construidos de goma espuma, permiten la maleabilidad y consiguen así explotar al máximo su gestualidad. El espectador reconoce esos gestos reelaborados y producidos por el titiritero, que lo conectan con los que conoce en el plano de lo real.

Logra a través del movimiento de sus títeres y la voz que le otorga a cada uno, la caracterización perfecta de los personajes tanto femeninos como masculinos.

Mercurio se integra al espectáculo, coparticipando como actor junto a sus muñecos y utiliza, en general, la mesa a modo de escenario; lo que





implica un doble rol: manipulador e intérprete. Se encuentra co-presente en escena (por lo general, opta por trabajar, vestido de negro, a la vista del público, pero también combina con estar oculto) y a cara descubierta exhibe los artificios propios de la acción titiritesca: la voz, los gestos y el movimiento. Cuando se incorpora como personaje en escena, siempre con el nombre de Sergio, nos coloca en un juego de complicidad que desdibuja los límites específicos: manipulador, intérprete y creador del artificio, que lejos de producir un efecto de choque, Sergio Mercurio es devorado por el artilugio e ingresa mágicamente al universo de la ficción.

Además de ser el manipulador, es el realizador de todos sus títeres.

Otro aspecto presente, aun en *Viejos*, es el de la estructura circular de sus obras, Sergio Mercurio abre cada espectáculo como presentador: “Bienvenidos. Ustedes están sentados aquí para ver el espectáculo que aún no ha empezado. Se llama Viejos”. Y, cierra nuevamente volviéndonos al mundo real y siendo, por otra parte, autorreferencial. Es Sergio Mercurio que, en este caso, recurre a un recuerdo familiar, a la relación de su padre y su abuelo, que se enmarca en la temática de la obra.

Apela constantemente al humor y a la complicidad con el público, lo incorpora mezclándose con él, recorriendo las butacas, los interroga, los convoca al escenario y los transforma en personajes, por lo que en sus espectáculos siempre está presente una cuota de improvisación.

Sin bien apela a un lenguaje coloquial para la construcción del parlamento de sus personajes, también recurre al mundo poético. En *El titiritero de Banfield* adapta algunos pasajes de *Poemas Satíricos* de Francisco de Quevedo y Villegas para la escena “Nace una bruja”. En la pieza *En Camino* acude fragmentos del libro *Espantapájaros* de Oliverio Girondo.

En síntesis, nos sumerge en un universo en el que frecuenta ciertos tópicos como la experiencia, la nostalgia, la soledad, la sabiduría, hasta aspectos propios del ámbito artístico –los prejuicios hacia el artista, la función del arte, entre otros– en el que confluyen armoniosamente el escenario teatral y las artes visuales.

#### Bibliografía

Coello, Paula, 2001, “El audaz titiritero que recorre el mundo con sus muñecos”, *Clarín*, Suplemento Zonal, Buenos Aires, 11 de octubre, p.15.

Curci, Rafael, 2007, *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*, Buenos Aires, Colihue.

Hopkins, Cecilia, 2007, “Mis espectáculos caben en un bolso”, *Página/12*, Suplemento Cultura y Espectáculos, 28 de septiembre.



Mercurio, Sergio, 2004, *De Banfield a México*, Buenos Aires.  
Portela, Ignacio y Montero, Hugo, 2005, "Sergio Mercurio: Por los caminos de América", revista *Sudestada*, N° 38, mayo.





## 7. Hijos de los Barcos: Entre el teatro antropológico y el intercambio cultural con la comunidad

Por Silvia Ragusa

Hijos de los Barcos nace en Milán (Italia) en agosto de 1993, con el auspicio del Consulado Argentino en Milán, como un movimiento tendiente a desarrollar formas expresivas diferentes, uniendo la tradición y la historia europea con el nuevo espíritu de búsqueda y comunicación renacido en Argentina y en otros países de Latinoamérica.

Su fundadora original Isabel Iglesias, después de asistir a seminarios con el Odin Teatret (Dinamarca), el Potlash, el Tascabile (Italia) y el Canadian Project (Canada), forma parte de La Comuna Baires en Argentina y en Italia entre 1987 y 1991, año en el que funda el grupo El Baal, compañía italo-francesa de búsqueda, difusión y práctica de etno-teatro en la que co-dirige a un grupo de músicos, actores y marionetistas. Allí entra en contacto con Grotowsky y el Living Theater.

En 1993 decide volver a la Argentina y abrir en Banfield, Hijos de los Barcos Interarte, un espacio interdisciplinario de experimentación teatral. Este espacio nace a partir del impulso generador del teatro como arte colectivo, agrupador por excelencia y capaz de contener a las demás artes.

Junto a Raquel Pardo, actriz y docente con una vasta experiencia adquirida en Brasil con la población nativa de Canoa Quebrada, y en la Argentina con Augusto Fernández, Rubén Szychmacher y co-fundadora del grupo Morena Cantero Jr., forman Hijos de los Barcos Troupe, un grupo de teatristas profesionales independientes que contó con varios espacios no convencionales (sala-carpa) en distintas locaciones de Banfield.

El grupo, a su vez, está conformado por subgrupos. Algunos de ellos fueron: Quechunga y los Tololos; Alas; y Serruchando por lo sano.

Algunas producciones de Hijos de los Barcos Troupe fueron:

-*La Parca in Festa* (1993) Espectáculo itinerante patrocinado por el Consulado Argentino en Milán, Fiesta de Cassiglio, Valle Brembana (Italia)-Hijos de los Barcos, (Banfield).

Estéticas de la periferia / 91





-*Un Cacho é Candor* (1994) Homenaje a Osvaldo Ardizzone. Co-dirección: Isabel Iglesias. Centro Cultural del Sur.

-*Cuento sin moraleja* (1994) de Julio Cortazar. Centro Cultural del Sur. Callejero.

-*El soñador de Banfield* (1994) de y por Rubén Latrechiano Urso. Dirección: Isabel Iglesias.

-*El difunto* (1995) de René de Obaldía. Dirección: R. Latrechiano Urso.

-*Travesías imaginadas* (1995) Infantil basado en textos de Oscar Wilde. Dirección: Isabel Iglesias.

-*Potestad* (1996) de Eduardo Pavlovsky. Dirección: Elio Gallipoli. Con Carlos Fernández e Isabel Iglesias.

-*Jornada artística* (1996) Muestra de talleres y espectáculos. Intercambio antropológico barrial.

-*Mordiscos y azucenas* (1997) Textos de Lorca. Con Raquel Pardo y Gabriela Moreno.

-*Desayuno* (1997) de J. Prévert. Con Isabel Iglesias y Patricio Beiteymajer.

-*Movida carnaval* (1998) Murga. Intercambio antropológico con los transeúntes.

-*La otra* (1998) Dirección: Raquel Pardo.

-*Éxodos* (1998) con Isabel Iglesias. Malabares. Danzas con fuego. Dirección: Raquel Pardo.

-*El propietario* (1999) de Adela Bach. Dirección: Raquel Pardo.

-*Una bebida helada* (1999) Infantil. De Adela Bach. Dirección: Raquel Pardo.

-*Un té con scones* (1999) Montaje de teatro para niños. De Julia Pucci. Dirección: Isabel Iglesias.

-*Una bebida helada* (2000) Infantil. Dirección: Raquel Pardo.

-*Pandora & Co.* (2000) Infantil interactivo para chicos en la edad del garabato. Dirección: Isabel Iglesias.

-*Recordando a Leocadia* (2000) de Jean Anouilh. Adaptación y dirección de Elio Gallipoli.

-Organización del 5º Encuentro Nacional 2500 Km de Teatro (2000).

92 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





-¿Por un sombrero tanto enredo? (2001) Basado en “Un sombrero de paja de Italia” de Labiche. Dirección: Isabel Iglesias.

-Modelos de madre para recortar y armar (2001) de Hugo Sacoccia. Dir. Raquel Pardo.

-Argos, En la nave de los artistas el carnaval revela (2001). Callejero. Intercambio con la comunidad. Dirección: Isabel Iglesias

-La superación de lo imposible (2002) Trabajo con la comunidad. Dirección: I. Iglesias- R. Pardo.

-Kamasutra... no. (2002) Humor erótico para adultos sensibles. Basado en textos de Urdapilleta, Gironde y la erótica castellana antigua. Con Isabel Iglesias, Raquel Pardo y Martín Fernández Tojo.

-Ipanema Cabaret (2002) Por el sub-grupo Alas. Dirección: I. Iglesias.

-Amor de Chocolate (2002) Infantil de Beatriz Diebel. Dirección: I. Iglesias.

-Soñé (2002) Adaptación de Sueño de una noche de verano de Shakespeare. Dirección: R. Pardo.

-Despertando al Duende (2003) Espectáculo de calle. Intercambio barrial.

-Pequeño detalle (2003) de Eduardo Pavlovsky. Grupo Hijos de los Barcos. Dirección: Raquel Pardo.

-Cuentos para jugar a actuar (2004) Espectáculo participativo para chicos de 3 a 10 años.

-Endiabladas (2004) Basado en tres obras cortas: “La que sigue” y “Si tengo suerte” de Griselda Gambaro y “Postales Argentinas” de Ricardo Bartís. Grupo Alas. Entrenamiento actoral, dirección y puesta en escena: Isabel Iglesias.

-10 años Toca el Carnaval (2004) Espectáculo de calle, intercambio barrial. Hijos de lo Barcos Troupe. Dirección general: Isabel Iglesias.

-Antígonas (2003-2004) Versión de la obra de Leopoldo Marechal. Grupo Quechunga y los Tololos. Entrenamiento actoral, dirección y puesta en escena: Isabel Iglesias.

-Apariencias (2004) Por el grupo Serruchando por lo sano. Dir. Raquel Pardo.

-El mito de Perséfone (2004) Espectáculo inspirado en la técnica Le Coq. creación de Quechunga y los Tololos.



-*Pequeñas voces en un campo de refugiados* (2004) Por el grupo Quechunga y los Tololos. Dir. Isabel Iglesias.

-*Los hermanos queridos* (2005) de Carlos Gorostiza. Dirección: Isabel Iglesias.

-*Galileo* (2005) Adaptación y dirección de Isabel Iglesias.

-*Dulce de cardo* (2006) de Alberto Drago. Dirección: Isabel Iglesias.

-*Madres* (2007) Hijos de los Barcos Troupe. Estreno diciembre 2006.

-*Hendijas* (2008) de Isabel Iglesias y Giselle Dana. Dirección: Roberto Uriona.



Galileo - Hijos de los Barcos de Banfield

Hijos de los Barcos Troupe ha recibido el Premio Carlos Mujico a la Identidad Lomense, declarado de Interés Municipal por el Concejo Deliberante (2001), a la Producción Teatral en el 2001 por *Recordando a Leocadia*, declarada de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del Partido de Lomas de Zamora, a la Mejor adaptación por *Galileo* en Encuentros Regionales de Teatro de la Provincia de Buenos Aires (2005), y como Mejor actriz de comedia por *Galileo* en los Encuentros Regionales de Teatro. Buenos Aires (2005).

Asimismo ha participado en numerosos festivales, encuentros y congresos. Entre ellos, Fiesta de Cassiglio, Valle Brembana, Italia (1993); Merienda Cultural 2. Morena Cantero Jr. (1998); 2º Encuentro Nacional de teatro. Capital; 3º Rejunte Nacional de la Cantero. Misiones (1998); “2000 Km de Teatro” 4º Encuentro Nacional, Córdoba (1999); 1º Congreso de la Cultura, Lomas de Zamora. (2002); 1º Encuentro de arte y poesía. Remedios de Escalada (2002); Contamin-acción Encuentro residencial en Willaldea, Cañuelas (2002); 1º y 2º Festival de Teatro Independientes Surco (2002-3).

Acerca del teatro antropológico y de la adaptación

Hijos de los Barcos toma como modelo el espíritu del movimiento teatral independiente. Basan principalmente su estética en el teatro antropológico y en la adaptación teatral.

Respecto al teatro antropológico podemos remitirnos a lo dicho por Eugenio Barba:





El punto de encuentro entre el teatro y la antropología es la posibilidad que nos brindan de confrontarnos con otros mundos, y de este modo profundizar el conocimiento del propio. La Antropología Teatral busca encontrar principios universales útiles para el trabajo del actor. Estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación. El riguroso entrenamiento corporal y vocal es lo que caracteriza a este método que combina intensa disciplina y experimentación.<sup>1</sup>

El semiólogo francés Patrice Pavis vincula este teatro a “la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y a la pérdida de un sistema de referencia dominante”, lo que explicaría esta “búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico”<sup>2</sup> a través del teatro (iniciada por Artaud y que tiene varios hitos a lo largo del siglo XX).

Refiriéndose a este teatro, Isabel Iglesias manifiesta:

Hice tres años con Carlos Gandolfo, paralelamente al Conservatorio Nacional y hacía canto y danzas desde chica. Quería algo más integral (...) Cuando llega toda esta línea antropológica, que le dan tanta importancia a lo corporal, a lo musical, toda la línea de Grotowsky, Meyerhold, a mí me obnubiló (...) Tomé todos los seminarios posibles que hacía la gente de antropología de esa época (...) Me marcó para siempre (...) El teatro tiene que ser para mí, cuerpo, alma y estado de ánimo: la presencia escénica.<sup>3</sup>

Tanto Isabel Iglesias como Raquel Pardo coinciden en que lo que realmente representa a Hijos de los Barcos es el trabajo que realizan en la calle y con la comunidad, el contacto con el ser humano. Ya que lo que ellas proponen, también, es reagrupar a personas de distintas temáticas, realizando una fusión entre danza, plástica, música y teatro con gente del barrio que no tiene experiencia teatral y trasladar esos espectáculos a otros ámbitos, como la calle.

De esta manera, no es fortuito que las directoras se interesen por el teatro antropológico, ya que al margen de las obras que montan en la sala, todos los años realizan funciones callejeras, las que denominan “intercambio con la comunidad”. Durante un mes, la gente del barrio puede asistir en forma gratuita a trabajar con ellas, para luego montar un espectáculo con esa misma gente. Así el espectador pasa a formar parte del rol de actor.

1 Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires, Firpo y Dobal, 1987.

2 Pavis, Patrice. “Anthropologie theatrale” en *Dictionnaire du theatre*. Editions Sociales, París, 1987.

3 Las declaraciones de Isabel Iglesias pertenecen a una entrevista realizada por la autora de este trabajo en Banfield, 2002.





El investigador Marco de Marinis destaca que este teatro busca salir de la mimesis, de la figuración de una acción para exhibir y erigir frente a los espectadores las acciones mismas, las que actúan sobre la percepción del espectador. Un teatro que busca provocar en el espectador una experiencia inédita, proponiéndose ser la intensificación de la vida, en una experiencia entre actores y espectadores.<sup>4</sup>

A fines del año 1988, Isabel Iglesias viaja a Italia y se queda por el lapso de cinco años, donde crea el *Baal Troupe*, con encuentros entre Francia, Italia y España. Subvencionados por el Mediterráneo hacían encuentros de música, títeres y teatro. Allí realizaban etnoteatro. Iban a distintos lugares, trabajando lo corporal, la voz y los mitos del lugar con la gente de cada pueblo.

Del mismo modo, Raquel Pardo menciona:

Me da mucho placer el teatro. El aquí y el ahora y que cada función es diferente, el contacto con el público y esa energía que es única (...) Del teatro independiente lo que me gusta es que uno elige lo que quiere hacer, con quiénes lo quiere hacer y cómo lo quiere hacer.<sup>5</sup>

Raquel Pardo vivió algunos años en el Matto Grosso. De esa vivencia rescata la buena recepción de los nativos y el trabajo corporal con niños y mujeres, ya que estas personas nunca habían tenido una experiencia directa con el teatro.

Marinis sostiene que la diferencia entre el teatro formal y éste

(...) es que busca reestructurar al hombre a través de una búsqueda que no se limita a la estética o al estilo sino que se plantea un cuestionamiento permanente, un repensar radicalmente qué es el teatro y cómo realizarlo, que se pregunta intensamente cuál es su sentido y su valor, un teatro que se cuestiona a sí mismo y que busca trascenderse como arte.<sup>6</sup>

Las directoras de Hijos de los Barcos en general utilizan textos de otros autores y adaptan las obras.

Refiriéndonos a la adaptación teatral, Jorge Dubatti expresa:

(...) si bien la adaptación es una función específica y consiste en una operación precisa y definible puede ser llevada a cabo por un dramaturgo, un director, un dramaturgista, un actor (...) El

4 De Marinis, Marco. Ponencia "El secreto del Novecientos teatral". XIII Festival Internacional de teatro de Caracas, Venezuela. Abril de 2001.

5 Las declaraciones de Raquel Pardo pertenecen a una entrevista realizada por la autora de este trabajo en Banfield, 2002.

6 De Marinis, Marco, *op. cit.*



adaptador crea nuevas condiciones para un texto ajeno y/o previo, que impone sus reglas de diferentes formas, y el adaptador debe reconocer explícitamente esa deuda de propiedad intelectual (...) La adaptación teatral es una de las formas posibles de traslado de una obra o un espectáculo de un contexto a otro.<sup>7</sup>

Ambas fusionan los roles de actrices, directoras y, en algunos casos de dramaturgas.

A través de SURCO (Asociación de Teatristas del Sur del Conurbano Bonaerense) tienen relación con otros teatristas zonales. Otras de las decisiones que tomaron al recibir el subsidio del Instituto Nacional del Teatro es el de abrir la sala a todo grupo que desee montar un espectáculo. Para estas teatristas es importante que la gente pueda acceder a un espacio teatral. Asimismo son miembros de ATI (Asociación de Teatros Independientes).

Al ser un espacio multidisciplinario ofrecen talleres de teatro para niños, adolescentes, adultos, discapacitados y tercera edad, música, disciplinas corporales y artes visuales.

Una obra canónica

Coinciden que la obra canónica del grupo es *Recordando a Leocadia* de Jean Anouilh. La adaptación y dirección de la misma fue de Elio Gallipoli. La estrenaron en el 2000 y fue declarada de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del partido de Lomas de Zamora.

Sostienen que es la obra representativa ya que con ella pudieron trabajar como actrices, dedicarse a la actuación solamente, teniendo un director de importancia que a su vez trabajó el texto.

*Recordando a Leocadia* es una aparente comedia de enredos con un trasfondo muy fuerte que es la perversión. La adaptación que realizó Gallipoli es diferente al original, reduce la obra a pocos personajes, Amanda (la sombrerera), la tía (Duquesa), el sobrino (el príncipe) y un criado, los cuales son absolutamente malignos.

Es la historia de una mujer y de su sobrino, gente de alta alcurnia. El sobrino queda locamente enamorado de una cantante de ópera, Leocadia Gardi, que muere el día posterior en que él la ve. Después de su muerte, él queda trastornado. Su tía descubre en un negocio a una sombrerera que es parecida a Leocadia, la hace despedir de su trabajo y la cita a su mansión para que oficie de Leocadia. Supone que si él recuerda los momentos que había vivido con ella puede llegar a recuperar la razón.

<sup>7</sup> Dubatti, Jorge "La adaptación teatral como género" en *Teatro comparado*. S.N.T.



Llevaron a Amanda (la sombrerera) a la mansión, la torturan psicológicamente todo el tiempo, no le dicen qué trabajo tiene que realizar, se contradicen en sus dichos hasta que Amanda acepta el rol de Leocadia, termina enamorándose del sobrino y al final de la obra la matan.

Cuando estrenaron la obra, Raquel Pardo personificaba a Amanda y en la primera escena estaba todo el tiempo clavada al piso sin poder moverse, en un único espacio. Para Isabel Iglesias fue interesante esa historia de que los personajes van girando y ella está inmovilizada, como símbolo de la ingenuidad atacada por estos personajes malignos.

Anne Ubersfeld declara que el espacio escénico es el lugar de enlace de lo simbólico y de lo ficticio, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno; en cuanto a que de la metáfora se puede pasar al símbolo. Esto se manifiesta cuando la metáfora reposa sobre la relación culturalmente codificada, en teatro el peso mayor del simbolismo yace sobre el objeto.<sup>8</sup>

En esta obra el escenario es semicircular y sumamente despojado ya que no hay una estructura escenográfica. Hay muy pocos elementos en escena, que los mismos actores van incorporando a medida de las necesidades de la obra; un árbol representa el jardín, una mesa y dos sillas, el bar. Es el espacio el que invade las situaciones.

Hay tres entradas en forma de arcadas y el fondo es blanco. Si bien la escena se desarrolla en el escenario, el público puede intuir también que sucede detrás de las arcadas porque los actores se van desplazando también por atrás, deteniéndose por momentos en éstas para mirar hacia donde transcurre la escena. Estos mantienen solamente un contacto visual con el público, como indicadores de que va a pasar algo.

La iluminación es en general tenue, aunque por momentos es plena.

Otra producción paradigmática de la compañía fue *Kamasutra... no*, un espectáculo con reminiscencias del *Café Concert*. Trata sobre el erotismo desde un enfoque filosófico y didáctico expresado por cuerpos desnudos de personas comunes sin siliconas. Con textos del *Kamasutra*, de Alejandro Urdapilleta, Oliverio Girondo y el humor de la erótica castellana antigua.

El espectáculo comienza de manera intensa y particular. Son los mismos actores que reciben a la gente al ingresar a la carpa, en donde hay mesas y sillas dispuestas como en un *Café Concert*. Así los actores

---

<sup>8</sup> Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral* Cap. III. Traducción y adaptación de Torres Monreal Francisco. Cátedra Universidad de Murcia. S. F, pp. 127 y 141.



irrumper en el espacio del espectador. Al ir entrando les preguntan de forma entre divertida y sugerente: “¿dónde querés que te acomode?”, “¿te parto al medio?” Según las respuestas de la gente, son acomodados. La iluminación en este momento es tenue. Una vez que los espectadores están ubicados, los actores brindan en el escenario para luego convidarles a todos con una caña para beber.

Sobre cada mesa, las que están dispuestas a ambos lados de la carpa, con un pasillo en el medio, hay una vela (que encienden los mismos intérpretes) y dibujos del Kamasutra. Al comenzar el espectáculo, Isabel Iglesias personifica con un monólogo a una profesora, Aranga Ranga, la que instruye sobre un fragmento del Kamasutra. Hasta aquí participa el público en forma directa, aunque durante todo el espectáculo hay un contacto con éste.

Hacia ambos costados del escenario hay dos reproducciones de Nine. El fondo del escenario es negro con tres entradas semicirculares. Cada una de las escenas lleva un vestuario diferente y es aquí donde una mucama sensual reemplaza la escenografía mientras los actores se cambian.

Luego realizan los tres actores un desnudo total con una luz muy exigua, donde se puede observar el contorno de los cuerpos y el trabajo de contacto. Posteriormente narran monólogos de contenido erótico. Este espectáculo es sumamente sensual, donde lo corporal sigue primando.

Cabe subrayar como dato importante que el grupo Hijos de los Barcos no posee una sala convencional, ya que el espacio teatral es una carpa. Al ingresar a la misma y hacia ambos lados hay gradas, estando el escenario al frente, muy cerca del público.

Ubersfeld expresa que el lugar teatral es lo que coloca frente a frente a actores y espectadores en una relación que depende ceñidamente de la forma de la sala, con o sin trasvase de un lugar a otro, con o sin inserción del uno en el otro. Los espacios teatrales están hechos en función del espectador,

(...) esta perspectiva supone una visión geométrica del espacio, una geometrización del escenario, aún en el caso de que esta geometría revele modelos totalmente diferentes (...) lo importante es la relación entre las diversas áreas de juego y el movimiento de los personajes que las pueblan; la arquitectura escénica es determinante para el funcionamiento de los espacios de cara al espectador.<sup>9</sup>

El grupo así, sigue priorizando el acercamiento con su público de manera directa y original.

<sup>9</sup> Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, pp. 111 y 135.





## Bibliografía

Barba, Eugenio, 1987, *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires, Firpo & Dobal.

De Marinis, Marco. “El secreto del Novecientos teatral”, en *XIII Festival Internacional de teatro de Caracas*, Venezuela, abril de 2001.

Dubatti, Jorge, 1995, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.

Pavis, Patrice, 1987, “Anthropologie Theatrale” en *Dictionnaire du Theatre*, Paris, Editions Socials.

Ubersfeld, Anne, 1998, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.





## 8. Gustavo Di Leo: La autogestión en torno a un teatro nacional-rioplatense

Por Andrea Gilliberti

*Escribir quiere decir hacer vacilar el sentido del mundo, plantearle una interrogación indirecta a la cual el escritor, por una indeterminación última, se abstiene de responder. La respuesta la da cada uno de nosotros, al aportar su historia, su lenguaje, su libertad (...) Primero se afirma, después se entra en contradicción, se sustituyen los sentidos, pasan, subsiste la pregunta... Sin embargo, para que se cumpla ese juego (...) es preciso respetar ciertas reglas; es necesario, por un lado, que la obra sea verdaderamente una forma, que designe un sentido incierto, no un sentido cerrado...*

Roland Barthes

Gustavo Di Leo (Lomas de Zamora, 1953) comenzó su labor como director ya desde el año 1974 en forma simultánea a su formación profesional, gestada a través de la Escuela Nacional de Arte Dramático, y de dos de sus principales referentes: Roberto Villanueva y, Carlos Carella.

Perteneció a una generación que sufrió las consecuencias de la dictadura militar, pero no por ello cedió a los intereses dictatoriales de aquella época, sino que pugó por incursionar en la poética del teatro de autogestión:<sup>1</sup> en sus comienzos desde pequeños espacios de localización, vale decir, a través de la zona sur del Gran Buenos Aires, fundando grupos de teatro<sup>2</sup> que conquistaron al público más interesante –el infantil y adolescente– hasta lograr insertarse en un ámbito elitista, refiriéndonos al centro porteño –como es el Centro Cultural San Martín y el Complejo Teatral Presidente Alvear, entre otros– en el cual continuó trabajando con el objeto de atenuar la brecha existente entre actor-espectador.

Di Leo se ha desarrollado a lo largo de su trayectoria no sólo como director, sino como teatrista, ya que en el campo que hace a lo teatral sus

1 Este concepto será profundizado más adelante.

2 El más importante en su trayectoria, a pesar de su corta vida, lo constituyó *La Agrupación para el Teatro Rioplatense*.



manifestaciones artísticas fueron proyectadas sobre la puesta en escena, la iluminación, el vestuario y “el manejo de todos, casi todos o varios de los oficios del arte del espectáculo” (Dubatti, 1999b, p. 14).

Por otro lado, es significativo aclarar que el teatrista ha dirigido publicaciones de revistas como *Paraver* y, participado como jurado de torneos juveniles bonaerenses.

Juan Moreira en teatrocirco y *El diablo en el conventillo*, dos obras paradigmáticas

En relación a sus obras nos detendremos en dos de ellas: *Juan Moreira en teatrocirco* y *El diablo en el conventillo*.

La primera podría decirse que es la obra que más lo representa a lo largo de su trayectoria; su momento de mayor éxito se dio tanto con anterioridad como con posterioridad a la fundación de la Agrupación para el teatro rioplatense, y no durante ella, aunque en ésta también haya sido incorporada en su corpus artístico.

El objetivo principal de Di Leo era incorporar el criterio de teatrocirco explícitamente; esto se observa en la versión propia que realizó de la novela de Eduardo Gutiérrez. Como estética, respetó de los Podestá el expresionismo en lo que respecta a la manifestación de personajes tipificados, pertenecientes a una serie social marcadamente concreta y previsible, es decir, personajes definidos primordialmente más por su accionar que por su mundo interior; no obstante son “individualistas” en el sentido de autogestionar su vida, proyectados hacia una suerte de anarquía por no aceptar ningún tipo de normas ni reglas que predeterminen su forma de subsistencia. Di Leo define al gaucho como: “Un individualista que no atenta contra lo colectivo, sino que se respeta a sí mismo como regla básica; como alguien que no puede ser peón pero tampoco puede ser patrón, ni se emplea ni emplea”.<sup>3</sup>

*Juan Moreira en teatrocirco* fue dirigida no para un público determinado, sino para un auditorio general, lo cual significa que los estamentos más bajos y más altos podían converger en un mismo espectáculo, sin quedar excluidos por su condición.

En cuanto a lo semiológico se privilegió un sistema de signos basados en el lenguaje del cuerpo, la gestualidad como principio que rige la comunicación, pero no por ello las palabras, los sonidos y demás signos dejan de ser parte del conglomerado sígnico que permite producir un sentido. Por lo tanto, en esta obra lo gestual como pantomima se halla

<sup>3</sup> Todas las declaraciones de Gustavo Di Leo corresponden a una entrevista realizada en el Teatro de Luz y Fuerza, en noviembre de 2002.



en un grado de intersección con la oralidad en la que esta última ocupa un lugar mucho menor.

El director se remitió para la producción de esta versión a toda una tarea de exploración del contexto global que formó parte de los Podestá. A partir de su lectura, comprendió que la mejor forma de insertarse en el seno del teatro circense era conquistando los barrios de la provincia de Buenos Aires por medio de pequeñas giras, para no quedar fagocitado como consecuencia del anclaje en el centro porteño.

Se evidencia que en su ideología la investigación es una herramienta fundamental para la recreación de sus obras. Manifiesta con respecto a esto:

Yo pienso que el investigador es como la memoria y es como la conciencia del arte (...) es también, parte de la estética (...). Para mí es una tarea de (...) mucha importancia porque hay quien habrá como yo, que va a mirar en la historia de Podestá, o del otro, qué hicieron en su época, por qué lo hicieron (...) es una acumulación de verdades hacia, por lo menos, la búsqueda de la verdad.

Uno de los elementos decisivos en el éxito y la fuerza que significó el espectáculo *Juan Moreira en teatrocirco* se perfila en la vinculación popular, en cuanto al contacto material de los mismos actores con su auditorio; nos referimos a los medios utilizados para publicitar dicha obra, especialmente en los pueblos, fue un rasgo detonante para la atracción del público, el contacto personal llegando a recorrer diferentes lugares, muchas veces desconocidos, vestidos de ‘gauchos’.

*El diablo en el conventillo* la elegimos por ser una de las obras más recientes y porque consideramos que este espectáculo resume la raigambre del género “grotesco asainetado”<sup>4</sup> presentes en el director. Este espectáculo connota la etapa de crisis que vive un grupo social, conformados por personajes marginales que se encuentran en una lucha perpetua por sobrevivir a los cánones sociales que le son impuestos, intentan conseguir el reconocimiento afectivo del mundo, un mundo que no sólo les resulta hostil, sino que los ha condenado a la marginación y la soledad. (AAVV, 1975, p. 286).

Se desarrolla en un espacio cerrado, los patios de un conventillo, teniendo como personajes ‘tanos’, ‘gallegos’ y ‘criollos’, todos ellos enmascarados, jugando a aceptar una realidad que no les pertenece, señalando un rotundo individualismo. Poco a poco, lo trágico deviene en ridículo y hasta cómico, dejándose ver, además, la incomunicación y la profunda falta de identidad de aquellos seres que pretenden sentirse

4 Véase al respecto *Teoría del género chico criollo* (1975).





identificados en una cultura que los aísla y los menosprecia cada vez más.

La función social del espectáculo está ligada a la instalación de la producción de sentido en tanto reflexión, privilegiando lo ‘no dicho’ y lo fantasmal generado en los espectadores, engendrando un halo de misterio completamente independiente para cada persona del público, de acuerdo a su “ideologema” (Patrice Pavis), sujeta a su capacidad para percibir los ‘indicios’ del espectáculo, que denominaremos como pertenecientes a un teatro formado a partir de signos, signos que conforman redes llegando a convertirse en una ‘semiosis ilimitada’. ¿Con qué herramientas Di Leo produce este efecto en sus espectadores? “Tomando el texto como pretexto para escribir los signos de la puesta en escena”, por lo tanto, es el valor de la palabra lo hegemónico en su dramaturgia de director que se halla en plena correspondencia con el texto de Pacheco. Patrice Pavis aclara esta cuestión:

El espectador que asiste a un espectáculo experimenta concretamente la materialidad cuando percibe materiales y formas (...) [resistiéndose] a una traducción inmediata en significados (...). Quedará primero, afectado de asombro y de mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar ahí (...) antes de volatilizarse en un significado inmaterial (...). Fatalmente, el deseo de vectorización y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado. (2000, p. 33).

El universo teatral de Di Leo se centra en una gran diversidad de micropoéticas que abarca desde los comienzos del teatro rioplatense hasta su contemporaneidad; si bien Di Leo prefiere el no encasillamiento de su teatro a un género específico dada las múltiples facetas y formas teatrales que en su dramaturgia de director desarrolla, podría señalarse que el sainete, el grotesco y la gauchesca son sus géneros poéticos recurrentes.

En tanto poética teatral, el fundamento de valor que subyace en las micropoéticas a las que se ha hecho alusión se encuentra anclado en la categorización de un tipo de teatro comprometido con lo nacional, que busca fomentar la reflexión mediante la racionalización de la entidad ficcional, de acuerdo a su universo de representación; dicho teatro se halla contextualizado en la crisis social del sujeto, se hace referencia a que se expone en un espacio donde se comunica lo dramático a través de lo cómico. Y, es justamente, con la utilización, principalmente, del grotesco que puede lograrlo, ¿cómo lo hace? Mediante el binomio sublime-feo/serio-bufonesco/trágico-cómico, que connota la antítesis de elementos que gobiernan el grotesco criollo y, no sólo eso, no es vano hacer hincapié en que estas contradicciones forman parte integrante de la experiencia





vital del hombre, el grotesco pasa a ser la expresión de la problemática naturaleza de la existencia. (Kaiser, 1977, p. 30).

En este sentido, el espectador puede reflexionar mediante la sub-categoría de lo no dicho en tanto manifestación de una suerte de poética implícita; es en la contraposición de polos donde se percibe lo profundo y lo subterráneo, donde comienzan a ser construidas pequeñas verdades que no implican una verdad global para todos los hombres, sino pequeñísimas verdades parciales, seguramente muy distintas para cada uno de los receptores de sus obras.

Referirnos al nacionalismo como fundamento de valor de la estética del teatrista –de acuerdo a las micropoéticas grotescas, saineteriles y gauchescas– y no hablar de identidad como instancia paralela sería profundizar sólo un extracto del fundamento de valor que rige la poética en cuestión. Es por esto que se encontrarán como ejes centrales en su trayectoria la problemática de la identidad nacional, pero no subrayando la idea de nacionalidad al grado de una fragmentación que lleva a pensar lo nacional como lo uruguayo, lo argentino, etc., sino como lo rioplatense, porque “el teatro es universal y está más allá de las nacionalidades”. El director propone al espectador los conflictos que los inmigrantes sufrieron –tomando como uno de sus mayores referentes a Discépolo– no sólo de identidad sino de comunicación; con respecto a esto el lenguaje juega un papel de vital importancia ya no en el sainete que representa al costumbrismo que lo caracteriza como “concepción conformista del mundo” (Kaiser, 1977, p. 46), sino durante el grotesco que deja ver la problematización de la situación de ‘los gringos’ para entenderse como un teatro de reclamo y crisis social; no es ya un lenguaje unívoco y de correspondencias lineales, sino inequívoco, un esquema de desintegración que refleja la ambigüedad (en tanto valor semántico, y la ausencia de armonía) entre los impulsos de su ser profundo y las acciones de su ser social. (Kaiser, 1977, p. 48).

En este sentido, no es extraño que su universo teatral tenga como escenario los conventillos, sus patios, e incluso el arrabal; inmigrantes y criollos como actores indiscutibles de sus obras. Todos sus personajes son marginales, faltos de un sistema social que los unifique culturalmente; el único espacio donde ‘paisanos’ pueden hallarse como comunes denominadores es el teatro, el lugar donde: El que hablaba cocoliche se encontraba con que había uno que hablaba cocoliche arriba del escenario, y, parafraseando a Marechal, el ‘tano’ con bigotes para arriba se sentía persona cuando encontraba en el escenario un ‘tano’ con bigotes para arriba que hablaba como él.





No obstante, no debe olvidarse que la trayectoria de Di Leo se centra, también, en el teatro criollo, que tiene como protagonista al gaucho y, que expresa la miseria y el abuso de autoridad al que éste era sometido, dejando ver como trasfondo el salvajismo de las pampas y la soledad de la frontera. Ahora pues, debemos preguntarnos ¿lo gauchesco con qué objetivo se nos muestra, como simple mimetización del gaucho rioplatense? No rotundamente, se nos presenta con la misma finalidad que se plantea y replantea el grotesco al ser representado, el rol jugado por la ‘comunicación’, aquella entablada por personajes marginados, comunicación en cierto modo enmascarada, en convergencia también con el grotesco; en el caso de la literatura gauchesca plasmada mediante estructuras sociales intensamente opuestas, una inferior a la otra, ‘incomunicadas’, presas de una suerte de ‘cortocircuito’, y paradójicamente, el mismo lenguaje que los mantiene en orillas tan disímiles será el que los unirá tomando, justamente, como intermediario al escritor, perteneciente a un estrato cultural extremadamente diferente de aquel que se pretende dar cuenta. Si bien, ‘lo dicho’, o lo cual Mieke Bal denominaría “las palabras”, es un elemento de preponderante importancia –como componente semántico que determina lo cultural– en el desarrollo de esta micropoética, no es el único; es susceptible, por otro lado, el énfasis que el teatrista deja ver en la marginación, en la denuncia de la crisis no sólo de lo social sino del sujeto como individuo, en tanto identidad que le es negada y pisoteada, en detrimento de una cultura que ciertos estamentos elitistas pretenden relegar a un ‘mínimo nivel de expresión’, por tal motivo ocupará el ‘máximo nivel de expresión’ en el teatro de Gustavo Di Leo, retornando a la oralidad, el nacionalismo y la vuelta a las raíces.

Una vez definido el fundamento de valor que delinea la visión de mundo del teatrista y el contexto en el cual se formó se hallan las condiciones propicias para establecer las características centrales del campo teatral en que éste se moviliza:

-El teatro de autogestión<sup>5</sup> como desviación del teatro independiente, entendido el primero según Di Leo como el criterio basado en tres pilares fundamentales: Ideología-Estética-Economía

---

<sup>5</sup> Di Leo, ya desde su aproximación como estudiante al seno teatral, dejó huellas de aires independentistas y revolucionarios, logrando con sus compañeros una reforma de los planes de estudio en el Conservatorio para poder crear la carrera de dirección, desvinculada de la actuación, sosteniendo que estos: “eran dos lugares distintos del teatro (...) que un actor no se convertía por experimentación en director (...) porque el secreto estaba en saber qué pedir, qué uno necesita (...)”. A su criterio la dirección aborda “un lenguaje de movilidad permanente, no es un lenguaje ya determinado (...). Y enfatiza: “No tenemos un juicio previo para abordar la dirección”.





Las tres patas tienen que estar armonizadas. Si me preocupo por la plata, por lo que digo (...) hago un teatro complaciente. Si logro equilibrar esos tres lugares lo más probable es que haga un producto que sea independiente económicamente, que sea estéticamente interesante y que sea políticamente riguroso (...) [y] que [además] se comprometa con la verdad.

Para el teatrista el criterio de autogestión significa un perfecto equilibrio de aquel triángulo; más aun, Di Leo se diferencia 'absolutamente' del teatro independiente, porque su estética rechaza la autonomía del arte respecto de la vida, es decir, brega por la fusión entre ficción y realidad, cosa que no ocurre en el teatro independiente, ya que en éste sí se manifiesta una escisión de la vida y del espectáculo, es el teatro como esparcimiento; en otras palabras, la autogestión abreva en hacer 'teatro para vivir del teatro', asumiéndolo no sólo en la esfera de lo artístico, sino incluyéndolo como forma de vida; por ello se afirma la no pertenencia del director al teatro independiente. Esto se verifica en su discurso:

Yo estoy en franca oposición a lo que hace Alejandra Boero (...) [puesto que] todo ese movimiento no pudo producir una modificación estética (...) que tuviera una respuesta, así como el tango lo tuvo con Piazzola o, el folklore, el rock, o todos los movimientos culturales que tuvieron una respuesta.

A nuestro juicio, Di Leo proclama la puesta en crisis del teatro independiente del siglo XXI con respecto al siglo XX, produciéndose una inclinación hacia el teatro autogestionado. Lo comprobamos haciendo énfasis en las afirmaciones de Di Leo:

El teatro independiente (...) funcionaba<sup>6</sup> porque la gente con un empleo público nacional vivía. A las siete de la tarde ese tipo iba al teatro independiente de Alejandra Boero y hacía de (...) barrendero. Ensayaba tres o cuatro meses y cuando repartían lo de la entrada no le alcanzaba ni para tomar un café con leche, pero no importaba porque uno (...) era rotundo y decía cosas importantes. (...) El teatro independiente solamente sostuvo a Alejandra Boero, que sí vivía de eso, pero los demás tenían que vivir de otra cosa para poder vivir del teatro.

Más allá de sus diferencias estéticas y económicas con el teatro independiente, el teatrista propone con su criterio autogestivo un doble beneficio: por un lado, su propia desvinculación de un productor para representar sus obras, y por otro, la no dependencia del público a un estado liberal que le suministra productos predeterminados por el aparato político.

<sup>6</sup> Gustavo Di Leo se refiere al teatro independiente que se desarrolló en los años cincuenta.



-La idea del teatro como espectáculo que actúa a los efectos de conmover es la construcción en palabras del teatrista: “(...) de la fuerza del teatro como hecho estético y como hecho comunicacional, que no es un hecho olvidable, es un hecho inolvidable (...)”. El director define, entonces, el teatro “como un estado emocional muy particular y muy fuerte”, y agrega: “una cosa es vivirlo y otra es contarlo”. Como correspondencia, es condición *sine qua non* la presencia de la noción de “convivio”, concepto definido como una de las instancias necesarias para la institución del “acontecimiento teatral”.<sup>7</sup>

Es singular dar cuenta de cómo Gustavo Di Leo continúa y desarrolla dicha noción en su práctica teatral, sin siquiera conocer los lineamientos epistemológicos en los que se basa aquel concepto.

Di Leo habla de la importancia del acontecimiento teatral como pura presencia, como un estado de intercambio entre actor-espectador, enfatizando la experiencia vital del ‘cuerpo’ y la oralidad, durante una función que recuerda de su niñez en el Teatro Coliseo de Lomas de Zamora, protagonizada por Tincho Zavala y Marianito Bauzá en la década del sesenta. Señala:

Me conmovió porque (...) la obra ésta la oíamos por radio en mi casa (...) era el teatro transmitido desde el teatro –se ponía un micrófono sobre el escenario y se transmitía la función de teatro con una especie de relator que comentaba los movimientos de escena de las situaciones que no se daban a través de la voz, o sea, de lo que el texto no podía informar al espectador, se lo informaba en un sotto voce (...). Hacían un montón de cosas en el escenario y cuando mis viejos me llevaron a ver eso al teatro, para mí fue impresionante porque fue como una ratificación de lo que había oído, esas cosas me impactaron emocionalmente muy fuerte (...).

-La generación de vínculos estrechos entre quienes representan las obras y, aquellos que las reciben. De esta forma, Gustavo Di Leo funciona como una suerte de *médium* entre actor y público, porque “cuando el director estrena, desaparece; el producto ya no es más del director, los actores se adueñan de ese producto”. Y sólo puede darse esta dialéctica entre actor-espectador, este proceso de retroalimentación entre ambos, si el *corpus* de obras obedece a crear un teatro en el que se pretenda incluir al público. De este análisis se desprende, que el rol asumido por los receptores de sus obras no es pasivo; como consecuencia directa, éstos funcionan como agentes activos a través del *feed-back*, que favorece la instalación de redes de vinculación, promoviendo el nombrado “proceso de identificación”.

<sup>7</sup> Véase al respecto el capítulo II del ensayo de Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (2002).



Esto podrá comprobarlo quien haya tenido la posibilidad de presenciar las obras del teatrista, observando que sus productos remiten a un teatro abierto y exógeno; si bien su principal objetivo es poder penetrar intrínsecamente en el público, el suyo no es un teatro de complacencia, sino que su producción busca insertarse en un determinado marco social, lo cual implica, que no sólo el público sea susceptible de ser transformado a través de ciertas “matrices de representación”,<sup>8</sup> que sea, en suma, el director aquel que vaya metamorfoseándose, mecanismo que Di Leo llama “vinculación positiva”.

En resumen, el teatrista no pertenece a aquellos tipos de directores que se subordinan a una suerte de teatro endógeno o hermético. Por ello, el paradigma central sobre el cual se asienta su poética es la representación del nacionalismo que se conecta con lo porteño, lo rioplatense en forma hegemónica, generando un mundo paralelo al mundo, es decir, un imaginario que admite un sistema de correspondencia con la realidad, cuya metáfora epistemológica es la lúdica existencia de proliferación de mundos disímiles e inexorables que se manifiestan en pleno proceso de propagación como ‘teatro espectacular’, a través de un lenguaje teatral que se consolida “a partir de dos elementos fundamentales: el actor y el espectador (...)”, indispensables para la producción del acontecimiento teatral.

Agrupación para el teatro rioplatense:  
lo circense como evocación del pasado nostálgico

*El talento, lejos de ser un fenómeno individual, es un fenómeno social. En un hombre se condensa un momento de las colectividades. Por uno de los poros humanos surge la savia del conjunto. Con ayuda de un cerebro se exterioriza un gesto colectivo. El pensador y el artista no son más que un producto de la ebullición común, como la flor es un brote de la vitalidad de la tierra. Si pierde contacto con el jugo que la nutre, se marchita. Su fuerza es verdaderamente eficaz puesta al servicio del elemento que la engendró.*

Manuel Ugarte

La Agrupación para el teatro rioplatense fue fundada en el año 1979 por Gustavo Di Leo, junto a Carlos y Roberto Uriona, sumándose a ellos Perla Logarzo, Liliana Correa y Carlos Videla; pasaron en otras instancias por ella Carlos Canosa, Carlos Almeyda, Jorge Gampanzano,

<sup>8</sup> Véase al respecto el ensayo de Anne Ubersfeld sobre *Semiótica Teatral* (1998).



Jorge Leo y Carlos Fernández, entre otros. Esta multiplicidad de actores que conformaron dicha compañía eclipsada en el año 1981 –aunque Di Leo haya conservado su nombre durante algún tiempo previo acuerdo con los ‘Uriona’– se debió al principio central que marcó su ideología estética, siendo a posteriori llevada a cabo por el teatrista en forma independiente.<sup>9</sup>

Nos detendremos en *Cuentos de la tierra*, el espectáculo dirigido al público infantil que les permitió generar una forma de teatro muy particular donde lo ‘nuevo’ cobra primacía. Se priorizó en este espectáculo la estética circense, con dos versiones de cuentos populares: uno de ellos es la historia de *El viejo Miseria*, aquella que recuerda los espectadores de Di Leo al *El herrero y el diablo*, y otro era el cuento de *La vizcacha, el puma, el leñador y el zorro*. Lo circense estaba representado preponderantemente a través de la continuación de la estética del payaso de circo, incluso realizando gags físicos, entendiendo el tipo de estética del circo criollo donde la interpretación de los chistes que ejecutaban los actores propiciaba un espacio de participación muy importante para el público infantil.

Fue esta obra, quien llevó a la Agrupación para el teatro rioplatense a generar la producción de un nuevo teatro, un teatro de participación entre público y actores, auditorio por demás interesante y difícil de acaparar el que seleccionaron como *target*. En este sentido, la intencionalidad de la compañía teatral fue atraer a su público, poniendo el acento en dos signos como son la escenografía y el vestuario, reivindicando el viejo teatro que se fue perdiendo y hasta subestimando, el teatro de entretenimiento. Di Leo recuerda:

La escenografía y el vestuario utilizaban parte la característica de lo animal, y parte el colorido de lo criollo. En la escenografía se jugaba primero en un bosque, después del bosque se pasaba a la vizcachera; habíamos inventado un sistema muy primario pero muy divertido, que era que había un telón que subía y, los árboles subían simulando ser sus raíces.

El teatro se llenaba, y los pibes se divertían, cantábamos en vivo (...) trabajábamos armando como una pista de circo y tirábamos viruta al piso, quedaba como una coloratura cuando la iluminábamos y, cuando los chicos entraban, entraban como a un circo y no al teatro. Era una fiesta el teatro.

<sup>9</sup> Se hace referencia a la clase de teatro autogestionado que Di Leo propone, tanto antes como después de la Agrupación para el teatro rioplatense, sin olvidar la continuación de las similares micropoéticas que hasta nuestros días desarrolla, aunque presentando una estética mucho más abierta y contemporánea, atenuando ya la etapa nostálgica que pudo observarse durante la vida de la compañía teatral y de gran parte de la trayectoria del teatrista.





A propósito del paradigma central<sup>10</sup> que dicha compañía sostuvo, se basó en la utilización de estrategias de vinculación, así denominadas por Di Leo, con el objeto de poder llegar al público.

Podemos decir, de esta forma, que los cimientos de la Agrupación para el teatro rioplatense conformaron una suerte de ‘canon de la multiplicidad’,<sup>11</sup> ante la tendencia de Di Leo de “introducir gente (...) siempre nutrir y multiplicar”. Afirma:

Mi idea era que cada uno de nosotros tenía que hacer como satélites y producir nuevos grupos, hacer una red, creo que era una idea bastante fantasiosa, pero tiene que ver con hacer una escuela permanente y una convocatoria permanente de gente.

En este sentido, las redes de vinculación de las cuales habla el teatrista no sólo se remiten a la ciclópea introducción de diversos actores, sino además de establecer fuertes lazos con los espectadores de sus obras, que ellos mismos se encargaron de obtener; este es otro de los basamentos que construye y consolida el criterio de autogestión que esta compañía proclamó y, al que ya se ha aludido en otro apartado. Referirse a ‘redes de vinculación que ellos mismos se encargaron de obtener’ es señalar que los propios actores realizaban la búsqueda de su público, recorriendo escuelas, haciendo funciones especiales donde sus productos eran vistos por éstas, y volviendo a la tradición de la gira.

Recapitulando, proponemos como fundamento de valor la búsqueda de ‘redes de vinculación’ a través de las estrategias mencionadas más arriba, fenómeno que consideramos pertinente llamar ‘canon de la multiplicidad’.

A continuación nos detendremos en los rasgos principales que definen la poética de la Agrupación para el teatro rioplatense, o si se prefiere, su multiplicidad canónica:

-Criterio de Teatrocirco como valor de lo nuevo: Este ha de ser uno de los rasgos más importantes que los caracterizó, el que los condujo a conquistar nuevos espacios mediante la gira tradicional, en adición a la institución de la idea de un nuevo teatro, desinstalando en el público infantil y, por qué no, en la audiencia general aquel prejuicio de “El teatro es aburrido, de viejos”. Es, entonces, a partir de la gira, que la Agrupación para el teatro rioplatense se compromete “(...) con una búsqueda estética

<sup>10</sup> Se incluye dentro de éste el criterio autogestivo en forma insoslayable, remitirse para la definición de dicho concepto al apartado anterior.

<sup>11</sup> Para ampliar este concepto consúltese *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (2002).





en función de esa realidad perdida que tenía que ver (...) con el vínculo de hacer teatro donde había gente.”

Es, en suma, aquello que los asocia muy profundamente con los artistas de la Edad Media,<sup>12</sup> con el popular ‘barrio’, con recorrer pequeños pueblos, únicos medios que permiten llevar a cabo la expectativa de este grupo de actores: establecer un vínculo verdadero con la gente – a pesar de que muchas de sus giras hayan sido a pérdidas–. No obstante, su esfuerzo no culminó en este lado del Plata, puesto que los trasladó hasta Uruguay y, como no podía ser de otra manera, ratificando su fundamento de valor con la incorporación de actores oriundos de aquel país hermano.

Ahora bien, en cuanto al criterio de teatro-circo, éste se enraíza y se incluye en el concepto de nuevo teatro: la Agrupación para el teatro rioplatense como ejemplo de “el nuevo teatro de Buenos Aires [donde] se advierte (...) una paradójica relación con el valor de lo nuevo”. (Dubatti, 2002, p. 75).

-Coexistencia de distintas micropoéticas: Es la subordinación de la pertenencia a micropoéticas tan distantes unas de otras, a las cuales responde dicha compañía y, que además ratifica lo multifacético en su fundamento de valor.

En sus inicios, la Agrupación para el teatro rioplatense comenzó vendiendo funciones a varios colegios como por ejemplo *Los títeres de Don Floresto*, para luego incluir un espectáculo propio de títeres, realizando también comedia del arte; con posterioridad, las representaciones ya reflejaban el concepto de lo nacional conectado con la idea de lo gauchesco y lo grotesco asimilado a través de la comedia: “teníamos un compromiso ideológico con la cuestión del teatro nacional, con la cuestión de lo rioplatense”, lo cual refleja la revalorización de lo nacional, o más bien, como alude la denominación de esta compañía teatral y en las mismas palabras del teatrista de lo ‘rioplatense’, que hace a la identidad cultural de todos los pueblos.

Se ha demostrado mediante el análisis de la dramaturgia de director y la dramaturgia de grupo la correspondencia de un teatro que propone como principio hegemónico un nuevo espectáculo, un mundo paralelo al mundo, que incursiona en el concepto de teatro autogestionado,

---

12 Se conecta con crear una ‘simbiosis del teatro’, en tanto fusión de nuevo y viejo teatro; dicho de otro modo, Di Leo aclara: “El nuevo teatro que es el viejo teatro, es decir, los griegos cantaban, bailaban, usaban máscaras, hacían mímica. Tienen que desaparecer estas separaciones ridículas. Yo soy titiritero y soy mimo. El teatro y la danza son la misma cosa. No son cosas distintas”. En relación a esto se evidencia la definición de la Agrupación para el teatro rioplatense como una recuperación nostálgica del pasado y, como teatro de puro entretenimiento.





diferenciándose notablemente de la ideología que pregona en un extremo totalmente opuesto, el teatro independiente.

Finalizando, el teatrista pertenece a un teatro que pretende integrar a un público general sin ningún tipo de restricciones; pareciera ser la marginalidad el aspecto clave que se percibe en la realidad de su mundo teatral. Téngase en cuenta las palabras de Di Leo: “Me conmueven los marginales, me conmueve la marginalidad porque siento que nosotros también somos marginales, que en realidad el mundo es marginal”. Es la búsqueda de personajes disociados de la estructura social lo que imbrica un espectáculo exógeno y, por lo tanto, aquello que propicia la interacción tan estrecha entre receptores y actores de sus obras.

#### Bibliografía

Brown, Edward, 1986, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.

Dubatti, Jorge, 1995, *Teatro comparado*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.

Eco, Humberto, 1985, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

Kaiser y Lenoir, Claudia, 1977, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, Buenos Aires, Casa de la Américas.

Ludmer, Josefina, 2000, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.

Olivera, María Rosa y Williams, 1986, *La poesía gauchesca de Hidalgo a Fernández*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Ordaz, Luis, 1999, *Historia del teatro argentino: desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Galerna.

Pavis, Patrice, 1980, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

-----, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Rama, Ángel, 1982, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Stanivslasky, Constantin, 1954, *Preparación del actor*, Buenos Aires, Psique.





## 9. Rodolfo Sardú y la Escuela Mimoteatro de Bernal: La palabra suspendida y el cuerpo como protagonista

Por Laura Falco y Giselle Rodas

*Todo lo que hacemos lo hacemos con el cuerpo... El cuerpo no es una cárcel sino todo lo contrario, es el vehículo que hace liberar todo el amor que llevamos dentro.*

Rodolfo Luis Sardú

El trabajo de Rodolfo Sardú y la Escuela de Mimoteatro de Bernal constituye una verdadera singularidad dentro de la producción escénica de la zona sur del Gran Buenos Aires ya que aborda una disciplina que en el ámbito de la teatrología nacional ha sido históricamente relegada y marginada: el mimo, disciplina eminentemente gestual, privada de todo aspecto verbal y que Sardú junto con la Escuela ha trabajado aportándole una concepción estético-ideológica particular.

Nos proponemos estudiar las características del grupo haciendo hincapié en la trayectoria productiva y en la actividad escénica para luego abordar las características salientes de su poética y centrarnos, más tarde, en una obra singular del grupo: la adaptación de *Crónica de una muerte anunciada*<sup>1</sup> de Gabriel García Márquez.

Orígenes y construcción de una trayectoria

Rodolfo Sardú se conecta en 1986 con Roberto Escobar e Igon Lerchundi y estudia durante cinco años en la Escuela de estos maestros la carrera de Mimo. Más tarde, estudió realización de máscaras y psicodramatismo para incorporar al trabajo corporal la parte terapéutica.

<sup>1</sup> Ficha técnica según puesta en escena en el Centro Cultural San Martín, junio de 2004, en homenaje a Rodolfo Luis Sardú. Vestuario: Carla De Stefano, música: Oscar Pometti, operador de luces: Marcelo Solís, operador de sonido: Julieta Vivero, dirección y puesta en escena: Rodolfo Sardú, adaptación y guión: Diana Briones y Rodolfo Sardú, intérpretes: Henry Cufre (Santiago Nasar), Daniel Benchimol y Francisco Suárez (hermanos Vicario), Francisco Suárez (Poncio Vicario), Natalia Mazzia (Victoria Guzmán-monja-cocinera), Xochil Sardú (Divina Flor-Alejandrina Cervantes-amiga-pueblo), Elisa Felicioni (Clotilde Armenta-Pura Vicario), Natalia Franzoso (Plácida Linero-mendiga), Maximiliano Iglesia (comisario-Cristo Bedoya), Eduardo Camelino (Bayardo San Román) y Erbel Appelio (obispo), maquillaje: elenco.





Entre 1992 y 1996 formó parte de distintos grupos de mimo con los que se dedicó, fundamentalmente, a la producción de sketches.

La Escuela de Mimoteatro de Bernal surge por iniciativa de Rodolfo Sardú en el mes de marzo de 1997, pocos meses después de la compra del edificio donde funciona la sala teatral y el espacio de capacitación. Actualmente se dictan allí talleres de mimo y pantomima, circo, trabajo corporal, construcción de máscaras, narración oral, teatro, danzas, maquillaje, títeres y artes plásticas, entre otros.

Los alumnos que ingresan a la Escuela para estudiar la carrera de Mimo deben pasar tres niveles entre los cuales también se practican esgrima, malabares y clown. La enseñanza de las técnicas de mimo supone un abordaje interdisciplinario con los demás talleres que se dictan en la Escuela ya que, según Sardú, este trabajo es fundamental para proporcionar una enseñanza integral de su arte aunque asegura que esto resulta a veces muy difícil.

En cuanto a la actividad escénica, en septiembre de 1995 se estrena *La batalla y los pájaros*, nombre que recibió un espectáculo original basado en dos obras corales de Clément Jannequin, célebre compositor francés del siglo XVI. Éstas son *La batalla de Marignan*, que describe la ofensiva librada entre las fuerzas de Francisco I de Francia, y los ducados suizo y milanés; y *El canto de los pájaros*, *chanson* que imita los sonidos de las aves. Este último espectáculo contó con la dirección musical de Edgardo Palotta y la dirección general de Rodolfo Sardú.

La Escuela de Mimoteatro de Bernal ha presentado en múltiples oportunidades conjuntos de sketches, realizados por los alumnos bajo la dirección de Rodolfo Sardú. En ciertas ocasiones esos conjuntos poseen un hilo común que los reúne bajo una misma temática; otras veces, son bloques unitarios independientes.

En 1996, la Escuela, que aún se encontraba en formación, estrena en el Complejo Cultural Mariano Moreno una serie de sketches reunidos bajo el título *Recopilaciones* que más tarde se presentaría en el Teatro LyF en el VIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. El muestrario integraba las siguientes producciones: *Caracú*, *Tobi*, *Dentista*, *500 años*, *Bar*, *Empeñaste hasta...*, *Ebria*, *Buena pata*, *30.000*, *Viejos son los trapos*, *Croac*. Al año siguiente, exponen esa misma serie en el Encuentro Provincial de Mimo de la Provincia de Buenos Aires y en el Primer Festival de Mimo y Pantomima.

Cada año, desde 1997 hasta el 2000 han presentado muestras anuales de sketches de entre cinco a quince minutos de duración y que, reunidos en su totalidad, suman unos cien títulos. Entre esas realizaciones se





destacan: *Censura, Trabajo de la plaza, Puticlub* (1997); *Estatua, El cine, Plegaria para un niño dormido, Polaroid de una cartera ordinaria* (1998); *Corrupción, El deseo original, Surcos de la vida, Prostitutos* (1999); *Quiero amar a mi país, Nada es tan bueno ni tan malo, Velatorio (fiambrrín), Los otros mundos* (2000).

El primer espectáculo que monta la Escuela, producto de la adaptación de una obra literaria, es *Crónica de una muerte anunciada* en 1998, en el Teatro de la Merced, ciudad de Quilmes. Es una adaptación al lenguaje del mimo de la obra de Gabriel García Márquez, cuya mayor satisfacción para el grupo reside en que fue expresamente autorizada por el escritor a través de su agente literaria. La riqueza expresiva y el tratamiento de la técnica permitieron que la pieza fuera premiada en diversos concursos: Primer Premio de los Encuentros Provinciales de Mimo de la Provincia de Buenos Aires en dos oportunidades (1998-1999), Premio Candil de Kilmes (1999) al mejor director Rodolfo Sardú, premios por Actuación, Concepción Integral de Obra y Dirección Teatral en el Encuentro Regional de la Provincia de Buenos Aires (2000), Premio Candil de Kilmes (2000) para el elenco. La obra también fue presentada en el IX Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo (1998) que se realizó en el Teatro Margarita Xirgu y en el Segundo Festival Nacional de Mimo de Mendoza (1999).

En el 2001 se estrenó *Antígona* en la Asociación Cultural Mariano Moreno de Bernal, adaptación de la obra de Sófocles realizada por Rodolfo Sardú y Ernesto Sigaud sobre la traducción de Ignacio Granero. La obra participó del X Festival Latinoamericano de Mimo en Mar del Plata (2001) donde intervinieron alrededor de ocho países. Un arduo trabajo de preparación del pre-guion más un año y medio de ensayo concluyeron con la adaptación del clásico de Sófocles al lenguaje del mimo donde el trabajo sobre el movimiento y la gestualidad confluyen conformando calcos de imágenes que son cuadros fotográficos perfectos. El trabajo sobre un cuidadoso vestuario y maquillaje fue sumado a la realización de máscaras por parte del elenco.

Actualmente, la Escuela continúa desarrollando múltiples actividades, entre ellas, los encuentros mensuales multidisciplinares que cuentan con la participación de distintos grupos para incentivar el intercambio y crecimiento artístico. Paralelamente, han organizado encuentros solidarios con el fin de acercarse a las instituciones más carenciadas de su comunidad.

En el edificio se exhiben muestras fotográficas, una de ellas representa un recorrido por la historia de grupo, otra expone el trabajo realizado





por los distintos talleres y espectáculos. Además, cada año se realizan muestras tanto de alumnos internos como de artistas y grupos locales.

### El credo estético

Acercarnos a la concepción de mimo con la que ha trabajado Rodolfo Sardú y continúa trabajando la Escuela de Mimoteatro de Bernal exige abandonar la valoración obcecada y aparentemente firme que lo juzga como un arte meramente descriptivo e imitativo, un lenguaje mudo que reproduce en gestos la palabra hablada, estimación que lo sitúa en la esfera de lo marginal. En este sentido, comenzaremos a caracterizar la poética de Rodolfo Sardú y la Escuela de Mimoteatro de Bernal, reparando en los cinco rasgos principales de su práctica.

1. Rodolfo Sardú se ha desempeñado simultáneamente como actor y director en los sketches antes mencionados, fusión que encarna una característica del teatro argentino actual: la idea de multiplicidad de funciones. Sardú afirma: “Es inevitable que yo como director me ponga en la piel del actor”.<sup>2</sup> Esto lo define como teatrista, como creador que no se limita a un rol teatral restrictivo. Por otra parte, y en relación a la génesis de las obras adaptadas en las que no ha trabajado como intérprete (*Crónica de una muerte anunciada* y *Antígona*), otra aseveración suya lo instala en la dramaturgia de director (Dubatti, 2002), es decir, la generada por el director cuando diseña una obra a partir de la propia escritura escénica: “Voy viendo imágenes y fotografías. Entonces alguien toma nota y se va tejiendo el pre-guion”. De los programas de mano se desprende también una escritura en colaboración o una dramaturgia de grupo: la adaptación y el guion de *Crónica de una muerte anunciada* fueron elaborados por Sardú y Diana Briones. En el caso de *Antígona*, el guion fue confeccionado por Sardú y Ernesto Sigaud, y la puesta en escena por Sardú y Diana Briones.

2. La Escuela profesa la estética erigida por Etienne Marcel Decroux (1898-1991) quien elaboró un complejo de doctrina didáctica que encumbró al *mime corporel* en arte autónomo y autosuficiente. Las disciplinas reelaboradas y practicadas por Sardú y su grupo se enlazan con los siguientes conceptos:

*Privilegio del cuerpo como medio de expresión.* Los códigos del mimo relegan a un papel secundario la expresión de la cara y los gestos manuales, y se sustentan en la expresividad del cuerpo como unidad en la que el foco principal es el torso. El arte del mimo obtiene su lenguaje

<sup>2</sup> Las declaraciones de Rodolfo Sardú, Diana Briones y Marcelo Solís pertenecen a la entrevista realizada por las autoras el 27/11/02 en la ciudad de Bernal.





en movimiento: el actor se pone en situación y entra en relación con su medio, traduciendo en forma dinámica motivaciones interiores.

*Detracción del mimo como mero copista.* El mimo no efectúa en su imitación un fenómeno idéntico al que alguna vez ha observado o realizado. La imitación funciona como acopiadora de imágenes generadoras que, interiorizadas, facilitan esa capacidad de expresión. Esto genera infinitas posibilidades de acción, que aportan y soportan el sentido y el contenido dramático de toda obra mímica (Hernando, 1996).

*Concepción del mimo desde el silencio.* El cuerpo agota sus recursos para no acudir al uso de la palabra. Prescindida, entonces la corporalidad y la emoción se estrechan en un compromiso único que alcanza la comunicación total, aun con públicos social y culturalmente heterogéneos. “El mimo hablado para nosotros deja de ser mimo”, advierte Diana Briones, asistente de dirección y actriz de la Escuela.

*Compromiso físico.* La línea de trabajo de la Escuela exige un entrenamiento corporal intenso, un compromiso físico al que no todos están dispuestos a entregarse. Sardú asegura “hay muy poca labor buena de mimo. Por eso no se conoce, por eso hay muy mala imagen (...) Es muy difícil hacer obras. Hacer *Crónica...* nos llevó mucho tiempo, fue realmente muy duro”. El lugar marginal del mimo que la Escuela reconoce y el encarnizado brío con el que resisten los convierte en ejemplo de un discurso localizador, es decir, un núcleo de resistencia regional (Dubatti, 2002).

3. Se dirige hacia lo colectivo “a estar con gente, a la necesidad grupal e individual, a la expresión, al poder destrabarse, al poder contar. Es un trabajo muy fuerte, terapéutico, integrador, de mucho crecimiento interno, de mucho compromiso.” Esto ha llevado a la Escuela al íntimo vínculo con lo social: “Pedir y manifestarse desde el cuerpo para el cambio social”, agrega Xochil Sardú, hija del director y actriz de la Escuela.

Los temas que atraviesan las obras están emparentados con la muerte, la tragedia y la realidad social de nuestro país (la pobreza, las marchas, la falta de trabajo, el hambre, la hipocresía). “Estas dos obras –refiriéndose a *Crónica...* y *Antígona*– salieron como una pauta social, como una cuestión de lo que pasa, de lo que sucede, de lo que se vive, de lo que se sigue viviendo... la historia continúa”. Esto respondería al nuevo régimen de experiencia, a las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina desde los primeros años de la postdictadura. Cuenta Sardú:

Cuando se cumplieron los 20 años de la dictadura hice un trabajo de 5 minutos que se llama 30 mil. Me paré en medio de la pirámide con tres alumnos e hice el trabajo. Estaban todas las madres, toda







la gente. (...) Vestidito de negro, sin pintarme la cara de blanco. El trabajo siempre terminaba haciendo la ronda de las madres. Y (...) cuando empecé a hacer la ronda comencé a mirar a las madres y apareció el llanto, aparecieron hijas de las madres, y se hizo la ronda con toda la gente, como si hubiera sido la primera.

El régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino es atravesado por la asunción del horror histórico de la dictadura y la construcción de una memoria del dolor (Dubatti, 2002): “A todos aquellos que no pudieron ser enterrados por sus seres queridos. A quienes aún siguen buscándolos”, reza el programa de mano de *Antígona*.

4. Se inscribe dentro de lo que se conoce como teatro de imagen. Rodolfo Sardú nos revela que Etienne Decroux, para estudiar el código gestual se basó, por un lado, en los frisos del Partenón y, por otro, en el escultor francés Rodin y toda su estatuaría. “Al no existir la palabra, la imagen tiene que ser clara, gráfica”.

5. Rodolfo Sardú ha heredado el interés por adaptar obras literarias de sus maestros Escobar y Lerchundi. Siendo alumno participó de la puesta de *Moreira*, hecho que dejó profundas huellas en el teatrista.

En las obras de producción de R. Sardú, el tema de la adaptación se manifiesta a partir del procedimiento más común que es el de declarar en el programa de mano el título y la identificación del autor original. El tipo de adaptación (Dubatti, 1995) que realiza este teatrista responde a las siguientes modalidades: a) “genérica” en el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, se adapta al teatro una novela provocando un cambio general entre ambos textos; b) adaptación “poética” en el caso de *Antígona*, ya que el cambio sólo radica en las micropoéticas.

Realiza una adaptación “estilizante formal” (Dubatti, 1995), ya que los cambios más relevantes se corresponden con los procedimientos discursivos. No así sucede con lo relativo al nivel de la fábula ni al de la semántica puesto que ambas adaptaciones recurren al lenguaje del mimo corporal y prescinden del código lingüístico propio de los textos adaptados.

El trabajo de adaptación supone un intenso análisis e interpretación de la obra. Tres años llevó a Sardú componer el pre-guion de *Crónica de una muerte anunciada* con la asistencia de Diana Briones y otros dos para *Antígona*. Los guiones evolucionan constantemente durante los ensayos y con los cambios de actores en las presentaciones. De este modo, Diana Briones expresa respecto de *Crónica...*:

En todas las versiones hay diferencias grandísimas que tienen que ver con cómo cada actor interpretó y cómo desarrolló el personaje (...) Incluso, creo que la primera versión de *Crónica...* con ésta





[refiriéndose a la última], lo mismo que Antígona, son distintas, aunque hicimos lo mismo.

De la génesis a la puesta en escena

Varias fueron las mutaciones de *Crónica...*, por lo que nos dilataremos en la génesis de la obra para poder distinguir los cambios que sobre ella han acaecido desde la idea de la realización hasta la puesta en escena.

La elección de la obra del colombiano García Márquez estuvo regida por la correspondencia que Sardú encontró entre su temática y lo que él piensa es parte de nuestro universo cultural: el “no te metás” y los prejuicios relacionados con la familia, la virginidad y la iglesia. Sólo hizo falta “engancharse” con la novela para empezar a concebirla desde la disciplina del mimo y proponerla a los integrantes de la Escuela. Para la confección del guión se volvió imperiosa la necesidad de ‘ver’ los movimientos “porque es un guión sin palabras, un guión de movimientos”, asevera Briones. De manera que iniciaron el trabajo visualizando imágenes que al mismo tiempo volcaron sobre un papel. Cada ensayo implicó el traslado del código lingüístico al lenguaje gestual, un hondo y arduo trabajo de los actores sobre los personajes.

Las puestas de *Crónica...*, por el hecho mismo del convivio, acontecimiento sujeto a la fluidez y el cambio (Dubatti, 2002), variaron en cada presentación; sobre todo en el caso de los reemplazos, que mostraron nítidos contrastes en la construcción de los personajes. Al respecto, Sardú revela: “Lo que se dice en la obra es lo mismo. En el cómo se dice está depositado el cambio, porque son cuerpos distintos, sensaciones y sentimientos diferentes”. Aunque debemos destacar que en la primera versión sí hubo una variación en el nivel de la fábula, puesto que el personaje principal, Santiago Nasar, no muere. El relevo de actores se trabajó leyendo la novela y mirando el video de las puestas anteriores. Tales cambios y reemplazos, según Sardú, han hecho crecer la obra hasta encontrar en la última puesta el logro mayor.

Versión muda de *Crónica de una muerte anunciada*

Analizar un espectáculo en el que se prescinde tan radicalmente de términos lingüísticos implica realizar una fina observación de todo aquello que resulta del despojamiento del verbo. Lenguajes alternativos comienzan a primar en el escenario: ahora son la luz, el vestuario, la música y los cuerpos los que, a través del movimiento, adquieren voz propia. Todos ellos se mezclan para recrear en imágenes lo que no se dice, lo que no se nombra.

La labor de los actores en escena muestra el trabajo sobre la disociación del movimiento, las limitaciones articulares, la elasticidad y la fuerza



muscular, la claridad y precisión logradas mediante el equilibrio y la eliminación de movimientos parásitos que le quitan definición a la secuencia de movimientos.<sup>3</sup> Todo ello, para lograr escenas de un fuerte impacto visual y belleza formal. La muerte, protagonista de la tragedia, irrumpe como primera imagen ante nuestros ojos mediante lentas y exactas incisiones de cuchillos invisibles, un agónico grito inaudible y una luz roja que mancha el fatídico inicio y final de la puesta.

La luz, signo no verbal, es utilizada en la obra con fines miméticos (luz blanca para el día, luz tenue para el amanecer) aunque también su valor sémico se hace presente: la luz roja proyectada desde atrás nos muestra la escena trágica recortando la figura de Santiago Nasar que sostiene sus entrañas; la luz azul proyectada desde uno de los laterales ilumina la súbita aparición de Santiago al mencionarlo Ángela Vicario como el autor del oprobio; luces blancas interrumpidas grafican la desesperada búsqueda de Cristo Bedoya al enterarse de la tan pregonada muerte de su amigo. La luz condiciona fuertemente la lectura y la interpretación (Trastoy-Zayas de Lima, 1997). Marcelo Solís, encargado del diseño, puesta y operación de luces en *Crónica...* observa: “Los tiempos son distintos. Los que tiene la obra son mucho más pausados. Los apagones los realizas muy despacio; también las salidas y las entradas (...) El mimo tiene que ver con otros tiempos”. La luz puede ser considerada como un actor más por sus capacidades expresivas (Trastoy-Zayas de Lima, 1997). Aún así, la versión mimada de *Crónica de una muerte anunciada* está pensada para hacerla sin iluminación.

La indumentaria adquiere un intenso valor desde lo sígnico al contribuir a la conformación del lenguaje visual cubriendo a ese cuerpo que tanto debe decir por sí mismo. Cuerpo y vestido conforman un todo que los encuentra en una sola realidad. Asimismo, es la base de representación de códigos culturales y contextuales ya que permite contextualizar topográficamente lo escenificado. La indumentaria brilla en colores estridentes: rojos, verdes, violetas. Prendas floreadas, casacas y blancos pantalones intentan reproducir la Colombia de García Márquez. Las tonalidades oscuras sólo aparecerán en las situaciones trágicas, en los personajes marginales, en los viejos.

El escenario en *Crónica...* está despojado de objetos. Los personajes, a través de sus movimientos, los construyen, los moldean, los hacen visibles dentro de una invisibilidad. Sin embargo, aparecen tres objetos reales. Dos de ellos en el marco de la fiesta de bodas: una silla para ubicar al ciego que molesta y una guirnalda de coloridos banderines que se ajusta

<sup>3</sup> Todos los conceptos mencionados son algunos de los que Ettiene Decroux privilegia como capacidades esenciales en el trabajo del mimo.





a la situación. En esta escena los objetos cuadran perfectamente con la intención de la misma: sacarla del contexto de los demás acontecimientos en los que los movimientos son los del cuerpo retardado, los de los movimientos casi congelados, extrañados. Aquí se baila, se goza como en la vida cotidiana, por lo tanto, los objetos provienen de esa misma realidad referencial.

El objeto restante es el de la sábana que aparece en el marco de una de las escenas de mayor dramatismo. Para Anne Ubersfeld (1998), los objetos teatrales pueden devenir en símbolos al sobrepasar su capacidad metafórica por estar culturalmente codificados. En este caso, la sábana es un símbolo cultural: testimonia la virginidad de la novia. Mostrar la tela blanca pero manchada es símbolo de la mácula de la mujer y de la tragedia que inevitablemente traerá aparejada.

La música original de la puesta fue compuesta especialmente para la obra por el músico y actor Oscar Pometti. El sonido ayuda al espectador a deducir situaciones y a aclimatarse a ellas. Las escenas trágicas se advierten con la combinación de piano y tambor que sobrevienen recurrentemente. La palabra sólo asomará en el marco de la celebración de la boda de la que hablamos anteriormente en un merengue caribeño y, según lo expuesto, de manera coherente con la idea de introducir lo cotidiano.

La búsqueda manifestada desde la más íntima necesidad de un lenguaje otro que no endiosa ni profana la palabra, gesta a *Crónica de una muerte anunciada* y logra una traslación notable de la novela que hace de la Escuela de Mimoteatro de Bernal un exponente único dentro de las poéticas escénicas de la Zona Sur del Gran Buenos Aires.<sup>4</sup>

#### Bibliografía

Decroux, Étienne, 2000, *Palabras sobre el mimo*, México, Ediciones El Milagro.

Dubatti, Jorge, 1992, *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, Buenos Aires, Libros El Quirquincho.

<sup>4</sup> Debemos aclarar que, en diciembre de 2003, se produjo la lamentable desaparición física de quien fuera el mentor y maestro de la Escuela, Rodolfo Sardú. La casa continúa desarrollando sus actividades al frente de los hijos y de los discípulos del director. La razón de seguir adelante con el proyecto la explica Xochil Sardú a través de las palabras de su padre: "Porque aquí tenemos la concreción de un sueño largamente acariciado, una ilusión que nació en 1993, con apenas una idea: una escuela en una casa antigua, acogedora, con pisos de madera, habitaciones amplias, un taller (...) El pequeño sueño ya no es ni lo uno ni lo otro. Es una enorme realidad que sigue y sigue creciendo y espero que nunca se detenga". Como homenaje a tan gran maestro, dedicamos este trabajo.



-----, 1995, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.

-----, 2002, *El teatro jeroglífico*, Buenos Aires, Atuel.

García Márquez, Gabriel, 2001, *Crónica de una muerte anunciada*, Buenos Aires, Sudamericana.

Hernando, Víctor, 1996, *Mimo grafiás*, Buenos Aires, Vuelo horizontal.

Trastoy, Beatriz, y Zayas de Lima, Perla, 1997, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Ediciones Universitarias del Ciclo Básico Común, Facultad de Filosofía y Letras.

Ubersfeld, Anne, 1998, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.





## 10. Nuevas generaciones que hacen historia: Sin testigos y El Refugio de Banfield

Por Patricia Devesa

En 1996 se forma el grupo Sin Testigos para realizar exclusivamente funciones para establecimientos educativos locales. Su nombre devine de la película *Sin Testigos* de Nikita Mikhalkov y lo conformaban en ese entonces: Andrés Taslaktzian,<sup>1</sup> Nicolás Césare, Marcelo Sánchez,<sup>2</sup> Walter Arce, Mabel Vicente y Nelly García, entre otros. Estrenaron ese mismo año *La Nona* en el Teatro Payró de Banfield. Llevar la obra a escena implicó otro aspecto que comparten los artistas del conurbano sur, aunque no exclusivo de la zona, abordar todos o casi todos los oficios del teatro: producción, escenografía, vestuario, iluminación. Actualmente, continúan tanto Césare como Sánchez y se incorporaron Hernán Vázquez, Gustavo Roca, Leandro Chalela y Verónica Sol Fernández Valverde. Entre las obras estrenadas se encuentran: *Edipo: un caso clínico* de A. Taslaktzian (2000/2004), *El Sr. Galíndez* de Eduardo Pavlovsky (2001), *Antígona* de Jean Anouilh (2003), *Criaturas* de Alberto Adellach (2003/04), *El gato negro* de Edgar Allan Poe (2004) y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (2005).

Dos años después de la fundación del grupo y debido al incesante ritmo de trabajo que implicó cada vez más público y el alquiler de salas de mayor capacidad, Nicolás Césare decide entregarse a un proyecto mayor: tener su propio espacio. El 7 de agosto de 1998 abre sus puertas El Teatro El Refugio de Banfield –con una sala para 120 espectadores–, en calle Maipú 1194 de la localidad de Banfield, Partido de Lomas de Zamora, con dos espectáculos: *Sobre el daño que hace el tabaco* de Antón Chéjov y *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. Después de casi cinco años, se trasladan a su actual ubicación, Maipú 540, al incrementarse tanto las actividades como el público –tan sólo en lo referido a espectadores de espacios educativos han pasado por allí más de 30.000–. Además, ha

1 Andrés Taslaktzian dirige actualmente su propio espacio, el Centro de Estudios Teatrales y Artísticos (C.E.T.A). Institución destinada fundamentalmente a la educación para el arte en la ciudad de Banfield. Se inauguró en marzo de 2003, dedicados en un primer momento al café-concert y marcados fuertemente hasta hoy por el humor. Llevan estrenadas y producidas por el grupo, entre otras obras: *Mother fucker* y *Sex Machine* (2005) *Trío Los Chanchos, tratado científico patológico sobre la sexualidad* (2006) y *Humor clase 80* (2007).

2 Marcelo Sánchez es docente, actor y director tanto de obras para adultos como para el público infantil.



creado a pocos cuerdas un anexo del Centro Cultural, donde se dictan no solo talleres ligados al quehacer teatral sino a otras esferas artísticas –cuentan con veinte talleres y más de doscientos alumnos–, cumpliendo uno de sus objetivos: servir como lazo de unión entre las diversas ramas del arte y la sociedad toda.

Nicolás Césare, el referente del grupo, comienza su formación teatral a principios de los 90, cuando tenía 15 años, con Ricardo Miguelez en la Escuela Municipal de Teatro de Lanús en sus talleres de improvisación y expresión corporal y en la producción de obras por casi cuatro años. Reconoce que no fue tan fuerte la formación en relación al aprendizaje adquirido a partir de espectáculos realizados en intensidad y en cantidad. El 30 de abril de 1993, a los 17 años, debuta profesionalmente con el grupo venezolano Rajatabla en el Teatro Astral de Buenos Aires, con la obra *El coronel no tiene quien le escriba*. El productor de Rajatabla, Williams López, estaba buscando un reemplazo de un joven actor venezolano recorriendo la cartelera porteña; es así que se conecta con Miguelez, quien recomienda a Nicolás Césare. Dos ensayos intensos y, luego, vino el estreno. Para julio de ese año estaría nuevamente con el grupo, pero en el Teatro General San Martín de la ciudad de Córdoba. Una de las características que marcaron las nuevas generaciones de teatristas que decidieron quedarse en la zona es la formación casi exclusiva con los maestros locales. Es así que Césare estudia actuación con Omar Aita, Osvaldo Peluffo, Roberto Uriona y Miriam González; títeres con Sergio Mercurio y zancos, malabarismo y lanzallamas con Leandro Aita. Su preparación se complementa en otras áreas: tango, canto y guitarra.

Reconoce a Roberto Cossa como uno de los pensadores del teatro con el que más coincide. Si bien es lector de Stanislavski, Meyerhold y Peter Brook, se define primordialmente como una autodidacta. Sus maestros locales han sido Ricardo Miguelez –quien ha sido, asimismo, docente de los que hoy forman Sin testigos– y Vilma Ferrán. En cuanto a los referentes en la zona, se siente más ligado desde lo ideológico a El Teatro de las Memorias<sup>3</sup> hasta por su concepción de la sala a la italiana y con el grupo Diablolmundo,<sup>4</sup> por ser el grupo más experimentado y experimental de la zona, aunque no transitan por las mismas propuestas estéticas.

Fue dirigido fundamentalmente por Ricardo Miguelez en *Gris de ausencia* de Roberto Cossa (1992), *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun (1992), *La fiaca* de Ricardo Talesnik, *Cuanto cuesta el hierro* de Bertolt Brecht (1993), *Extraño jinete* de Michel de Ghelderode (1994)

3 Ver en este libro la entrevista realizada por Mario Di Nicola a los fundadores del grupo.

4 Ver en este libro el capítulo “Cuando la periferia es centro: Ayer Diablolmundo, hoy Jícara”, por Patricia Devesa.





y, también, con la misma dirección y junto al emblemático grupo Los Pepe Biondi:<sup>5</sup> *La guerra de los tic-tac* de Marcelo Marán, *Stéfano* de Armando Discépolo (1994) y *Delirio a dúo* de Eugène Ionesco (1998, 2001 y 2002). Hacia fines de esa década comienza a trabajar bajo otros directores de gran incidencia en la zona: Marcelo Sánchez (*La Nona* de Roberto Cossa, 1996), Osvaldo Peluffo (*El jardín de las delicias* de Peluffo, 1997), Nelson Valente (*El avaro* de Molière, 1997), Andrés Taslaktzian (*No hay que llorar* de Roberto Cossa; *El corazón delator* de Edgar Allan Poe, 1999; *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare; *Edipo: un caso clínico* de Andrés Taslaktzian, 2000) y Omar Aita (*Esperando a Godot* de Samuel Beckett, 2005).

A partir de 2000, articula su labor actoral con la dirección y la dramaturgia. Escribe y estrena *Los ojos vacíos* (2002), *El viaje* (2004) y *El libro olvidado y las historias perdidas* (2008), la primera con dirección de Gustavo Roca y las últimas, bajo la propia. *Los ojos vacíos* ha marcado la inauguración de una nueva etapa que lo consolida en el campo teatral. Se trata de una dramaturgia escrita en plena soledad. La primera versión fue sumamente poética, de un gran estatuto literario, más cercana a la lectura que a la escenificación. A partir de las sugerencias del dramaturgo y director marplatense Marcelo Marán, Césare plantea una nueva escritura que llevará a escena:

La primera versión, era un hombre que estaba tan solo en la vida que se había muerto y nadie se lo había dicho, entonces así transcurría su tiempo. Después, vino la versión definitiva: un hombre que se recluye dentro de su casa, dentro de su cabeza y arma una realidad paralela para no salir, para no arriesgarse.

Esta obra está construida sobre un único personaje: un dramaturgo –interpretado por Césare–, encerrado por más de un año, que intenta escribir un monólogo por encargo. Ese encierro se profundiza en aislamiento e incomunicación, llenando su vacío con diálogos ficticios entre los fantasmas que se le presentan (su mujer, su hijo muerto, su hermano). Un personaje que no encuentra eje en el que pueda sostenerse, ha perdido toda referencialidad espacio-temporal. Ha perdido la mirada del otro que marca su propia existencia: “El encierro te seca los ojos... no las lágrimas, ojalá secase las lágrimas... el encierro te deja los ojos vacíos (...) La cobardía es la dosis adecuada de la droga que me mantiene en ese ataúd sin miradas”. Se construye como una metáfora del hombre actual, dice G. Roca al respecto:

<sup>5</sup> El grupo inicia su actividad en 1987 con la puesta de *El rey se muere* de E. Ionesco en Villa Obrera, Lanús. Se han centrado en el absurdo y en especial en la obra de este autor rumano. Una de las características de Los Pepe Biondi ha sido su teatro militante, llevando sus producciones a villas, asentamientos, escuelas y sociedades de fomento.





Me interno en este texto, en ese submundo de patética locura, de asfixiante oscuridad, como un símbolo del hermetismo que vivencian muestras modernas sociedades, y más crudamente cada individuo y descubro una necesidad imperiosa de intentar desnudar esta peste de los últimos tiempos, encontrando mucho más que un punto en común con el autor, en donde apoyar esta propuesta. Aspiro, desde la puesta en escena de *Los ojos vacíos*, a desintelectualizar la estética llevándola a valores de inocencia, resaltando lo “naif”, para ir en busca de una mayor pureza en el tratamiento de la temática, y así, a través del discurso teatral, entablar un diálogo más frontal con el espectador. Siempre nos queda la opción de abrir la puerta y salir al mundo con...“los ojos llenos”.<sup>6</sup>

Esa locura que remarca el director, dada en los cambios anímicos y de personalidad operados a lo largo de la puesta, se resuelve en la potencialidad notable en el gesto del actor.

El camino a los clásicos

Más que preocupado por un método de actuación, Césare persigue dos objetivos que pretende abordar como artista: los problemas de la identidad y de la comunicación. Alejado de un teatro “hermético”, ha privilegiado la claridad en el mensaje, que no debe ser entendido en su sentido más tradicional: como un teatro de tesis que busca un fin puramente didáctico. Su concepción se acerca más a la teoría de la comunicación: el intercambio entre el escenario y el espectador, que apunta a la transparencia discursiva. Ha encontrado esa posibilidad en el tratamiento de los clásicos internacionales y en los contemporáneos nacionales y por fuera de un teatro de imagen, que no privilegia la palabra, ya que coloca el acento en el teatro de texto y de autor, de allí que haya puesto a Beckett, Ionesco, Shakespeare, Sófocles y entre los nuestros a Gorostiza, Cossa y Pavlovsky. “Yo creo –afirma Césare– que los grandes textos o las grandes puestas quedaron en la historia porque se entendía qué era lo que pasaba, había un diálogo. El teatro es comunicación”.<sup>7</sup>

A partir de ello se incorpora la figura del adaptador. Hablamos de adaptación en la medida que hay un reconocimiento explícito de autoría en el texto adaptado, que no trata de absorberlo y transformarlo, sino que mantiene la entidad del mismo (Dubatti, 1995). El trabajo de adaptación, desempeñado en general por el mismo director (piénsese en *El corazón delator* adaptada y dirigida por Andrés Taslaktzian). Su labor es previa al trabajo con el actor, en soledad como el dramaturgo tradicional, pero no existe rigidez en cuanto a mantener el texto tal cual fue presentado por

<sup>6</sup> Documento cedido por el grupo Sin Testigo.

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Nicolás Césare en julio de 2007.





el adaptador. Se operan las modificaciones que se requieran directamente en los ensayos, ya sea por cuestiones técnicas o por acortar o cambiar escenas.

El grupo ha incursionado en los diversos tipos de adaptación teatral. Dio paso a la adaptación genérica internacional, de la narrativa al teatro, como el ejemplo antes mencionado del cuento de Edgar Allan Poe. Los cambios más evidentes se dan en el plano del discurso como el parlamento de los personajes y la incorporación de didascalias (la banda sonora, la voz en *off*, los efectos lumínicos), la estructura circular, o desde el nivel de la fábula (la incorporación de un personaje y de elementos contentidistas nuevos). La adaptación poética internacional, a partir de *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare, interpretada completamente por actores masculinos, por nombrar alguna. Respecto de las adaptaciones poéticas intranacionales, es decir las adaptaciones del teatro argentino dentro del teatro argentino, son las que, en general, han implementado cambios escasamente relevantes.

El último trabajo estrenado por Sin testigos –aunque en el momento de la escritura de este artículo se encuentran ensayando *Yerma* de Federico García Lorca– ha sido la puesta de *Esperando a Godot* (1953) en agosto de 2005. Apenas se han operado algunas modificaciones del texto original relacionadas con la extensión, por lo que la obra conserva el título y la autoría originales. Los cambios fueron pensados desde el lugar del espectador, convencidos de que el público que asiste a la sala,<sup>8</sup> en general, no frecuenta el teatro, podría aburrirse en esa larga espera, que propone la pieza del autor irlandés, en la que nada pasa. Se mantienen las unidades constitutivas invariantes de la fábula, es decir, los componentes esenciales de la fábula original. Se trata de una adaptación clásica, ya que, además sigue de cerca la semántica y el discurso beckettianos.

Nicolás Césare se planteó la necesidad de montar *Esperando...* y para ello pensó en dos grandes directores de amplia trayectoria en la zona: Ricardo Miguelez y Omar Aita. Miguelez ya lo había dirigido dentro de la poética del absurdo. Césare tenía formado el elenco y finalmente logró que Aita, su primer profesor de actuación, tomara la dirección. No fue fácil su aceptación, pesaba en él la imagen de una puesta memorable

<sup>8</sup> Hay que tener en cuenta que el estreno tuvo lugar en el Teatro El Refugio. En 2006 formó parte de la programación anual del Centro Cultural de la Cooperación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con las actuaciones de Nicolás Césare, Omar Montero, Marcelo Sánchez y Hernán Vázquez; la escenografía y vestuario de Bárbara Solari; la música de Martina Vior; el diseño de iluminación de Omar Aita y Bárbara Solari; la asistente de dirección de Anabel Ferreyra y la dirección de Omar Aita. En 2007 ganó el Festival Zonal de Teatro para Adultos del Conurbano, organizado por La Comedia de la Provincia de Buenos Aires para la participación en el Festival Provincial de Teatro en Mar del Plata, Buenos Aires.





dirigida por Petraglia –la reposición en 1971 y 1972 de *Esperando a Godot* en el Centro Cultural General San Martín–.

Aita destaca<sup>9</sup> que trabajó con un equipo de actores muy maleables y que se pusieron a su disposición durante seis meses de entrenamiento y ensayo muy fuertes en lo físico, en lo intelectual, en la comprensión del espacio escénico. Por otro lado, la posibilidad que ha tenido como director de moverse tanto en la Ciudad de Buenos Aires como en la provincia le ha permitido registrar diferencias muy marcadas entre los actores de ambas zonas. El actor de la provincia es un actor menos preocupado por el éxito y menos preocupado intelectualmente, como un *estado más* puro, con menos vicios del oficio y tiene una relación más cercana al público, de mayor comunicación, conoce a la mayor parte de los espectadores. En este sentido, es un actor que se puede integrar sin dificultad a su propuesta para la puesta de Beckett.

Tanto los actores como la escenógrafa Bárbara Solari,<sup>10</sup> joven en el oficio, no tenían preconcepciones de la obra que pudieran ir en detrimento del trabajo. Partir de no tener interpretaciones previas hizo que la labor fluyese más fácilmente. Fue partir de cero, de un espacio vacío, en este mismo sentido se encara la labor musical y la incontinencia del espacio.

Agrega Aita al respecto:

El teatro El Refugio es un teatro a la italiana, clásico, tienen siete metros de boca por cuatro metros de fondo, o sea que ahí tuvimos que usar ese espacio, no había otro. Lo único que sí, pintamos todas las paredes de la platea, techo, todo, para que tenga más profundidad. Porque el planteo que yo me hago para *Esperando a Godot* es ese infinito camino. No lo hemos logrado de todas maneras, porque ahí no se logra, en ese teatro no se puede lograr esa infinitud que a mí me surge desde el paisaje. Ese paisaje me parece infinito. Es difícil que haya un espacio teatral, por más astucia que tenga el escenógrafo, que pueda permitirse esta perspectiva. Pero igual, la idea de la puesta tiene que ver con eso y lo trasladó a otras cosas. Tratamos de trabajar todo ese espacio con esa imagen, a pesar de que no teníamos la posibilidad física de

9 Palabras de Omar Aita en la mesa “Directores y actores de Beckett en el sur” organizada y coordinada por Patricia Devesa en el marco de las XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado programadas por el Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires), Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) y el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación, en noviembre de 2006 (material inédito).

10 Podemos destacar la escenografía de las obras Medio punto corpiñera de Miriam Russo (2006, Teatro de Las Nobles Bestias) y, posterior a la puesta de *Esperando a Godot*, *La foto. Estampas de un baby shower* de Araceli Arreche (2007, Teatro de La Comedia para el ciclo Teatrolaidentidad).





hacerlo. Y, después, con las luces tratamos de trabajar claroscuros, zonas como de incógnita. También, tengo que aclarar, que la cantidad de luces era limitada. Sin embargo siempre imaginamos, tanto con el espacio como la parte de la iluminación, la idea de esa cosa infinita y un espacio absolutamente indefinido. Si tuviera que elegir un lugar para hacer eso, yo al actor, lo pondría desde arriba para abajo, no para que me quede chiquito, sino para que quede lejano. A mí me da la sensación de que la distancia da soledad, entonces que las personas que se mueven en ese espacio, se mueven en un espacio también solitario.<sup>11</sup>

Su poética de dirección se caracteriza por la rigurosidad, la disciplina de trabajo y la elección de muy buenos actores que responden con compromiso. Esto se traduce en excelentes actuaciones, en especial de Omar Montero, Marcelo Sánchez y Nicolás Césare. Hombres arrojados al mundo, sin punto de apoyo, sin referencias espaciales o temporales en una soledad extrema enmarcada en una espera inútil, en un devenir sin cambios, en un fracaso asegurado.

La oscuridad de la sala y la iluminación puesta sobre un árbol –como marca la pieza– sin hojas y quebrado multiplican el clima de desolación. El escenario está cubierto de paja –nada con vida hay allí, pura naturaleza muerta– y por debajo de ésta aparece Estragón –Marcelo Sánchez– desenterrándose, en una escena de doble juego: cómica y perturbadora a la vez.

*Esperando a Godot* se reactualiza y adquiere una nueva semántica en diálogo con el contexto, que se vuelve interrogación: ¿Es posible la utopía en la Argentina de hoy? ¿Estamos sumergidos en fracaso permanente? ¿Estamos condenados a formular preguntas y a no tener respuestas?

De las formas de circulación y de asociación

Otra peculiaridad de la zona, que Sin testigos comparte con Sergio Mercurio –quizás éste sea el caso más emblemático– o con el grupo Teatro Ensamble de Banfield, por nombrar algunos, es el hecho de que sus producciones circulan por el exterior y por el interior del país a través de giras y festivales<sup>12</sup> sin haberse consagrado en el polo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Ignorados por este centro, construyen otras redes que

11 Palabras de Omar Aita en la mesa “Directores y actores de Beckett en el sur”. *Op. cit.*

12 Entre ellos podemos nombrar: Festival de Intercambio del Mercosur (Uruguayana Brasil y Corrientes, Argentina, 1997) con *El avaro* de Molière; IV Festival de Teatro Al Borde (Mar del Plata, 2002) y I Encuentro Teatreando (San Clemente, 2002) con *Los ojos vacíos*; XV Edición del Festival Internacional Temporales Teatrales de Chile (Puerto Mont, 2005) con *Criaturas* de Alberto Adellach; XIV Encuentro de Teatro en Teodelina (Santa Fe, 2006) con *Criaturas* y I Foro Social de Cultura y Arte Joven Asunción, Paraguay, 2006) con *El gato negro* de Edgar Allan Poe.



les permiten el contacto directo y el intercambio con compañías locales e internacionales a través de viajes o por la visita de artistas o grupos extranjeros en el ámbito propio –Brasil, Chile, Venezuela, Paraguay–.

Pero la legitimación, además, es un problema a nivel local. Hay cierto prejuicio por parte de los vecinos próximos al teatro que impide darle un valor mayor: “si está en el barrio no debe ser bueno”, recrea César. Esta visión que tiene del público más cercano no es exclusiva del grupo Sin testigos, es una problemática general, como también lo plantean Eichenberg y Alfredo Badalamenti del Teatro Las Nobles Bestias de Temperley.<sup>13</sup>

Son conscientes también de que se dirigen a una población que no frecuenta el teatro o que, si lo hace, va a espectáculos teatrales ligados a los productos televisivos, frente a la programación de sala de estos grupos que es casi propia en su totalidad.

Intentaron, a partir de la postdictadura, organizarse en diversas asociaciones que nuclearon a los grupos y salas. La primera fue GRITELLO (Grupos Independientes de Teatro de Lomas de Zamora) en 2001. Entre sus objetivos estaba sortear las dificultades de difusión y para ello producían afiches en común donde volcaban en forma conjunta toda la actividad teatral de las salas que lo conformaban, momentos en que lograron una circulación fluida por las mismas. Tanto Diablomundo, Teatro de las Memorias, Los Hijos de los Barcos, el Teatro de Las Nobles Bestias como El Refugio de Banfield la reconocen como la mejor asociación que se dio en el Partido de Lomas de Zamora, porque además los convocaba el intercambio artístico. La asociación se pierde cuando comienza a burocratizarse. Después surgió SURCO (Asociación de Teatristas del Conurbano Sur), que los reúne bajo una misma línea de trabajo: fortalecer el vínculo, crear nuevos canales de intercambio y de proyección profesional, poder pelear en forma conjunta políticas que respeten las particularidades de la región y los derechos de los artistas en el marco del Instituto Nacional del Teatro y disponer de una bolsa de trabajo. En julio del 2002, organizaron el Primer Festival de Teatro Independiente del Sur del Conurbano, en el que participaron 26 espectáculos en nueve salas simultáneamente y siguieron desarrollando sus actividades con cierta irregularidad cada vez más marcada. Probablemente una de las causas de la baja participación en estos últimos años en la Asociación se deba a la forma en que surgió:

13 Devesa, Patricia, “Diálogo con los directores Claudia Eichenberg y Alfredo Badalamenti. Cuando se conjugan producción y compromiso artístico” en la revista digital [www.160-arteycultura.com.ar](http://www.160-arteycultura.com.ar), N°5, junio-julio de 2008.





La formación de SURCO fue demasiado casual –apunta Césare–. Nos juntamos para oponernos. En aquel momento, era ATECO que nos llama a una reunión de teatristas para hacer la Asociación de Teatristas de Buenos Aires, que ya estaba armada y que solamente nos ponía como socios; armada por todos Directores de Cultura de las Municipalidades bonaerenses y que el Instituto Nacional del Teatro estaba enfrentado con esto, a no subsidiar. Es así que nace SURCO y en simultáneo otras asociaciones. Llegamos a ser más de setenta teatristas en ese momento.

Sin embargo, Sin testigos ha encontrado apoyo en otras organizaciones e instituciones no teatrales. Participaron en las Jornadas de Derechos Humanos organizadas por la Universidad Nacional de Lanús con la puesta de *El Sr. Galíndez* de E. Pavlovsky y junto a Barrios de Pie en 2006 en Jornadas de desarrollo social, de salud y alfabetización social en la Ciudad de Buenos Aires.

#### Bibliografía

Devesa, Patricia, 2005, “*Esperando a Godot: el hombre arrojado al mundo*”, *Artes Escénicas*, Buenos Aires, noviembre.

Espinosa, Patricia, 1994, “Un Stéfano realista”, *Ámbito Financiero*, Segunda Sección, 11 de noviembre, p. 5.

Lanese, Diego, 2001, “Con el corazón en la boca. *El corazón delator* en El Refugio de Banfield”, *Sudestada. Revista Cultural de la Zona Sur*, Buenos Aires, Año 1, N° 3 (octubre), p. 9.

-----, 2002, “Por las salas. Confidencial”, *Sudestada. Revista Cultural de la Zona Sur*, Buenos Aires, Año 2, N° 11 (agosto), 11.

Rimoldi, Lucas, 2002, “Los Pepe Biondi, quince años de coherencia en el absurdo”, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, pp. 265-274.

Santagati, Adriana, 2001, “Los Pepe Biondi homenajean al cómico más famoso de Lomas”, *Clarín*, Suplemento Zonal, 5 de julio.

Pacheco, Carlos, 2001, “El mundo de Ionesco sigue vivo”, *Clarín*, Espectáculos, 2 de diciembre.





## 11. El grupo Espacio vacío: Itinerarios de una poética del espacio y de la ensoñación

Por María Florencia Heredia



Alguien boca arriba - Espacio vacío

### Introducción

“¿Qué queda del teatro si no es religioso, nacional, si no cree en los libros, en las teorías, en las ideologías que quieren explicar y sembrar certezas en el mundo?”. Suerte de pregunta retórica lanzada por Eugenio Barba (2008, p. 17), nos ofrece acaso una clave de lectura para comprender la cifra de la trayectoria artística de Martín Wolf. No porque su lenguaje poético se organice (únicamente) alrededor de las variables que brinda el teatro antropológico, sino porque los interrogantes que se formuló hacia mediados de los años 90, y que dieron nacimiento a su grupo teatral Espacio vacío, no difieren demasiado de aquellos esgrimidos por el italiano.

La raigambre si no religiosa de su teatro, al menos ritual, se relaciona con la noción que, de teatro sagrado, Peter Brook propone justamente en *El espacio vacío* (1998): un teatro que recupere su dimensión ceremonial y celebratoria, exploratoria y primaria. Refiere Wolf que en los años anteriores a la formación de su grupo, el libro de Brook se había

Estéticas de la periferia / 135







constituido en una especie de “Biblia” a la que volvía una y otra vez en la búsqueda de respuestas acerca de la especificidad de la actividad teatral y que la creación de su agrupación fue, en cierto modo, la consecuencia necesaria de aquella indagación. Poco importa, entonces, que años más tarde –después de haber visto los espectáculos concebidos por Brook, pero sobre todo después de haber viajado a París en la convicción de que allí residía la “esencia” del teatro y de haber regresado con la certeza de que era en Buenos Aires donde encontraría su propia voz expresiva–,<sup>1</sup> reconozca diferencias con quien otrora ocupó el lugar de un “Maestro”. Suele suceder, después de todo... Lo cierto es que Wolf no apeló a la tradición teatral de Oriente para imprimirle a su teatro un matiz sagrado: lo restituyó a partir de un singular trabajo de dirección de actores que combina con irreverencia los legados de escuelas de actuación diversas y de la concepción de un teatro totalizador que interpela todos los sentidos del espectador a partir de eclécticos cruces de disciplinas artísticas. No pensó la noción de “espacio vacío” sólo en términos metafóricos: lo entendió también en su sentido literal, generando espacios escénicos que denuncian la apropiación productiva de la “geografía caprichosa” de los espacios extrateatrales y parateatrales donde estrena la mayoría de sus puestas.

El teatro de Wolf es también eminentemente nacional, aunque su grupo nunca haya llevado a escena géneros tradicionales locales o textos de autores argentinos. Es nacional porque sus textos espectaculares se encargan siempre de denunciar sus condiciones reales de producción.<sup>2</sup> Tanto tornan transparentes las huellas y los itinerarios de su construcción poética, como evidencian cada una de las constricciones de su contexto social y económico (de tiempo, de dinero, de calidad o cantidad de colaboradores y actores, de espacio); elección estética que encierra un indudable posicionamiento ideológico por cuanto entiende que si bien estas constricciones contextuales fijan las reglas del juego, no necesariamente marcan los límites de lo posible. Porque se pueden hacer “usos desviados” de lo instituido, manipular lo impuesto, idear “tácticas”

1 Martín Wolf (2006a:10) sintetiza en los siguientes términos las conclusiones derivadas de su estadía en París: “Europa nos deja probar (con desechos). Nos deja experimentar, nos deja las vanguardias... Y si algún objeto de esa vanguardia produce utilidad, lo hará formar parte de la institución Arte y lo coleccionará, lo guardará, (se) lo asegurará. Nos premiará colocándonos en una costadito de la historia artística de la humanidad. Es decir, una vez más se apropiará de bienes ajenos. Y nosotros... si hemos logrado experimentar un arte (recordemos que hecho con nada), si logramos construir una potencia creadora y única como lo es innegablemente la expresión artística en este lado, el de la periferia ¿seguiremos con el prejuicio a cuestas, creyendo que el Viaje hacia el centro (a ese centro) nos va a dar la respuesta? Destino fatal decía, y es que de este Viaje no se vuelve...”

2 Se trata de una característica que no se circunscribe a su trabajo como director. Como veremos, será un aspecto central en su labor pedagógica y una problematización constante en sus publicaciones teóricas.





que se opongan a las “estrategias” de la dominancia (De Certau, 1996). E inscribir en las puestas todas las operaciones, todos los recorridos, la errancia y los hallazgos, tornándolas rasgos esenciales de una poética.

Allí reside el nacionalismo y los alcances ideológicos del teatro de Wolf: en el desnudamiento de su condición periférica.

Su nacionalismo es también federalismo. No ya sólo porque desde la primera hora insistió en estrenar sus puestas en el interior del país, sino también porque combinó tales presentaciones con la impartición de seminarios a actores y docentes, y con participaciones en festivales, mesas redondas y debates con colegas y especialistas.

Existe, además, otro aspecto distintivo en la labor de Wolf que lo incluye en la categoría de “teatrista” propuesta por Jorge Dubatti y que, sin embargo, va más allá. Coincidamos en que si la definición apunta a describir el perfil del creador de la postdictadura –“que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo” (Dubatti, 2002, pp. 46-47)–, basta con revisar las fichas técnicas de las puestas en escena concebidas por Espacio vacío para dar cuenta de lo abarcador de su trabajo.<sup>3</sup> Decimos, no obstante, que trasciende tal definición porque ésta no contempla la teorización de la actividad artística. Al menos, no la sistemáticamente publicada y difundida. En un campo teatral caracterizado por la escasa circulación de escritos teóricos de los hacedores del hecho teatral, en el que a lo sumo se encuentran trabajos autobiográficos, reportajes comentados o crónicas de “testigos privilegiados” de una época –indispensables documentos para el trabajo del investigador teatral que, sin embargo, adolecen de afán pedagógico y perspectiva teórica–, el hecho de que Wolf vuelque por escrito tanto sus experiencias artísticas y docentes como múltiples reflexiones acerca del quehacer artístico resulta, por lo menos, provocativo.<sup>4</sup>

Si sus trabajos de dirección y sus publicaciones periódicas no pueden entenderse desvinculados ya que poseen el denominador común de las preguntas constantes acerca de los qué y los cómo del teatro, lo mismo

3 Por citar algunos ejemplos, en *Cenicienta* (1996-02) se hizo cargo de la actuación, adaptación y dirección; en *Alguien boca arriba* (2004-05), de la dramaturgia, dirección de actores y dirección general (rubro que compartió con Marina García Barros); en *Ifigenia* (2005-07) de la iluminación, el espacio, la escenografía, vestuario, puesta en escena y dirección; en *Clitemnestra*, el juicio (2007-08), de la instalación plástico-sonora y de la dirección.

4 Además de presentarse en congresos especializados en calidad de ponencista e integrante de mesas redondas, desde el año 2004 Wolf realiza publicaciones sobre teatro, educación artística e investigación teatral en los periódicos *Artes escénicas*, *Mensajero cultural*, *160-Arte y Cultura*.





puede afirmarse de su actividad docente. Ello porque a diferencia de tantos teatristas que, impulsados por una coyuntura adversa que dificulta el acceso a fuentes de financiamiento, recurren a la docencia para generar recursos económicos que les permitan solventar sus proyectos artísticos, Wolf concibe su labor pedagógica como un espacio autónomo y regido por búsquedas específicas pero, simultáneamente, integrado. Sus facetas de actor y docente, de director y formador de formadores<sup>5</sup> se imbrican, juegan a confundirse. Índice inequívoco de ello es que se resiste a realizar meras “muestras de fin de año”: las puestas en escena que han tenido a alumnos como protagonistas –muchas veces presentadas en las mismas salas donde estrena sus trabajos con “actores profesionales”– suponen un riguroso trabajo de investigación que, como en sus trabajos de dirección con Espacio vacío, son la condición de posibilidad para su concreción y socialización futura. Más aun, como él mismo ha declarado, y como ocurrió con *Ifigenia* (2005-07) –en versión de Fátima Hammoud de la tragedia de Eurípides–, en múltiples oportunidades las indagaciones desarrolladas en el espacio del taller fueron el germen de puestas luego desarrolladas por su grupo. Por eso no resulta extraño que en algunas fichas artísticas de las puestas desarrolladas por Espacio vacío se verifique la convivencia de actores profesionales junto a alumnos avanzados de los talleres y/o seminarios que Wolf imparte en la zona sur del Gran Buenos Aires, ni que en muchas ocasiones haya actuado junto a ellos. También en sus escritos encontramos signos de la continuidad establecida entre ambas esferas, la directorial y la docente. En efecto, si bien es cierto que ha dedicado publicaciones a problematizar cómo es (y cómo debería ser) la enseñanza teatral en las escuelas y cuáles considera son los caminos más convenientes para que ésta se constituya en una “potencia provocadora”,<sup>6</sup> también lo es que a la hora de reflexionar acerca del rol del director/coordinador en la puesta en marcha de un espectáculo,<sup>7</sup> no diferencia sustancialmente la figura del alumno de la del actor; una homologación que redundaba sobre su concepción integradora de la actividad teatral.

5 Hay que señalar que, además de dictar seminarios y talleres de actuación de forma privada, Wolf dicta y coordina talleres para estudiantes y docentes de las provincias argentinas a través de los Programas de Educación Artística del Ministerio de Educación de la Nación y se desempeña como asistente técnico del Instituto Nacional de Teatro.

6 Cfr. “Desde el cruce de lenguajes al hecho teatral”, ponencia presentada en el II Congreso de Profesores de Teatro, organizado por el Ministerio de Educación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Instituto Nacional de Teatro, y en el Encuentro Nacional Profesores de Teatro Drama-tiza, celebrado en Pto. Madryn (Chubut) y organizado por Cultura Nación / I.N.T, ambos en el año 2007. Ver también: Wolf, Martín (2005), “Los adolescentes y su incursión en el teatro”.

7 Esta temática fue desarrollada en su artículo “¿Qué hacer con la violencia...?” (inédito).





En síntesis, la poética de Wolf –que atiende tanto a la práctica como a la teoría y la pedagogía teatral– parece abonar, de nuevo, a otra sentencia barbiana:

El teatro es insoportable si se limita solamente al espectáculo. El rigor del oficio o la embriaguez de la invención no bastan, ni siquiera la conciencia del placer o del conocimiento que podamos inducir en el espectador. Nuestro trabajo debe nutrirse de una subversión que nos proyecta más allá de nuestra identidad profesional transformada en muro que nos protege y que, al mismo tiempo, representa una prisión. El espectáculo siembra una semilla que crece en la memoria de cada espectador y cada espectador crece con esta semilla (Barba, 2008, p. 19).

La producción dramática y espectacular de *Espacio vacío*: el espacio y el actor como principios constructivos

Cuando, en 1996, Martín Wolf fundó *Espacio vacío* contaba ya con ocho años de formación en escuelas de actuación realistas –había estudiado con Agustín Alezzo y Augusto Fernandes, y en los años posteriores lo haría con Laura Yusem y Ana Strasberg–, y otros tantos en danza contemporánea y árabe, acrobacia y expresión corporal. Había finalizado, además, su instructorado de yoga en Brasil y actuado en espectáculos del circuito *off*. Impulsado por preguntas cuyas respuestas, intuía, encontrarían en el trabajo de dirección una resolución superadora, convocó a un grupo de actores y se lanzó a la tarea de adaptar el cuento *La Cenicienta* al lenguaje teatral. La elección de un género que hasta entonces no había transitado, el infantil, no fue casual y demanda ser leída en estrecha correspondencia con unos estudios que tanto habían privilegiado la interioridad y la verdad en el trabajo del actor, como el entrenamiento corporal.

Si el signo dominante del teatro infantil de los 90 –y acaso una de las causas que lo hacían aparecer amenazado por el peligro de la cristalización y remanencia– era su única estructuración ya alrededor de las posibilidades expresivas y/o virtuosismo acrobático del cuerpo de los actores, ya sobre la espectacularidad técnica, Wolf se propuso poner el cuento al servicio de ciertas preguntas que el campo teatral infantil parecía no querer formularse, cómodo como en general estaba “entre la exhumación reiterada de modelos envejecidos y la imitación oportunista de algunos éxitos televisivos” (Llahí-Salzman, 2001, p. 70).

Bajo la certeza de que las transformaciones en el abordaje de las temáticas, en el modo de escenificarlas y en los procedimientos de actuación, eran sustanciales para evitar el languidecimiento del género, organizó su trabajo de adaptación y dirección guiado por un único eje rector: la restitución de la “verdad” al teatro.





A nivel del texto dramático, tal pretensión llevó a que los personajes tradicionalmente negativos –la madrastra y las hermanastras de Cenicienta– lo fueran porque, gobernados por la mirada ajena y movidas por la ambición, eludían la asunción de lo que, en verdad, eran. En contraposición, Cenicienta aparece como un personaje sincero, capaz de conquistar al príncipe ya no porque sea más bonita que sus hermanastras o porque el vestido que luce en la gala Real sea comparativamente más vistoso, sino porque se opera en ella una transformación interior que la conduce a confiar en sus potencialidades particulares: ni mejores ni peores que las del resto, sólo las suyas propias. La mentora de tal transformación es una hada madrina que se asemeja a una gitana y que profiere palabras que alientan a la protagonista: fragmentos de la canción “Palabras para Julia” de José Agustín Goytisolo –una opción por la intertextualidad en el trabajo dramaturgico que será una constante en las producciones posteriores de Espacio vacío, tanto en el desarrollado por Wolf, como en los de Fátima Hammoud, actriz y figura fundamental de la agrupación–.

A nivel del texto espectacular, organizó las actuaciones combinando códigos diversos: las actrices que encarnaron al hada y la Cenicienta, y el actor que hizo de príncipe propusieron interpretaciones de un realismo estilizado; las que asumieron los de las hermanas y madrastra ahondaron en la veta grotesca –elección que se acompañó con un maquillaje sobrecargado que cumplía la función de máscara–; la actriz que interpretó al paje del príncipe –una suerte de “gracioso” o “donaire”, que mediante constantes “apartes”, establecía una relación directa con el público–, propuso una actuación clownesca.<sup>8</sup> Se trataba de un entrecruzamiento de códigos de actuación que, al dibujar líneas de tensión contrapuestas, tanto generaban comicidad como infundían un ritmo interno sostenido a la representación.

Centrado en la dinámica de las actuaciones, y reforzado por la presencia de números de baile, el ritmo general de la puesta también se apoyó en una espacialización original que propuso dos escenarios enfrentados –la casa de Cenicienta y el palacio del príncipe– en donde se jugaban alternativamente las diferentes escenas. El espacio escénico organizado en forma de H, no sólo generaba sorpresa en el público infantil que se veía, entonces, obligado a una expectación atenta y activa; también conllevaba una subversión de las convenciones teatrales tradicionales

<sup>8</sup> La línea de actuación clownesca fue la privilegiada en las puestas de *La Cenicienta* que presentó entre los años 2003 y 2005 en el Centro Cultural Adán Buenosayres y en el Festival Internacional de Teatro Infantil de Necochea. Por este nuevo trabajo de dirección recibió una Mención Especial y Valeria Kamenet ganó el premio a mejor actriz otorgado por la Comedia Provincial en el 2003.





por cuanto habilitaba desplazamientos en los niños que corrían de un lado a otro de una sala que carecía de butacas.<sup>9</sup> Es menester señalar que si tal innovación en el espacio escénico, y sus repercusiones en los espectadores concebidos como “sumergidos” en el espacio de la representación, inauguraron lo que luego sería un signo distintivo de la agrupación, ésta no fue producto de una elección estética a priori sino una solución creativa frente a un ámbito extrateatral que se resistía a disfrazar sus accidentes particulares. Wolf permitió que el espacio lo inspirara, transformó los obstáculos iniciales en desafíos y fundó una poética. Por eso no resulta paradójico que al momento de presentar la puesta en teatros convencionales se haya embarcado en la tarea de “disimular” el distanciamiento propio de la caja a la italiana, convencido de los hallazgos expresivos de su reciente concepción espacial. Años más tarde, la intuición mutó en postulados teóricos:

El lugar tradicional de la representación sufre una saturación de significado que no padece el espacio extrateatral, lo que posibilita el acceso al acto creativo desde un vacío más real (...) En la ficcionalización del espacio cotidiano reaparece el sentido. (Wolf, 2006b).

Entre los nueve años que separan la puesta de *La Cenicienta* y la de la segunda producción de relevancia de *Espacio vacío, Alguien boca arriba* (2004), Wolf se desempeñó mayormente como actor, circunscribiendo su rol de director a presentaciones con alumnos<sup>10</sup> –con la excepción de la puesta de *La lección* de Eugéne Ionesco, que entre los años 1999 y 2002 presentó en el Centro Cultural Homero Manzi, en el Centro Cultural G. Abdala, en el Centro Cultural Julio Cortázar de Mar del Plata y en gira por la provincia de Buenos Aires; y de la puesta de *Antes, todavía* de Mónica Ogando, que dirigió en 2004 para el ciclo de Teatro por la Identidad y que estrenó en el teatro Andamio 90–. Lejos de constituirse en desvíos en la labor que venía desarrollando con su grupo, los trabajos como actor<sup>11</sup> se configuraron en antecedentes necesarios para arribar a

9 Estrenada en el Centro Cultural Senderos (Adrogué), poco después se presentó en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora), en Liberarte (CABA), en el Centro Cultural Julio Cortázar (Mar del Plata) y en gira por escuelas primarias del Gran Buenos Aires.

10 En el año 2001 presentó *Las preciosas ridículas* de Molière en el Teatro de Las Memorias (Lomas de Zamora) y en 2004 *Experimento Williams* (trabajo de experimentación escénica sobre *El zoo de cristal* de Tennessee Williams) en la Casa de Cultura de Almirante Brown.

11 Como integrante invitado de la Compañía Cabeza de Jabalí dirigida por Sergio Amigo, presentó: *La comedia de las equivocaciones* de William Shakespeare (1998, teatro Liberarte/teatro El Vitral/ gira por el interior del país); *Homenaje a Samuel Beckett* (1999, Centro Cultural Ricardo Rojas); *Acto sin palabras I, Acto sin palabras I y II* de Samuel Beckett (1999, Facultad de Filosofía y Letras, UBA); *Sonetos de amor* de Shakespeare (2000, Centro Cultural Ernesto Sábato/teatro Liberarte) –espectáculo que ganó el premio Teatro del Mundo, otorgado por el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires–.





las soluciones estéticas que propone *Alguien boca arriba* toda vez que fue a partir de ellos que se adentró en la exploración de la poética del absurdo en general y de la textualidad beckettiana en particular. Es decir, comprendió “desde el cuerpo” el universo de Samuel Beckett.

*Alguien boca arriba* es una pieza que reúne varios textos (teatrales y no teatrales) de Beckett. Puesto a construir la particular dramaturgia de la puesta, Wolf hizo convivir fragmentos literales de *Compañía* y de *Los días felices* con la situación dramática de *Actos sin palabras I*, escogiendo como hilo conductor el desasosiego existencial; aquél que tira para abajo, aprisionando las conciencias y los cuerpos. Acaso por ello, ya convencido tanto de la funcionalidad dramática del espacio escénico como de las potencialidades de los espacios extrateatrales, a la hora de llevarla a escena buscó que alguna gomería le permitiera utilizar el foso (sí, aquel que utilizan los mecánicos para acondicionar vehículos...). La imagen rectora era, entonces, la de cuerpos sumergidos, cuerpos condicionados por variables de índole espacial. Fue después de asumir lo infructuoso del emprendimiento que empezó a pensar en la posibilidad de crear una instalación que, sin resignar teatralidad, conjugara diferentes ramas artísticas que interpelaran al público de forma constante. La instalación –en la gacetilla de prensa del espectáculo, denominada “intervención”– posibilitó, entonces, la inclusión del espectador en un espacio intermedio. Ni estrictamente en escena, ni estrictamente frente a ella: en un entre.

En efecto, presentada en una vieja casona de la Boca llamada Querida Elena<sup>12</sup> –“un sitio para las artes visuales, de la representación y de la música”, describe la gacetilla–, la intervención ideada por Espacio vacío supuso un espectador activo, capaz de desplazarse y de suturar sentidos a partir de un recorrido que combinaba lo pautado con lo itinerante. Ello porque si bien el orden de expectación de los tres cuadros teatrales –cada uno desarrollado en un ambiente distinto de la casa– no admitió modificaciones, el orden y el tiempo que implicaban la contemplación de la instalación fotográfica, la escucha de la música o la lectura de los libros del irlandés que descansaban en una mesa del hall, dependieron (como en las instalaciones plásticas) exclusivamente de la decisión del espectador.

“Es necesario seguir hablando, aunque ya no haya nada que decir”, dijo Beckett y el primer cuadro de *Alguien boca arriba* parece pretender ahondar en tal idea. Porque sí, es cierto, la mujer que habla sin cesar encerrada en una caja vidriada que se va llenando de agua, aquella mujer

<sup>12</sup> Tal fue la sala donde la que escribe vio la representación. Sin embargo, la puesta también se presentó en el Teatro Abasto Social Club (CABA), en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora) y en CECUAL (Resistencia/ Chaco). La obra obtuvo el premio/subsidio “Estímulo” otorgado por el I.N.T.



que parece no percibir que se está ahogando, persiste en un monólogo que brota a borbotones, sin mayor articulación ni sentido. Pero también lo es que, como ha señalado Patricia Devesa (2005), “en tanto habla, está viva”. Desesperada, sin dirección, pero viva. Por eso, el golpe que recibe el espectador cuando finalmente el avance del agua la silencia, es del orden de lo indecible. El sinsentido y la desolación se condensan en el cuerpo, tanto el del personaje como el de los espectadores.

Entonces, cuando éstos ingresan al segundo espacio que propone la intervención, lo hacen ya transformados: acaban de ser testigo de una “muerte” y sus cuerpos no pueden menos que reconocer el impacto. En este ambiente que linda con el primero, una cama, una lamparita, un televisor encendido y un hombre que intenta conquistar un sosiego imposible. En la pantalla del televisor, otro hombre (pero él mismo...) imparte órdenes que interrumpen el descanso y fuerzan a la sumisión. La cabeza no para, somos esclavos de nosotros mismos. Wolf y Marina García Barros, la codirectora de la pieza, rescatan el esquema visual de *Actos sin palabras I*, pero reemplazan los objetos referidos en el texto por aquellos que les proporcionan el espacio real de Querida Elena. Porque saben que es también a partir de esa “realidad” que se configura sentido.

El tercer cuadro es el que se manifiesta más alejado del lenguaje teatral por cuanto está protagonizado por una bailarina que se mueve frenéticamente. Un movimiento permanente e inconducente que teje un microcosmos cargado. Un cuerpo lanzado a expresar lo que las palabras no pueden. En definitiva, un ritmo que acusa la intolerancia al vacío y que, en el mismo gesto, lo expone.

Tal materialización del desasosiego requirió, además de un espectador activo (en el alcance más literal que se le pueda otorgar al término) y de un espacio cuyo protagonismo lo elevó prácticamente al estatuto de actante, de un profundo trabajo de dirección de actores. Porque, es menester insistir en ello, nunca en las puestas de Espacio vacío, la preocupación por la espacialización –o la inclusión de expresiones propias de otras disciplinas artísticas– colocó al actor en un segundo plano. En ese sentido, la preeminencia que Wolf siempre les ha otorgado reconcilia su credo artístico con los postulados de Grotowski. Exponentes de diversas líneas de interpretación y dueños de partituras preparatorias particulares, cada uno de los actores demandó una dirección específica y diferencial. No obstante, si una característica se erigió como la dominante en la





armonización general de las interpretaciones de *Alguien boca arriba* fue la referida búsqueda de verdad. Una verdad que no necesariamente debía partir del trabajo interior del actor, pero que sí requería del abandono del mero *énfasis teatralista* y de la consiguiente apuesta por la *intensidad*.<sup>13</sup> En su dirección de actores, este aspecto se hace posible a partir de un cruce complementario entre el método de las acciones físicas propuesto por Stanislavski y la apuesta por la “vía negativa” en el entrenamiento del actor postulada por Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (1970).

Una única inquietud parece haber sido la motivadora de la puesta en marcha de las siguientes producciones de Espacio vacío, *Ifigenia* (2005-08) y *Clitemnestra, el juicio* (2007-08): la pregunta acerca de las posibilidades que el teatro tiene de llevar a escena al género trágico a principios del siglo XXI y con actores locales. Antes que investigar las transgresiones que puede resistir la tragedia sin que su esencia se desvirtúe, Wolf buscó desentrañar los modos de reapropiación de su conflictividad intrínseca desde una poética reñida con la normatividad clásica. Porque si trabaja a partir del género trágico no es para refugiarse en un conjunto de códigos preestablecidos ni para sujetarse a un sistema normativo fijo e incuestionable sino, justamente, para llevar las convenciones hasta el punto en el que dejan de funcionar como supuesto y se transforman en un nuevo comienzo. Es decir, si los géneros son, por definición, un espacio de certezas, un marco de contextualización, una estructura de predictibilidad, su operación consiste en convertir ese espacio dogmático en una zona de esencial incertidumbre.

En *Ifigenia* edificó una definida estrategia de la versión –que bien puede entenderse como una “traducción”–, que no sustrae sino que acentúa la potencia específica de la tragedia, aunque le agregue elementos que tienen más que ver con la tradición judeocristiana que con la antigüedad clásica. Si saber y no saber (podría agregarse poder y no poder) son parte del programa del héroe trágico, en la versión de Wolf el dilema y sus efectos asumen la forma de *culpa*: Agamenón va a sacrificar a su hija Ifigenia por el bien de la polis y siente culpa. Es en esta lucha abyecta entre un afuera político y una interioridad desesperada que mueve a la compasión que se va dibujando el enfrentamiento entre lo público y lo privado –eje que recorrerá todo el

13 Cabe destacar en tal sentido el trabajo desarrollado con la actriz que protagonizó el primer cuadro de *Alguien boca arriba*, Valeria Kamenet. Dueña de un estilo de actuación paródico y caricaturesco del que supo valerse en los múltiples espectáculos de humor que transitó en el circuito *off* porteño y en *La Cenicienta*, en esta interpretación se le propuso trabajar a partir de la inmovilidad y contención del gesto, lo que redundó en una actuación que se alejó de lo deíctico, evidenciando componentes semánticos (Pavis, 1994). Tal fue la veta que la actriz explotó en el unipersonal *Frank*, espectáculo basado en su trabajo en *Alguien boca arriba* que, con dramaturgia y dirección de Wolf, se presentó en el Festival Nacional del Monólogo de Tigra, Chaco.





circuito de la representación—. Dos fueron las operaciones fundamentales de su puesta en escena. En primer lugar, lejos de reproducir las coordenadas espaciales con las que la tragedia anuda y exhibe sus significados, Wolf privilegió la condensación de la histórica distancia clásica que separa el espacio de representación del auditorio (pero también el de los actores entre sí), proponiendo que las escenas se sucedan en un baño. Espacio de lo privado por excelencia, ese pequeñísimo ambiente de la casona Querida Elena<sup>14</sup> subvierte las leyes de la proxemia clásica, resignificando cada gesto, cada desplazamiento, cada *baluceo* de los personajes. Los diálogos de la tragedia donde los personajes se interpelan, se odian, discurren, se intiman, se acusan y sobre todo, gritan, lloran y se quejan, se sustituyen en su puesta por un clima verbal íntimo y *naturalista*. Sin descuidar la palabra, se teje entonces una puesta basada en lo sensorial, el segundo aspecto a destacar en el trabajo directorial de Wolf. Lo que Agamenón ve y no ve de sí mismo cuando se mira en el espejo, la impotencia de Clitemnestra en forma de golpes azotados al agua de la bañera —la misma en la que después se sumergirá para siempre Ifigenia—, el hieratismo de un Menelao ajeno al padecimiento de su familia, el delineado de un coro que persigue a Agamenón cuya tortuosa insistencia le confiere una entidad cercana a la de las erinias (aparece ya en cada ventana y en cada puerta, ya en forma de voces que potencian por esta vía el espacio exterior), se constituyen en los signos de un texto espectacular en el que los parlamentos de los personajes son tan sólo un elemento más, pero claramente no el principal. En ese sentido, Wolf parece adherir a la sentencia adorniana que denuncia la incapacidad de las palabras para nombrar lo inefable. Su “actualización” del texto clásico, su operación política, reside en la mostración descarnada de las huellas que las tragedias públicas dejan en los cuerpos individuales. Los pocos espectadores que resiste el espacio mínimo de la representación son así interpelados por la certeza de que los ecos de la crueldad social se materializan en la carne. Y, si como sostiene Robert Jauss (1976), los textos siempre responden a las preguntas que le formulan su época, resulta poco probable que el espectador no establezca puentes de correspondencia entre el planteo de la pieza y la historia argentina reciente...

Por su parte, en *Clitemnestra, el juicio*,<sup>15</sup> Espacio vacío propuso una resemantización de la tragedia de los Atridas estructurada en la focalización

14 La pieza también se presentó en la Casa Municipal de la Cultura de Alte. Brown, en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora) y en el Centro Cultural Defensa (CABA). Por su interpretación, en el año 2007 la actriz Fátima Hammoud obtuvo el premio a mejor actriz en el Concurso Regional organizado por la Comedia Provincial y el INT.

15 *Clitemnestra, el juicio* fue estrenada en el Festival Internacional de Monólogos La Tigra, Chaco, 2007. Luego de presentarse en Buenos Aires —en el teatro Nobles Bestias (Temperley) y en Querida Elena (CABA), realizó el año entrante una gira por las Provincias de Mendoza y San Juan.





sobre el personaje femenino. A partir de textos de Eurípides, Sófocles, Esquilo, Friedrich Nietzsche y Marguerite Yourcenar, Fátima Hammoud –actriz y dramaturgista de la pieza– dio cuerpo a la tragedia personal de Clitemnestra en un texto que, como *Ifigenia*, se centra en el enfrentamiento entre la “historia del mundo” y la historia personal. En la situación ficcional de un enjuiciamiento, Clitemnestra expone ante un tribunal imaginario los motivos que la llevaron a asesinar a Agamenón. Se trata de un monólogo desesperado que, sin embargo, no busca clemencia ni compasión. Sabe que aquel tribunal masculino<sup>16</sup> no podrá comprender sus razones de mujer: el desamor de su hombre y el sacrificio de su hija Ifigenia. “De día luchaba contra la angustia; de noche, contra el deseo. Sin cesar, luchaba contra el vacío”, dice el personaje, en una confesión que, no obstante, no la salvará de la condena. Clitemnestra se dibuja así como un personaje que tanto tiene de la “barbarie” de Medea, como de la convicción de Electra y de la candidez de Ifigenia. Es absolutamente singular y, paradójicamente, parecida a todas...

Como en *Alguien boca arriba*, la puesta en escena de *Clitemnestra, el juicio* se concibió como una instalación plástico teatral. Sólo que si en el anterior texto espectacular el cruce de lenguajes artísticos buscaba problematizar la noción espacial en el teatro, en esta oportunidad el eje temporal se constituyó en el principio constructivo del trabajo de la puesta. En una escena desnuda, la actriz y una escultura realizada a partir de un vestido. Dos tiempos diferentes confrontados: el de la expectación contemplativa, propio de lo plástico y el de la acción dramática, propio de lo teatral; un tiempo que se proyecta hacia el futuro (el de la representación), y otro que no puede menos que remitir al pasado, al momento de su producción (el de la escultura).<sup>17</sup> La coexistencia de tiempos diversos dio nacimiento a una puesta en escena atravesada por líneas de tensión opuestas, que chocan generando nuevos sentidos.

16 El enfrentamiento entre el mundo de los hombres y el universo femenino es el tópico estructurante de la pieza. Ejemplo de ello resultan los siguientes fragmentos del texto: “Las palabras de un adivino transformaron a mi esposo en el asesino de su propia hija. ¿Qué son los adivinos? No son más que una raza ávida de dinero. Llevé a Ifigenia coronada de flores a casarse sin saber que la acompañaba a morir. Ver a mi hija esposa de un semidiós me cegó ante la trampa. Mi esposo nos convocó allí con la mentira del casamiento. Éramos solamente dos mujeres en medio de una armada feroz y desenfundada. ¿Dónde estaban ustedes, señores jueces, para impedir ese asesinato? Yo no tuve una audiencia que me defendiera. Ninguna de mis razones hizo recapacitar a mi esposo, porque lo único que le interesaba era conservar el poder...”, y más adelante: “Lo obligué a mirarme de frente al morir: para que supiera que yo no era una cosa sin importancia que se puede dejar o ceder al primero que llega. Ya en tierra, le di un tercer golpe más, que ofrecí a Hades. Sangré muy poco. Yo sangré más cuando di a luz a sus hijos”.

17 Para abordar el tema de los tiempos contrapuestos en *Clitemnestra, el juicio*, me basé en el artículo de Wolf “Reflexiones acerca de las tensiones que se producen en escena, a partir de plantear el texto espectacular como cruce de lenguajes” (2008).





Porque si bien es cierto que, como ha afirmado Wolf, aquel vestido inerte que se levanta en medio de la escena funciona como signo del pasado, también lo es que da cuenta de un mundo posible en el que todo hubiese podido ser diferente. El vestido –paradigma de la femineidad– simboliza entonces lo que podría haber sido y no fue. Se trata de una presencia que modifica tanto al espacio de representación como a la actriz que encarna a Clitemnestra y al propio espectador, y que por eso asume para Wolf la categoría de “actante”.<sup>18</sup>

### Conclusiones

Como esperamos haya quedado suficientemente expuesto, tres son los pilares fundamentales de la poética de Espacio vacío. En primer lugar, la idea de que el espacio es el lenguaje fundacional del hecho teatral: certeza que condujo a la agrupación tanto a investigar los núcleos de teatralidad que laten en los espacios no convencionales, como a realizar puestas en escena en las que el espacio escénico se erigió como principio constructivo. Derivado de la preeminencia otorgada al espacio, el segundo aspecto distintivo de su poética es un espectador concebido ya no sólo como una instancia activa, sino como “inmerso” en la representación. Es decir, todos los textos espectaculares del grupo interpelan al espectador “corporalmente”, lo configuran tributario de la pura presencia de las operaciones corporales en escena, sin dejar por ello de funcionar como una vía para producir conocimiento. Finalmente, la poética de Espacio vacío se estructura alrededor de una dirección de actores que podría caracterizarse como “clínica” toda vez que, eludiendo el privilegio o rechazo de cualquier técnica de composición actoral a priori, Wolf trabaja a partir de las potencialidades expresivas de cada uno de sus actores, rescatando sus recorridos y experiencias particulares. Así, concreta partituras escénicas en las que el estallido de las singularidades conviven felizmente, configurando conjuntos absolutamente integrados.

### Bibliografía

Barba, Eugenio, 2008, “La esencia del teatro”, en revista *Teatro XXI*, año XIV, número 26, otoño, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA/GETEA.

<sup>18</sup> Afirma el director (2008): “Concretamente, la escultura tiene un solo uso: el vestido de la discordia, en la construcción del todo de la obra, no está medido dramáticamente, permanece con sus tiempos plásticos durante el tránsito de los tiempos dramáticos, y son éstos (en su capacidad de movimiento hacia el futuro) que ‘van’ hacia el objeto plástico (...) Aumentar los usos de la escultura, rompería el lenguaje plástico, lo invadiría de usos dramáticos, erradicando su potencia, desarticulando el cruce, fagocitándolo. Ajustándolo de ese modo a la multiplicidad de lenguajes en forma de sucesión. Estos dos lenguajes con los que elaboré la puesta, establecen en la expectación tensiones diferentes, y me propuse como objetivo la durabilidad de esas dos tensiones, es decir, que permanezcan en forma constante y paralela”.



Brook, Peter, 1998, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.

De Certau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Devesa, Patricia, 2005, “Alguien boca arriba: una composición beckettiana en el cruce de las artes”, en *Periódico de Artes Escénicas*, n° 38, Buenos Aires, Asociación civil Artes Escénicas.

Dubatti, Jorge, 2002, “Introducción. Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)”, en Jorge Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Jauss, Hans Robert, 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.

Llahí, Susana & Salzman, Isidro, 2001, “Tiempo de indigencia para la fantasía”, en revista *Teatro XXI*, año VII, número 12, otoño, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA/ GETEA.

Pavis, Patrice, 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana, UNEAC/ Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

Wolf, Martín, 2005. “Los adolescentes y su incursión en el teatro”, en *Periódico de Artes Escénicas*, n° 39, Buenos Aires, N° 5.

-----, 2006<sup>a</sup>, “Prejuicios. Ir(se) es para volver(se) sabio”, en *Periódico de Artes Escénicas*, n° 46, Buenos Aires, N° 10.

-----, 2006b, “El espacio y sus posibilidades de constituirse en lenguaje en la creación teatral del off”, en *Periódico de Artes Escénicas*, N° 47, Buenos Aires

-----, 2008. “Reflexiones acerca de las tensiones que se producen en escena, a partir de plantear el texto espectacular como cruce de lenguajes”, en sección “Divagaciones” de revista virtual *160 Arte y Cultura*, N° 1, Buenos Aires.



## 12. Narración oral: La revalorización del vínculo entre literatura y teatro

Por Gabriel Fernández Chapo

La narración oral es un arte tan antiguo como el hombre mismo y, por ende, es una de las formas de comunicación más primitivas. Desde los aedos y rapsodas de la Antigüedad clásica, pasando por los juglares medievales o los propios trovadores, el ejercicio del relato oral es una práctica que acompañó el desarrollo de la historia literaria. En una de las obras fundantes de la civilización occidental como es *La Odisea* de Homero ya tenemos la presencia del aedo Demódoco que justamente narra las propias hazañas de Ulises. Cabe recordar que durante más de veinte siglos, la difusión de la literatura fue primordialmente oral y que debemos en gran parte a los narradores orales (y a sus pródigas memorias) la llegada a nuestros días de obras capitales.

Históricamente la labor de los narradores orales cumplía la función de esparcimiento, donde se podía disfrutar lúdicamente de las historias, pero también se constituyó en muchas ocasiones como un modo de educación y transmisión de información.

Durante la última década, se suscitó en la zona sur del Gran Buenos Aires (en sintonía con todo el país y varias regiones del planeta) un proceso de revalorización de la práctica de los cuenta-cuentos, y se comenzaron a generar nuevos circuitos de presentaciones y festivales. La narración oral potenció sus capacidades escénicas constituyendo espectáculos con una mayor riqueza en la puesta en escena. Muchos actores y actrices, tanto como profesionales de carreras humanísticas, se volcaron a esta práctica artística generando una alta producción de espectáculos del género.

No es azaroso el crecimiento de los cuenta-cuentos en un contexto histórico donde las sociedades posmodernas parecen exclusivamente atravesadas por la tecnología y las comunicaciones virtuales. El relato oral es una práctica alternativa a este rasgo de época, se constituye como un quehacer marginal, por fuera de los sistemas imperantes ya que reivindica el valor de la palabra hablada y del contacto de energías entre personas que comparten un mismo espacio en directo.

Asimismo la narración oral representa un desafío al consumo cultural altamente visual y reducido en requerimientos imaginativos. Actualmente todo tiende a ser exhibido en forma clara, sintética y con una participación casi nula en el ejercicio de construcción simbólica y narrativa por parte





del receptor. En este sentido, el relato oral es una alternativa ya que la palabra hablada exige al espectador que construya sus propias imágenes, las historias se terminan de constituir como totalidad en la imaginación de los mismos, cumpliendo una gran labor evocadora.

Un narrador oral trabaja fundamentalmente con la palabra, pero cuenta fuertemente con el cuerpo y la voz para que esa palabra contribuya al goce estético. También hay recursos externos con los que suele y puede trabajar el narrador, como el vestuario, la iluminación, la música u objetos que complementan la palabra.

La narración oral en el Gran Buenos Aires sur

La fuerte revalorización de la narración oral que se registra en todo el país tiene un importante centro de irradiación en el conurbano sur, donde crecen día a día en cantidad y calidad las producciones de esta índole. Incluso desde hace varios años el Festival Internacional de Cuentacuentos “Te doy mi palabra” tiene una sede de presentación en la región.

Liliana Bonel, Giselle Rataus y Helena Vázquez son tres de las narradoras orales que acompañaron este crecimiento de la profesión desde la zona sur del Gran Buenos Aires, generando espacios de presentación tanto en circuitos escolares como en bares o teatros para público infantil y/o adulto.

La formación de los narradores orales es diversa y amplia. Muchos cuentacuentos, como Liliana Bonel, quien tuvo como maestros a Rubens Correa y Juan Carlos Gené, provienen de la actuación tradicional. Otros, en cambio, provienen de carreras humanísticas o vinculadas a la educación, y cursaron estudios específicos de la narración oral con figuras tales como Ana María Bovo o Ana Padovani.

a) Circuitos de presentación

Por ciertas características propias del género, en cuanto a cierta facilidad de traslado y producción, los espectáculos de narración oral tienen una gran variedad de circuitos de presentación, tanto en marcos institucionales como pueden ser escuelas y bibliotecas, como en espacios abiertos como plazas, patios o encuentros sociales, e incluso en cafés o teatros que programen presentaciones artísticas. Como destaca Bonel:

La singularidad de este oficio permite que se circule en lugares tan disímiles ¿Puedo pararme en un espacio de cincuenta centímetros por cincuenta centímetros? Pues la función se hace. ¿El escenario es al aire libre, tengo un micrófono y una tarima? Se hace. ¿Es un teatro profesional? A delimitar espacio con luces y laterales, trabajar con dispositivos escénicos y se hace.





Una de las labores de los cuentacuentos es generar nuevos espacios para fortalecer la práctica de la narración. Por ello, no sorprende que Giselle Rataus sea co-fundadora de la “Red de mujeres que tienen algo para contar”; co-organizadora de “Cuento al Parque” maratón de cuentos al aire libre, co-organizadora del Ciclo de Narración Oral “Latinoamérica también cuenta”; que Liliana Bonel sea la directora de ARCA.NO (Formación Integral del Narrador Oral) en la Casa de la Cultura del Círculo Médico de Lomas de Zamora; o que Helena Vázquez haya trabajado durante años para la Biblioteca Municipal Esteban Adrogué en su Programa Bibliomóvil.

b) Poéticas de las propuestas de narración oral

Liliana Bonel sintetiza su concepción del oficio de esta forma:

Es maravilloso oficio el del narrador, ya que es el que evoca y conjura, atrapa las imágenes y las pone por delante de sí, viendo y haciendo ver, lo que sucedió en comunión directa con el público, sin artificios, sin paredes. La narración oral en el país pasó de ser considerado un “apéndice” subsidiario de la literatura “algo así como leer de memoria”, a convertirse en un arte escénica, con códigos propios y belleza particular, también propia. Y yo evolucioné al revés. Aprendí que no todos los cuentos necesitan un gran despliegue escénico, que muchas veces la historia te pide, concentración de movimiento y energía, inmovilidad, austeridad, quietud.

Otras veces la historia es histriónica, expansiva, y uno se amolda. O sea, uno no es un narrador histriónico, gesticulador, desaforado, la historia lo es. Y viceversa.

Generar un clima adecuado para la presentación del espectáculo y contemplar el tipo de auditorio son dos variables importante a tener en cuenta en la composición escénica, plantea Helena Vázquez:

Es fundamental lograr un clima especial, íntimo, jubiloso, de fiesta compartida tanto con chicos como con adultos. Es necesario la adecuación del texto al momento convivial de la presentación, teniendo en cuenta la génesis y evolución del relato ante distintos públicos y situaciones.

Habitualmente, los espectáculos de narración oral se constituyen a partir de ciertos núcleos temáticos que organizan la selección e inclusión de distintos relatos. Giselle Rataus señala:

En general abordo distintos tipos de temáticas y poéticas, dependiendo del espectáculo y público al cual me dirijo. Si tuviera que describirme podría decir que mis cuentos, tanto los de mi autoría como los apropiados de la literatura, se construyen desde la reivindicación desde la narrativa de los modelos femeninos







no convencionales y/o permitidos. Mis espectáculos en general tienen un hilo conductor, no se componen de cuentos sueltos sino que uno va enlazado al siguiente por algún disparador; muchos de ellos son espectáculos interactivos con el público, con la elección en forma lúdica de las historias que quieren escuchar.

Uno de los principales trabajos del cuentacuentos es lograr transformar el texto literario en relato oral. Para ello, el narrador oral se apropia de distintos procedimientos y recursos que pueden ir desde la improvisación por imágenes, la fijación polisémica, la construcción de la metáfora, y todos los caminos propios de la puesta en escena.

Asimismo la práctica de la narración representa una fuerte toma de posición ideológica: Tal como señala Helena Vázquez,

(...) esto nos abre nuevos mundos, infinitas posibilidades. Como un rayo de luz que se refleja en diferentes superficies... nunca se sabe si rebotará, será absorbido, reflejará, se desviará, será multiplicado... Creo que la narración oral es absolutamente democrática: no necesito saber nada previamente (ni siquiera conocer las letras) para acceder al placer de escuchar un cuento. Por eso me gusta. Por esta posibilidad de llegar a todos.

En esa dirección está el rumbo de los narradores orales.





## 13. Bigote de Monigote: Otra dramaturgia para el teatro de títeres



La plaza es de Crayón - Bigote de Monigote

Por Patricia Lanatta

El Grupo Bigote de Monigote viene de retablo en retablo desde el año 1996. Egresados de la Escuela de Avellaneda, sus integrantes confiesan haber sido estimulados, desde la escuela, a crear historias para sus títeres. Sobre esta premisa, evitan la tendencia a representar las mismas obras, los clásicos de siempre, y contrariamente, prefieren lanzarse a la aventura de producir material fresco. Es bastante frecuente en el género encontrar obras que disparan desde la figura largos parlamentos que le pesan –sin duda– al títere. La posibilidad de la técnica de representación –cualquiera sea la elegida– resulta en este caso ineficaz: el juego corporal entra en franca colisión con el discurso, y la palabra satura tanto a la figura como al espectador. Tamaño error. Estamos en el teatro con títeres, donde el titiritero –que es el instrumento expresivo de su objeto ‘a animar’– debe poder despertar otro asombro a la hora de espectar. Vale, a priori, dejar bien en claro que “el títere es el territorio natural de la metáfora y necesita

Estéticas de la periferia / 153





de titiriteros que se asuman como poetas, renunciando al mero rol de ilustrador” (Rafael Curci, 2007).

Desde hace algo más de una década, el teatro de títeres ha ganado la cartelera de espectáculos, tanto del espacio callejero como de la sala teatral, a punto tal que en el tradicional receso de vacaciones de invierno –en especial, en las últimas temporadas– la puesta en escena de obras con títeres es numéricamente superior a la oferta de espectáculos con actores. Incluso, la propuesta actoral incorpora en no pocos casos el arte de los títeres. Por esta razón, se hace aun más imperativo que los grupos mejoren su calidad interpretativa a la hora de calzarse el guante, por decirlo en la jerga titiritera. Regreso, entonces, a Bigote de Monigote. Fernando Suárez, la cara más visible de la compañía, sintetiza su poética diciendo: “el títere está creado para la acción”. Ciertamente, la acción es la menor unidad a la que puede reducirse lo dramático y esa síntesis concierne al lenguaje del octavo arte. Las acciones son las herramientas esenciales para la construcción del personaje. En *Al agua morsa*,<sup>1</sup> espectáculo distinguido y premiado en festivales y encuentros, esta condición aparece claramente de la mano de un texto que merece su análisis. Considerado entonces este trabajo como uno de los más destacados de la agrupación, sólo me resta introducirlo.

#### La belleza en lo cotidiano

Un texto escénico pleno de pausas y silencios, sin estridencias innecesarias, que no busca directamente al espectador, no lo interroga ni lo provoca. En todo caso, la participación del público sucede espontáneamente. Subraya la compañía que fue escrito para luego dar paso a la etapa de la improvisación, la que le fue otorgando los *gags* y la poeticidad a sus personajes. Así las cosas, se nos presenta una dramaturgia colectiva y, al mismo tiempo, un tipo de escritura que va a tomar muchos elementos de la escena y no pocos recursos provenientes del cine. Indudablemente, el grupo asume el rol de autor que aspira a llevar a escena un texto nuevo, que opta por renovar el repertorio del demiurgo (en lo posible) con material transportable. En efecto, la puesta en escena se pergeña de manera paralela a la escritura. Justamente aquí reside el mérito de Bigote, en tomar el riesgo de generar una historia, pensando en todos y cada uno de los aspectos que van a confluir en su montaje final. Asevero que a Laura Morales, Blanca Vega y a Fernando

<sup>1</sup> Acerca del espectáculo, dijo Nora Lía Sormani, crítica especializada en teatro y literatura para niños: “Excelente en cuanto a la concepción del tema elegido, su puesta ideológica, creatividad en cuanto al diseño de muñecos y manipulación, su equilibrio, ritmo y utilización del espacio. La utilización de elementos escénicos tiene estética propia y, a la vez, belleza y sencillez. El rigor de trabajo tan propio de los títeres profesionales, tradicionales, como su integración totalizadora”. San Bernardo, 12/10/2005.



Suárez, los integrantes de esta laboriosa compañía, no les va en esta empresa nada mal.

Al respecto, el destacado dramaturgo y director Mauricio Kartun<sup>2</sup> hace este señalamiento, a la hora de componer para los títeres:

Es necesario que el dramaturgo sepa sentir desde el cuerpo del títere y así poder materializar en el muñeco su propia emoción y sensaciones. El dramaturgo titiritero debe saber ser –ubicua y paradójicamente– materia, títere, personaje, espectador y poeta a la vez.

Convendría a estas alturas recordar que los títeres no se mueven, no hablan ni accionan como los humanos y, por tanto, necesitan de una escritura que los favorezca, que potencie su cualidad escénica, para que actúen de manera contundente, haciendo el gesto preciso, en el momento exacto, y creando la ilusión de vida. Bigote de Monigote está en ese camino.

Defino este texto escénico como costumbrista, nos presenta una cultura y, a la vez, sus vínculos más íntimos: la relación entre padres e hijos en su diario vivir. Los descubre en su sencillez, los pone en conflicto y armonía. No se advierte el *happy end*, una ausencia saludable en el teatro para niños. En todo caso, el final feliz está dado en el encuentro entre Yaco y su pequeño hermano, vale decir, en la aceptación de un nuevo miembro familiar, en contrapartida con los celos iniciales que llevaron a Yaco –un niño indígena de unos 4 o 5 años– a buscar con urgencia un amigo. Sólo así entrará en escena lo extracotidiano: la incorporación de una morsa, que viene de Alaska y está perdida, una criatura que también es pequeña y extraña su habitat. Si bien el final no está anunciado (ante la figura de aquello que es extraño), el espectador puede ir presintiendo –valga aquí el gerundio– que más tarde o más temprano, Carolina, el bicho marino con simpático acento americano, regresará a su terruño.

Siguiendo con la historia, ésta se apropia de la comunidad haush, oriunda de Tierra del Fuego y emparentada con los onas, según investigaciones realizadas por el grupo. En pos de esta recreación, las figuras se presentan alargadas, con atuendos característicos. En buena parte de la pieza, hay una estética que gira alrededor del largometraje. Dicho de otro modo, el relato apela a la narración cinematográfica. Al comienzo de la obra, se lo ve a Yaco recolectando mariposas y cangrejos para su choza, en su imperiosa necesidad de crear lazos. Más tarde, aparecen carteles –sostenidos por las manos enguantadas de los titiriteros y exhibidos frente al público–, rasgo éste que rememora las películas

<sup>2</sup> Citado por Rafael Curci en *Dialéctica del titiritero en escena*, Colihue, Buenos Aires, 2007.



del cine mudo, sobre todo por el acompañamiento musical de piano. Las manos, artífices de un teatro de ilusiones, señalan el título, de manera graciosa y mezclando las tres palabras (Morsa al Agua, Agua al Morsa, Al Agua Morsa), concitando la atención de los pequeños espectadores. Sólo a partir de aquí, de la presentación del conflicto, se sucede la historia en tres actos. La intervención de Carolina (calificada por Kotec, el jefe de familia, como “la bestia de los mares”), que salva a Yaco y su padre de los tentáculos del pulpo oceánico, da cuenta de un clímax apropiado que conduce al desenlace: la despedida entre Yaco y su amiga, su inevitable retorno a casa. Ciertamente, el encuentro entre el indiecito y Carolina es el *leit motiv* de la historia, la metáfora que alude a la posibilidad de entablar juego con ‘un otro’, de superar cierto vacío causado por la irrupción de un nuevo integrante, que despierta toda la atención familiar. “Un muy buen trabajo poético escénico de dramaturgia”, palabras de la reconocida titiritera y maestra Sara Bianchi, a propósito del espectáculo.

#### Criaturas sobre cierta danza

Todos los títeres no se mueven de igual forma. Luego, no es exagerado plantear que cada técnica de representación necesita de una dramaturgia que la contemple. El pulso, tiempo y ritmo debe ser el adecuado para la técnica escogida. Dicho esto, la plasticidad escénica de un títere de guante (o guiñol) no es la misma que la de uno de varilla. Veamos cómo Bigote se las ingenia para lograr la narratividad escénica de sus personajes.

Sabido es que el intérprete –léase: el titiritero– debe escudriñar su texto para hallar la conducta motora que mejor anime a su criatura, debe comprender sus verdaderos comportamientos para poder recrearlos. Esta capacidad para transformarse en acciones en el retablo es (y será) siempre para él un gran desafío, ya que todo relato necesita de una dialéctica entre acción y carácter. El personaje-títere es el actante: organiza las etapas de la historia, guía la materia narrativa y concentra en él una red de signos. El títere muestra una apariencia artificial y, al mismo tiempo, revela un signo escénico con una infinita gama de emociones, explicitadas a través de la acción. De modo más poético, podemos decir que las criaturas danzan sobre el rigor de la partitura de su ejecutante. Aunque, mirando siglos atrás, Sebastián Covarrubias, gran observador del arte que nos ocupa, ya decía: “... Sobre mesa hacen su gracia, cuando toca el maestro cierta danza”.<sup>3</sup>

Definitivamente, las técnicas de guante y bocón de varilla son clave para narrar este cuento, permiten proyectar una variedad de gestos simbólicos. Más aun, generan el efecto de vida. En el caso de la representación con

<sup>3</sup> Emblemas morales, 1610.





guante, una explicación más práctica da cuenta del uso de dos dedos: mayor e índice (una variante de la técnica), para articular la cabeza, recurso que proporciona al títere expresiones más amplias, cediendo al anular el rol de accionar brazos junto al pulgar. Entonces, es posible reconocer en el personaje de Kotec, por ejemplo, gestos más cadenciosos, comparables a los de un indígena, que piensa, medita y mastica la palabra antes de pronunciarla. Cierta muestra al personaje en plena pesca, sentado en su canoa y realizando una serie de movimientos ampulosos, que le otorgan credibilidad escénica. Otro ilustra un cuadro familiar: padres e hijos reunidos frente al fuego nocturno, compartiendo el alimento. Se los percibe con ritmo simétrico, en la articulación de los movimientos de sus cabezas para devorar los frutos del mar. Para el personaje de Carolina, resulta adecuada la elección de la técnica de bocón de varilla, cuya acción necesita de otras posibilidades motrices, mucho más rápidas y repentinas. Siguiendo con la interpretación de esta forma, es notable la voz lograda, que se ajusta a la máscara y rol que cumple en escena –todo un mérito en la composición vocal de su titiritera, Laura Morales–.

Ingresando en el nivel del lenguaje de los personajes, *Al agua morsa* hace cierto guiño al terreno de lo absurdo: cuando Kotec invoca a deidades para obtener buena pesca, su personaje salta la lógica convencional que los niños naturalmente saben tan bien transgredir. Cito texto escénico: “Pejerrey, surubí, mojarrita no, muy chiquita... Mar Chiquita... San Clemente... del Tuyú... Cucharita, cucharón, no me junto más con vos”. Este recurso les encanta a los niños, aunque los adultos, bastante olvidados de estos juegos, tardan un poco más en encontrarle la gracia.

Como fenómeno inmanente de su arte, el titiritero ve y objetiva al personaje que manipula, accionándolo. En este caso, Bigote de Monigote elige hacerlo desde abajo. Y es este modo de manipulación el que prefiere para animar a sus personajes, el que determina su ángulo visual, espacial y corporal. Atendiendo esto, el manipulador debe tener conciencia del propio cuerpo en su espacio y, al mismo tiempo, modelar el ámbito dramático del títere, donde centrará las acciones. Bigote opta para este espectáculo, por la variante tradicional oculta y vela su presencia para favorecer la expresión de sus criaturas.

Tan itinerante como el mismo oficio que abrazan, este grupo independiente de titiriteros y actores va sembrando hoy su arte por diferentes espacios: Espacio Disparate (Lanús), Teatro de Las Nobles Bestias (Temperley), Sala Alberdi, Feria del Libro Infantil, Calle de los títeres, Museo Histórico del Parque Lezama, y tantos otros, portando en su retablo sus últimos trabajos: *La plaza es de Crayón* y *Las aventuras*





de *Super-Crash*, ambos bajo la dirección de Alejandro Sáenz. Otras propuestas, otras dramaturgias.

La primera, desde el título mismo, plantea la tensión del artista: vivir del oficio de titiritero o hacerlo como mero pasatiempo. La obra despliega un interesante cruce de lenguajes entre actor –tiritero– títere, con dos niveles narrativos paralelos: la historia que acontece en el retablo, cuyo protagonista es el antihéroe Super-Crash (a modo de introducción y por ponerlo en su propio texto), “más rápido que una tortuga”, y otro texto que sucede –por fuera del retablo– entre Crayón, el titiritero, y Estelita, un viejo amor que retorna para iluminar su vida. En tanto que *Las aventuras de Super-Crash*, si bien se nos presenta como desgajada del espectáculo previo, adquiere un universo autónomo con muy pocos elementos, probablemente por la fuerza que anida en su personaje y la identificación que éste tiene con la platea: un enmascarado ingenuo y siempre dispuesto a mejorar el mundo, aunque no posea dones sobrenaturales.<sup>4</sup>

## Anexo

### Ficha técnica de la obra

*Al agua morsa.* Técnica: guante y bocón de varilla

Historia: la apasionante amistad entre un niño aborigen, de Tierra del Fuego, y una morsa perdida en el mar

Intérpretes titiriteros: Laura Morales, Fernando Suárez, Blanca Vega

Autores originales: Bigote de Monigote, Mariel Lewitan, Gustavo Glusman

Dirección: Mariel Lewitan

Música original: Ariel Leyra y Facundo López

Diseño de iluminación: Ricardo Sica

Diseño, realización de títeres, objetos, escenografías y mecanismos escénicos: Blanca Vega, Noemí de Jesús y Laura Morales.

Para niños a partir de 3 años

Premios y distinciones:

---

<sup>4</sup> Para acceder a la información completa de estos espectáculos, puede visitarse el sitio de la compañía: [www.bigotedemonigote.com.ar](http://www.bigotedemonigote.com.ar)



-Mejor espectáculo de títeres (Encuentro Nacional de titiriteros Resistencia, Chaco, 2005).

-Mejor espectáculo de títeres (Encuentro Regional de Teatro y Títeres, Almirante Brown, 2005).

-Ganador provincial (Fiesta Provincial de Teatro y Títeres, San Bernardo 2005).

-Primera Feria del Títere, Buenos Aires, 2005. (Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y Cooperativa de Servicios Culturales La Calle de los Títeres).

-XXI Fiesta Nacional del Teatro, 2006. Representantes de Capital Federal y Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional de Teatro, Secretaría de Cultura de la Nación y Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

-Grupo Ganador del Concurso de Teatro Infantil “El teatro viene a cuento”, celebrado en la 17ª Feria del libro Infantil (2006).

-Distinguido como trabajo destacado en los rubros “espectáculo infantil” y “realización de títeres, objetos y otros mecanismos”, por el Premio Teatro del Mundo (Universidad de Buenos Aires, Edición 2006).

Repertorio de la compañía:

- *Viaje al barrio de los sueños*
- *Lasopappa, plom*
- *Dos historias dos*
- *El circo maravilloso*
- *Una pinturita*
- *Al agua morsa*
- *La Plaza es de Crayón*
- *Las aventuras de Super-Crash*

Bibliografía

Converso, Carlos, 2000, *Entrenamiento del titiritero*, México, Colección El Otro Teatro.

Curci, Rafael, 2002, *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*, Buenos Aires, Tridente libros.

-----, 2007, *Dialéctica del titiritero en escena*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.





Kartun, Mauricio, 2001, *Escritos 1975-2001*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

Obratzov, Serguei, 1959, *Mi profesión*, Edición en Lenguas Extranjeras.

Pavis, Patrice, 2003, *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós.





# Entrevistas







## 14. Conversaciones con El Disparate Violeta

Por Gabriel Fernández Chapo

Próximo a cumplir su primera década de trabajo, la compañía El Disparate Violeta ofrece una variada producción infantil de gran calidad. También se superan día a día y estrenaron su propia sala independiente y proyectan la realización de producciones para adultos. Mariana Ortiz Losada nos cuenta el trabajo de su grupo.

*-¿Qué singularidad considera que posee su poética? ¿Cómo fue evolucionando a lo largo de los años?*

-Con El Disparate Violeta, compañía de teatro y afines, trabajamos desde hace varios años desde la técnica del clown; tal vez no un clown riguroso, en cuanto a los límites del género, sino más bien el tipo de payaso que nos permitió contar las historias que elegimos. Producimos un clown con mucho texto, fruto de un trabajo de dramaturgia de grupo, rico e intenso. Jugamos nuestros espectáculos tejiendo una línea argumental central con puntos de fuga emergentes de algún gag o de historias paralelas, mínimas y absurdas. Este zigzag entre ir contando nuestra versión de la historia y detenerse en algún detalle para explotarlo dramáticamente en la construcción del gag ha hecho que nuestros espectáculos tengan un ritmo dinámico y bastante impredecible, donde hay espacio tanto para un humor muy ácido como para momentos poéticos contruidos de forma sencilla.

Suponemos que por ser un grupo de trabajo cuyos integrantes no sólo son actores, sino que son artistas también de diferentes disciplinas (plástica, música, cine, letras), encaramos la producción integral de nuestras obras haciéndonos cargo de todas las decisiones estéticas. Esto nos implica no sólo estar abocados a la tarea de escribir el texto y buscar las formas para interpretarlo y ponerlo en escena, sino que pensamos la obra también desde cada imagen, su color y su textura, incluyendo desde la banda de sonido hasta la línea de trabajo para idear el sistema gráfico de cada espectáculo. Sumando todas estas expresiones hemos encontrado para cada obra un mundo singular, siendo los últimos dos espectáculos del grupo los más cercanos a la idea que seguimos persiguiendo.

Estas particularidades conforman lo que podríamos llamar nuestra poética, que, así todo, ha sido caprichosa y cambiante.





A comienzos del año 2000 trabajamos con títeres gigantes de manipulación mixta, experiencia que plasmamos en dos espectáculos y en un tercero con títeres de guante.

A partir del año 2002 comenzamos a trabajar desde la técnica del clown, lenguaje que desarrollamos en los siguientes tres espectáculos. El último es una experiencia multimediática donde combinamos video y teatro, y mixturamos géneros: clown y bufón.

Tal vez seamos hoy más sintéticos con nuestra dramaturgia y nuestras puestas; aunque sigue siendo el humor, absurdo y ácido, tejido con momentos poéticos, una constante en el trabajo de la compañía.

*-¿Cuáles son los temas recurrentes de investigación, de trabajo y/o de análisis?*

-Revisando estos nueve años de trabajo, plasmados en seis espectáculos y un sin fin de afines (talleres, animaciones, charlas), tal vez podamos rescatar varios temas recurrentes:

- la lucha contra la injusticia
- la denuncia a los abusos de poder de “los poderosos” (autoridades, adultos, jefes)
- la búsqueda de la felicidad en todas sus formas
- el respeto por las diferencias
- la fuerza de los supuestamente débiles

Claro que nunca fueron estos temas los disparadores del trabajo, o sí, pero no de manera tan consciente; más bien fue la fascinación por las historias lo que nos fue guiando a la hora de elegir nuestras obras. Y luego, fue el juego, que inventamos para montar cada mundo poético, el encargado de encaminar estas líneas de acción cuando fueron descubiertas.

En nuestros espectáculos suele haber un antihéroe que conforma un grupo para encontrar la fuerza con que resistir y construir una realidad más justa y feliz. Y tal vez esa sea una síntesis de nuestro espíritu grupal; juntos, los integrantes del Disparate Violeta hemos podido crear un sistema de trabajo sólido que nos permite decir lo que pensamos, vivir de lo que amamos, aportar al cambio que creemos más que necesario en nuestra sociedad y ser felices, dentro de lo posible.

*-En su proceso creativo, ¿en qué circunstancias, en qué grado y de qué manera contempla o no el posible público receptor de sus propuestas artísticas?*





-El Disparate Violeta siempre defendió la idea de ser un grupo de teatro de Lanús, por lo tanto, sería imposible para nosotros no pensar en el contexto en el que nos desarrollamos. En principio porque el grupo asumió el compromiso de trabajar para los niños de la zona, que, en su mayoría, rara vez asisten al teatro y que, hasta hace muy poco tiempo, no tenían ofertas ni opciones culturales en el distrito.

Toda la producción del grupo de estos primeros nueve años de tarea se vio signada por la decisión de acercar a las nuevas generaciones un repertorio de versiones originales de textos clásicos de la literatura universal, elegidos por su riqueza y vigencia; adaptados con libertad y respeto.

Esta decisión tuvo su origen al organizar el ciclo “El teatro va a la Escuela”, con el que el grupo ha recorrido incesantemente casi todo el circuito de escuelas públicas del distrito, durante ocho años seguidos, con seis espectáculos diferentes.

La idea fue recuperar estas historias para estos niños que, o no leen o no tienen quien les lea. Y representarlas en sus lugares naturales, la escuela o la plaza, ya que no solo no había salas en el distrito sino que tampoco muchas de estas familias tenían la opción de salir a buscarlas fuera de Lanús.

Este modo de trabajo influyó directamente en el proceso creativo de todas nuestras obras, no solo por la propuesta de adaptar historias ya escritas, sino por la necesidad de pensar puestas maleables, de montaje medianamente sencillo y sin las comodidades técnicas de una sala.

Otra estrategia del grupo para estimular a su público y poder visitarlo año a año fue plantear puestas en escena totalmente diferentes unas de otras y, además, siempre tener una línea de comunicación abierta para los adultos acompañantes, sumando al espectáculo algunos guiños para ellos.

El vínculo con este enorme caudal de público se estableció casi siempre desde antes de la función, cuando algunos integrantes del elenco recorrían grado por grado charlando con los niños sobre la experiencia próxima de transformar la escuela en un teatro y algunas particularidades de la historia. Muchas veces se acompañó la presentación del grupo con material pedagógico y didáctico para que los maestros pudieran continuar trabajando sobre los contenidos de la obra después de realizada la función.

La labor de la compañía en plazas, jardines, clubes y sociedades de fomento fortaleció el vínculo con muchos de estos niños que nos encontraban en varios lugares a donde asistían.





Este recorrido, más el ciclo “El Cine va a la Escuela”, y las animaciones y rutinas de clown realizadas en el circuito de jardines maternas municipales, también nos ha vinculado estrechamente con los docentes del distrito. De hecho fue Suteba (el sindicato de docentes), quien nos albergó para ensayar, dictar talleres y hasta realizar funciones desde el 2001 al 2005.

Esta particularidad de nuestro desarrollo ha provocado que el grupo cuente con varias generaciones de espectadores, muchos de los cuales, hoy adolescentes, continúan relacionándose con El Disparate Violeta, ya sea como alumnos de algún taller o como concurrentes del Espacio Disparate, nuestra casa de artes.

Razones todas ellas para tomar conciencia cabal de la enorme responsabilidad que, con el correr de los años, nos ha tocado asumir; no solo por ser fieles a nuestro deseo y convicción de que el arte y, específicamente, el teatro, pueden ser una herramienta de educación y transformación social, sino porque, además, estamos profundamente insertos y arraigados en nuestra comunidad (muchos de nosotros estudiamos en estos mismos colegios y crecimos en estos mismos barrios), comprometidos con su crecimiento y convencidos de que hay mucho para descubrir y desarrollar lejos de las luces de la Capital.

*-¿Cómo es su forma de creación? ¿Cuál es su metodología de trabajo?*

-Trabajamos en base a improvisaciones, con algunos disparadores temáticos propuestos por la dirección. Improvisando, encontramos los conflictos que seleccionamos para acentuar e ir armando la trama. Y, sobre todo, escribimos mucho. Todo el tiempo. La dirección está a cargo de volcar casi todo el material producido en la improvisación y luego de cada ensayo se revisa y rescata lo que se quiere volver a probar. Así, de a poco, van surgiendo escenas, que se ensayan, corrigen y suman hasta llegar a tener el texto final del espectáculo.

En la improvisación trabajamos fuertemente sostenidos por ejercicios de la técnica de Lecoq; desde un comienzo utilizamos música, vestuario y objetos, aunque sean provisorios o tentativos. Los personajes aparecen en el juego, los construimos desde una búsqueda de energías y contrastes. Siempre intentamos que tengan matices, quiebres y cambios graduales, pero fundamentalmente, que nos diviertan.

Muchos de nuestros textos son larguísimos en un comienzo y se siguen sintetizando aun después de años de ser presentado un espectáculo. Una de nuestras dificultades es descartar un gag luego de haberlo construido.





Así, trabajando en paralelo la construcción de la historia y del personaje, arribamos a lo que, creemos, es el espectáculo. Luego vendrá la etapa de producción donde salimos a la calle a buscar los objetos y vestuarios que necesitamos. Ya no construimos utilería ni vestuario de confección, salvo que sea imposible de obtener. Caminamos y buscamos en los lugares más recónditos hasta dar con el objeto preciado. Esta es una etapa más bien mística de la producción de nuestros espectáculos, ya que nos proponemos conseguir muchas veces cosas que no sabemos siquiera si existen y, siempre, a la larga, aparecen. Así obtenemos material en negocios de diseño, ferreterías, bazares, proveedurías antiguas, ferias americanas, mercados, casas de amigos, etc.

Luego nos abocamos al diseño sonoro definitivo de la obra y a la gráfica e imagen para su difusión. Todo este proceso nos ha llevado siempre mucho tiempo, trabajando para estrenar un espectáculo, de mínimo, más de un año.

*-¿Dónde desarrollan sus actividades? ¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de trabajar en la zona sur?*

-Durante los primeros ocho años de vida del grupo, la actividad se centró básicamente en el sur del conurbano bonaerense, específicamente en Lanús (con intensa actividad) y en Alte. Brown. Eventualmente se trabajó en otros distritos de la zona (Lomas de Zamora, Avellaneda, Quilmes, etc.). Además de la labor ya mencionada en escuelas públicas, el grupo trabajó en las Temporadas de Teatro para Niños de Vacaciones de Invierno de las dependencias municipales de Lanús y Alte. Brown, en ciclos organizados por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires –a raíz de haber sido seleccionados en proyectos como Corredores Teatrales o premiados en los festivales regionales y provinciales– en temporadas de salas independientes como el Teatro de las Nobles Bestias, El Refugio o el Espacio Disparate (sala propia) y en muchos encuentros y festivales, dentro y fuera de la provincia de Buenos Aires.

Hoy, mientras transcurre el noveno año de vida de la compañía, el grupo atraviesa una nueva etapa sumando nuevos desafíos a las actividades mencionadas.

Por un lado, culminado el ciclo de clásicos, y a partir de la necesidad de contar historias propias, ensaya un espectáculo para niños de autoría grupal. Y, también con dramaturgia de uno de sus integrantes, el primer espectáculo para adultos de la compañía. Cuestión muy movilizadora para el grupo, ya que aunque algunos de sus integrantes acrediten casi veinte años de actividad teatral destinada para adultos (como miembros de otras compañías), siempre focalizó sus obras para el público infantil.







Por otro lado, gracias al afianzamiento del trabajo en la sala propia, ha incrementado en el último año, la cantidad de funciones dentro de la misma.

Este crecimiento ha estimulado al grupo a que proyecte su labor también más allá del distrito. Convocados por el programa Chocolate Cultura de Secretaria de Cultura de la Nación recorre espacios similares a los que ha recorrido siempre (escuelas, plazas, sociedades de fomento), pero esta vez a lo largo y ancho de todo el país.

En cuanto a las ventajas de trabajar en la zona sur creemos, fundamentalmente, que hace falta, que hay mucho por hacer. Hay demanda del público de tener propuestas artísticas en sus barrios, y por lo tanto, hay espacio para el desarrollo de un grupo, cuestión que no sucede en Capital, dada la enorme cantidad de grupos que la habitan. Pero también sucede que, como hay poca actividad, no hay infraestructura. En Lanús, por ejemplo, somos, actualmente, la única sala de teatro independiente que funciona como tal.

Una desventaja que encontramos está relacionada con el tema de la prensa, en principio porque ningún medio nacional cubre la actividad artística del conurbano (salvo excepciones) y porque además la población no consume los medios locales.

*-¿Cómo es su forma de producción? ¿De qué manera se organizan?*

-La producción es totalmente nuestra. Generalmente hacemos un ahorro (porcentaje de la ganancia del año) para invertir en la siguiente producción. Estamos organizados en forma cooperativa y realizamos reuniones periódicas de producción para definir rumbos, evaluar el estado de nuestras finanzas y decidir posibles inversiones.

Por los múltiples saberes que practican muchos de los integrantes del grupo, muchas áreas de la producción se canalizan dentro del mismo: filmaciones, edición, confección plástica de escenografías y objetos, dramaturgia, composición de música original, diseño y grabación de banda de sonido, coreografía, diseño de vestuario, son todos rubros que desarrollamos nosotros. Sólo contratamos otros profesionales para el diseño lumínico y gráfico.

En relación a este rubro, trabajamos desde hace ya cinco años con el mismo estudio de diseño, quien le aportó al grupo una sólida imagen gráfica que redundó en enormes beneficios.

En cuanto a subsidios, sólo recibimos los subsidios a la producción y estímulos a la calidad otorgados por el INT, dinero que es invertido sólo en los espectáculos y en un porcentaje menor, como honorarios.





*-¿Cuáles son sus estrategias de circulación?*

-Asumiéndonos varios de nosotros como gestores culturales, en principio por la necesidad concreta de difundir nuestra tarea y seguido de esto, por apostar a la enorme e infinita posibilidad de transformación de la realidad que posee la actividad en su proyección social, hemos elegido darle un enorme espacio en el grupo a la elaboración de variadas estrategias de trabajo.

Pasamos por instancias diferentes: vender eventualmente funciones a instituciones, alquilar salas para realizar presentaciones, ofrecer nuestras obras a diferentes organismos municipales de la zona, sumarnos a temporadas independientes, realizar ciclos en escuelas, participar en encuentros y festivales, acondicionar espacios no convencionales, trabajar en la calle... todas experiencias que nos permitieron vivir de nuestra actividad y tener continuidad.

Hoy nos planteamos con éxito trabajar primordialmente en nuestra sala y girar fuera del distrito, pero sobre todo sumar nuestra participación a proyectos que contengan un compromiso social.

Nuestras estrategias nunca han sido planificadas desde el beneficio comercial. Nos movemos profesionalmente defendiendo la actividad teatral independiente que cuestiona la industria del entretenimiento vacío de contenido.

Trabajar en red es otra de nuestras herramientas, hemos armado informalmente un circuito de trabajo con muchos elencos amigos con los que compartimos una línea ética, más que estética. Con ellos intercambiamos espacios de trabajo, invitaciones, información y compartimos encuentros y festivales.

Contar con el espacio propio le sumó también muchísimo a la compañía, no sólo por las posibilidades laborales, sino por la enorme experiencia en gestión cultural que, si bien se venía desarrollando desde el 2000 en forma itinerante, toma forma a partir de estar en la sala propia y habitarla con el quehacer diario.

Para el grupo no solo es importante contar con la sala para producir materiales propios sino también para poder invitar y albergar a tanto grupo amigo a compartir la movida cultural realizada en el barrio.

*-¿Cuáles son sus referentes locales, nacionales e internacionales?  
¿Cómo es su relación con las tradiciones, los maestros, las poéticas anteriores y tus coetáneos?*

-En principio, al ser muchos de nuestros integrantes artistas de otras disciplinas (músicos, plásticos, cineastas, escritores) nuestros referentes





son muchos y de muchas áreas. Focalizando en aquello relacionado a la actuación específicamente, tal vez nuestros sean los grandes cómicos, desde Chaplin, Buster Keaton, Los Hermanos Marx, hasta el Superagente 86, el Chapulín Colorado, en el plano internacional (al que como se ve solo accedimos a través de la pantalla grande o chica). Espectáculos de Philippe Genty, del Teatro Sunil de Suiza, talleres tomados con Lilo Baur del Théâtre de la Complicité fueron hitos en nuestra formación. Y también el trabajo desde la técnica de Jacques Lecoq entrenado con diversos maestros. En el plano nacional, Los Macocos, La Banda de la Risa, Los Melli, la Compañía Clun, el primer espectáculo del Periférico de Objetos, su versión de Ubú Rey, y performances de Batato Barea, Urdapilleta y Tortonese nos estimularon a muchos de nosotros a seguir la búsqueda por este camino. En cuanto a las tradiciones y maestros, juntos conformamos un grupo de formación muy diversa, nunca tradicional en términos de estudios stanislavskianos ni con demasiado desarrollo de materiales realistas; tal vez nuestros primeros estudios estén más influenciados por técnicas posteriores a la irrupción de Eugenio Barba y el Odin Theatret, con fuerte apoyo en el trabajo corporal y vocal, en la búsqueda de una expresión no estereotipada y sin preconceptos intelectuales. La movida teatral de los 90 ya mencionada, con sus múltiples experiencias en cuanto al teatro de imagen, o de humor ácido (que en ese entonces no era aceptado y divulgado como hoy), los trabajos de los, por ese entonces, dramaturgos jóvenes, las movidas del Rojas, las Bienales de Arte Joven y el hecho de ser en esa época alumnos de la EMAD (con quien teníamos acceso a ver casi todos los espectáculos internacionales que venían al Teatro San Martín), del IVA (con sus primeras experiencias en formación de animadores culturales), integrar bandas de rock que participaron de las temporadas de diversos sitios del circuito under como Medio Mundo Varieté, Cemento, etc. nos nutrió en nuestra primera juventud, recién salidos del colegio secundario, a los integrantes mayores del grupo.

Lo que vino después, el humor de Los Simpsons, South Park, Radiohead y cierta decepción por el frenesí de la generación anterior fue tal vez lo que impulsó a la otra tanda de integrantes del grupo a explorar más especialmente con el cine y con la música, viviendo una primera juventud más cercana a la poética de la melancolía y del *no future*.

Ahora bien, como estas múltiples experiencias poéticas se aglutinaron hoy en El Disparate Violeta es algo para lo que no tenemos demasiada explicación, venimos todos de lugares artísticos muy diferentes, incluso algunos de vastas experiencias universitarias en el campo de las artes combinadas. Pero suponemos que el hecho de ser todos de un pueblo, no el mismo, tal vez nos haya reunido en esta militancia: ser un grupo





de artistas profesionales que vive de lo que produce y que, sobre todo, lo hace fuera de la gran ciudad, a pesar de haber sido formados en ella.

*-¿Cuáles son sus principios éticos, ideológicos, políticos, estéticos?*

Ser fieles a nuestros deseos.

No acomodar los materiales para que sean políticamente correctos.

Ser libres a la hora de la investigación, no aceptando límites de género.

Divertirnos más que sufrir.

Cobrar todos por igual.

Trabajar todos por igual.

Intentar no repetirnos, misión casi imposible.

Contar algo, apoyados siempre en una historia por más mínima que sea.

Defender el trabajo serio realizado en muchos lugares del conurbano y del interior del país por muchas compañías y colectivos culturales.

Considerar al arte una herramienta de transformación social.

Trabajar para aportar a la construcción de un mundo más justo.

*-¿Cuál es su evaluación de sus proyectos y cuáles son los proyectos futuros?*

-Estamos felices. Cada uno de estos años fue de crecimiento. Sobrellevamos momentos duros, sobre todo cuando murió nuestro amigo Dani Villar, integrante del grupo, en quien pensamos siempre cuando evaluamos el desarrollo de nuestro trabajo. Y a quien también se lo dedicaremos, siempre. Logramos producir espectáculos con un concepto estético más integral, comenzar a trabajar materiales propios, conectarnos con muchas bandas de payasos amigos, construir un centro cultural, vivir de lo que hacemos, comprometernos en tareas de gestión cultural de gran proyección en nuestra ciudad, viajar y compartir nuestra labor con otra gente. Es mucho, pero son casi diez años. En relación a la siembra constante que hacemos creemos que es merecido.

Para el futuro imaginamos más, tanto para la sala como para el grupo. En principio estrenar el año entrante, para los diez años del grupo, nuestros próximos espectáculos: *Nieve*, primera producción para adultos y *La terracita*, séptimo espectáculo del grupo, primero con texto totalmente propio.



Además celebrar nuestra primera década con una muestra del trabajo del grupo y buscar socios para editar nuestras versiones del ciclo de clásicos, como aporte para el trabajo educativo de muchos maestros que, como nosotros, pretenden que el teatro movilice y sea una herramienta definitivamente incorporada a la formación de los niños.

*El Disparate Violeta. Compañía de teatro y afines:* Está conformado por Dolores Escardó, Ariel Tenorio, Martín Allo, Federico Pérez Losada, Luciano Zerr, Agustina Lotito y Mariana Ortiz Losada. Colaboran con el grupo familias, amigos y todos los integrantes de Espacio Disparate, especialmente Gabriel Ardanaz, Silvana Reitano, Martín Mykietiw, Sofía y Juan Cruz Allo.

Los espectáculos estrenados son: *Gulliver, ciudadano del cosmos* (2006-08); *El sueño de Raquelita* (2004-08); *Robin Hood* (2002-03); *Alicia en el País de las Maravillas* (2001-02); *El viaje* (2000-02); *Alí Babá y los 40 ladrones* (2000-03).



El sueño de Raquelita - Disparate Violeta





## 15. Conversaciones con Teatro de las Memorias - Lomas de Zamora

Por Mario Di Nicola

Alicia López Heredia y Jorge González son los responsables del Teatro de las Memorias de Lomas de Zamora, que tiene una trayectoria de diecisiete años en la zona sur. Con una vasta producción teatral, se constituyen en uno de los referentes del conurbano sur.

*-¿Qué singularidad consideran que posee su poética?*

-J.G: Con respecto a la poética de trabajo, podríamos hablar de dos singularidades: el Teatro de las Memorias está a cargo de dos personas: Alicia López Heredia y yo. En general con una base de principios ideológicos vinculada a lo que fue la historia del teatro independiente, pero con una estética particular de dos personas diferentes: Alicia sostiene más su trabajo con lo que tiene que ver el poder de la imagen y el movimiento, y lo mío en una estética más sostenida en un autor nacional, vinculado a la tradición que deviene de un trabajo que puede ser el circo, pasando luego por el sainete, el grotesco. La sala, de alguna manera, ha defendido siempre esa impronta, un teatro que de alguna manera apunte y genere reflexión, que sea revulsivo y que tiene esas dos características. Esa sería su singularidad.

-A.L: Hay una poética que se va construyendo a partir de la búsqueda del material, con mucho de investigación, sobre todo en lo que la obra quiere decir, generalmente obras de carácter universal, y con grupos grandes que respeten una estética que se plantea hasta en la búsqueda. Hay una estética de coreografía, de movimiento. Es bastante explosivo el trabajo que va apareciendo, nos mueve lo que la obra dice pero también la búsqueda, mucha posibilidad de error en lo que vamos armando. Cuando el grupo llega al “conflicto”, planto la obra, y allí comienza a surgir algo de “mucho permiso”, si es que sirve, lo colocamos y si no, volvemos a buscar. Como son grupos de gente muy joven, aparecen cosas que tal vez en grupos de gente de mi edad, no hubieran salido. Trabajo mucho la imagen, y un ensamble casi “coral” en lo que es la puesta, creo que tienen un sello muy particular, inclusive desde la poética y el vestuario está lo grupal. No hay personajes en sí mismos que se destaquen. Creo que es esa la singularidad, que es buscar bien el conflicto, que sean temas universales, que nos permitan la búsqueda y luego se pueda desarrollar en un conjunto donde la gente se anima y se lanza. La experiencia de trabajo con grupos así es preciosa, le dan una poética maravillosa, como

Estéticas de la periferia / 173





sucedió en las últimas puestas, *Tanicó*, una obra japonesa, *El Horacio* de Müller, donde fue más intenso el trabajo, ya que fue modificada varias veces hasta quedar como queríamos y ahora con el *Baden Baden* de Brecht, está sucediendo lo mismo. El próximo proyecto, que es *Estado de Sitio* de Camus, va a estar manejado de la misma forma.

-¿Cómo fue evolucionando, por lo menos en vos, Jorge, este concepto?  
¿Desde el principio trabajaste esta estética, o fue cambiando hasta encontrar la que te convence y es la que querés mostrar y transmitir?

-J.G: Hubo cierta evolución a lo largo de los años, sobre todo en el período de este espacio, y en mi tiempo como director, o como uno de los docentes de esta sala. Fundamentalmente, el lugar donde esto podría visualizarse es en lo espacial; hoy trabajo con espacios alternativos, y con libertades, que de pronto, en el comienzo de esta experiencia, por ejemplo, no tenía; sin abandonar un teatro de principios y que bordea mucho el teatro político o el teatro social. Esta evolución ha ido por el lado de usar o trabajar posibilidades espaciales, que tal vez en un comienzo yo no había explorado tanto.

-¿Cómo sentís, Alicia, que fue evolucionando en los años esta poética que vos mencionás?

-A.L: Ahora estoy leyendo teatro europeo. También me pasó algo particular, porque empecé a estudiar la carrera de Letras, cuando comencé con Filosofía y Sociología, se me abrió un mundo nuevo, y me di cuenta de que era lo social lo que me interesaba, comencé una búsqueda de lecturas, porque un libro me llevaba a otro y ese a otros; buscando todo el tiempo que me “enseñen” porque noto que soy una persona que no sabe, la realidad es esa, y el tema de la lectura y la investigación para mí es sustancial en los laburos. También hice una Tecnicatura en Técnica Vocal, eso favoreció mucho, porque las obras que elegí tenían una forma de decir de una manera, y también fue otra búsqueda porque había que decirlo de otra forma. “Decir” un Brecht o un Müller, no lo podés decir desde cualquier lugar, sentía que desde la pronunciación, desde la técnica, había que respetar lo que los autores decían. A mi criterio la singularidad del trabajo es la búsqueda, y la evolución fue ponerme a estudiar todo lo que pude, y es una cosa muy intensa.

-¿Tienen algunos temas recurrentes de investigación en el trabajo?

-J.G: Y, sí. Nosotros somos bastante obsesivos con la investigación. En general el trabajo tiene una previa búsqueda, que está acompañada por el recurrir a materiales, por investigar en el espacio teatral previo a la época de ensayos, y luego con posterioridad al trabajo de mesa, a meterle mucho cuerpo al trabajo de investigación, para ver cómo se



orientan determinados “pre-textos” del texto, y analizar, si la situación está muy vinculada, a ver qué nos va pasando a cada uno en esto que se va encontrando, y cómo a su vez, nos va modificando. A eso le damos ciertamente mucha importancia, a toda esa previa.

*-¿Pero hay algún tema? Como esto que mencionabas vos “el autor nacional es lo que más busco”. O es de acuerdo a ese momento que vos sentís ganas de expresar, o de decir, o hacer.*

-J.G: Yo creo que en general, tenemos algo en común en ese sentido: y es “el Hombre”. Buscamos en lo que es esta problemática: “el hombre y sus conflictos”, como lo son aquellos que devienen desde sus tiempos inmemoriales. Y esto puede estar vinculado al tipo de teatro que hago yo, que hoy puede ser Discépolo, ayer pudo ser Gorostiza o antes pudo ser Somigliana, o con mis alumnos cuando trabajo los clásicos; como en Alicia, puede ser Brecht o Müller, pero siempre es el hombre como eje, o como un motivador de nuestro trabajo, con las cosas que nos movilizan, nos preocupan o nos hacen vibrar de alguna manera; somos como una guitarra, que vibramos con determinado acorde, y en ese acorde, siempre está el hombre.

*-¿Cuáles son tus temas recurrentes de búsqueda?*

-A.L: Los míos son los temas universales, las diferencias. Esa cosa de sentir que no somos el ombligo del mundo, que hay otros en el otro extremo del planeta que tienen la misma verdad que uno. En definitiva todos somos seres humanos y tenemos las mismas dolencias y conflictos. Los temas universales son los que en este momento más me atrapan. Tal vez no tenga la capacidad de hacer una obra que hable de un solo personaje y algo que le está pasando, me gusta aquello que tiene un análisis más global.

*-En este proceso de creación ¿tienen en cuenta al espectador o al público en sí? ¿Qué grado de importancia le dan a quien lo va a recibir?*

-J.G: Nosotros no somos de los que pensamos que el público no importa. No adscribimos a un teatro elitista, o para pocos. Nos importa muchísimo que la gente o el público que ingresa a ver nuestros espectáculos sea como una “caja de resonancia”, tanto en este espacio como en cualquiera donde los equipos de trabajo de “Las Memorias” se presenten, y que sienta lo mismo que nos pasó a nosotros cuando leímos el material, que vibre, que se emocione, que se divierta, que lllore, es decir, que acompañe de alguna manera, cada una de aquellas cosas que el material nos propuso; y la búsqueda es, que luego los incorpore a ellos, y tenga a ese público como parte. Del mismo modo digo, que aunque no tengamos una





propuesta de teatro participativo ni nada que se parezca, y en tanto que el hecho teatral es para mostrar al espectador, que constituye una “pata” imprescindible del teatro, de “ese público” nos interesa que sintonice esa vibración junto con nosotros.

-A.L: A mí una vez un director me dijo que hay que saber para quién uno está dirigiendo. Creo que hay diferencias desde lo sustancial, no es lo mismo una muestra a la que van a venir los tíos, los sobrinos y toda la familia a buscar algo, que otra obra donde uno quiere salir gratificado. He aprendido que no puedo dirigir todos los trabajos iguales y darme las mismas licencias. Yo hago una diferencia, una es el material con el cual a mí me interesa trabajar específicamente, porque quiero que de esto se charle, se sepa o se reflexione, y me digo que esa obra habría que trabajarla porque sería muy mezquino si tengo la posibilidad de indagarla y no mostrarla en este campo, allí me juego, me voy con todo y no me importa si al público le gusta o no, trabajo en función de mi propio deseo, pero no puedo dejar de contemplar que cuando estoy haciendo un trabajo de muestra para los padres de los alumnos infantiles, no sé si me puedo dar tantas licencias, porque los alumnos no tienen la misma necesidad que yo, y allí lo considero. Pero en mis puestas trato de considerar lo menos posible al público, porque quiero ser fiel a lo que quiero decir, me parece que el teatro independiente en definitiva es más responsabilidad de los que nos metimos en esto, este tipo de teatro es para decir algo, y trata de llevar al otro a lo que uno quiere expresar, pero hay lugares donde esto está acotado, no lo podés trabajar de la misma manera.

*-¿Cómo es la forma de creación y la metodología de trabajo?*

-J.G: Yo fui formado en mi trabajo de dirección por un grande como Jaime Kogan, que fue un director y un pedagogo fenomenal, y siempre decía que en ese proceso de dirección, el que se ponga a cargo, debe tener la absoluta gobernabilidad del proyecto. Esto significa de alguna manera, que la creación en términos de la dirección, e inclusive hasta en términos pedagógicos, para nosotros que nos toca formar y somos formadores, de hecho en este espacio se ha formado muchísima gente, y es que nos preocupa mucho, que el proceso de creación este precedido por una investigación y un estudio genuino del material que se va a tratar. No entendemos el “teatro rápido”. Nuestro trabajo demanda de nosotros una dedicación de tiempo, de maduración, de investigación, de búsqueda, de mirada, y de “cotejo”, sobre todo esto último, para ver si aquellas percepciones que teníamos como director son las que verdaderamente el autor sugiere. Si hablo de Otelo y Desdémona, entender qué es lo que Shakespeare me quiso decir, en qué situación entró Otelo a la habitación y en qué situación Desdémona lo recibió, y desentrañar de alguna manera, qué les sucedía, y por consiguiente, si lo consigo, voy a dirigir mejor





la escena. Si no tengo esto claro, es muy posible que termine haciendo un Oteló enojado porque subieron los precios en el supermercado, o a una Desdémona irritada porque Oteló llegó tarde. El teatro demanda de nosotros un trabajo investigativo y una puesta muy profunda. A nosotros nos importa eso, y lo disfrutamos mucho cuando nos metemos a trabajar ese material.

-A.L: Primero hago un trabajo de mesa, de mucha investigación, eso me permite crear porque a medida que voy desentrañando el conflicto me genera motores nuevos, y soy bastante genuina. La creación no se puede dar en cualquier ámbito, tiene que tener un espacio, trato de aislarme de todo lo que tiene que ver con lo cotidiano cuando hablamos de creación, porque necesita una intimidad distinta, sobre todo cuando estoy buscando el material, casi como que haya un clima de trabajo teatral. Respecto de la metodología, es con ensayos pautados, y desarrollo mucho lo que es corporal, ya que en mis puestas hay mucho cuerpo, primero “planto” sin preocuparme mucho acerca de la concepción de los personajes y una vez armado el esqueleto general, ahí sí me voy a lo que es construcción orgánica los personajes que empiezan a aparecer, sino sería un trabajo frío o técnico y nada más.

*-¿Dónde desarrollan sus actividades? ¿Cuáles piensan que son las ventajas y las desventajas de trabajar en la zona sur?*

-A.L: Aquí en nuestro espacio. La ventaja de trabajar en zona sur es que lo hago con mucha comodidad, no me tengo que trasladar. Pero también me parece que sería bueno buscar lo que es el “Centro”, Capital y otros espacios, ya que esto de quedarme hace que mis trabajos no trasciendan y a veces estoy como medio desalentada acá en la zona sur. En el último tiempo me hubiera gustado sacar las obras a otro lado, pero como también pasó que conocí el funcionamiento de lo que es trabajar en Capital y los costos que uno tiene que pagar, muchas veces no tengo ganas de poner tanta energía, porque no siempre es grato. De todos modos, es una de las cosas que no me ocupo y es una desventaja la de trabajar aquí solamente y debería ocuparme, porque así de esta forma los trabajos no trascienden, no los ve la prensa, a veces me toca trabajar con actores o grupos que parten la cabeza, pero queda solamente acá, y me pregunto: ¿Por qué no hago algo para que el trabajo de ellos se conozca afuera? Es algo pendiente.

-J.G: Nuestro espacio ya cumplió 17 años, comenzamos el 26 de noviembre del 91, es el que fuimos haciendo, nos contiene, es el que sirve para pensar, hacer los proyectos, poner el alma en cada proceso de investigación o de ensayo y la coronación final luego con los espectáculos. Desde ahí salimos a distintos lugares, y nuestros equipos han trabajado



tanto en el interior del país como en otras salas del conurbano o de Capital Federal, además de mantener nuestra programación dentro del Teatro de las Memorias. Con respecto a las ventajas de trabajar en zona sur, es que uno trabaja para la gente de la cual sos parte de la vida cotidiana, uno se siente parte de ella, no trabajamos para alguien distinto a nosotros. Yo me identifico con el almacenero que cruzo todos los días, el diariero que le compro el diario, y es la misma gente que habitualmente puebla las salas del conurbano, a ellos también hay que sumarle otros profesionales inquietos por lo que es el teatro de arte, algunos estudiantes universitarios que miran con inquietud un teatro con mayor elaboración. La desventaja es que en general, enormes trabajos, muy potentes desde el punto de vista expresivo y muy cuidado, a veces no cuentan con la adhesión masiva que uno desearía que cuenten, porque de un modo u otro, y esto es una tendencia de muchos años, la gente ha sido educada para que vaya a buscar al teatro las figuras que ve en televisión; que uno no dice que este mal, uno podría ver tranquilamente un buen entretenimiento televisivo, y luego ir al teatro a buscar otra cosa; pero lo que ocurre es que el gran avance de la televisión como medio de comunicación poderoso ha inferido esta idea de éxito, de fama, de lo rutilante, y parecería ser que si no aparecés a través de la pantalla chica lo que uno hace es relativo o carece de valor. Eso de alguna manera es dañino, y aleja a la gente de este teatro que ofrecemos nosotros como tantos otros compañeros, que está más vinculado al arte, a la gente y a la reflexión, con una búsqueda interna distinta. Y con esa forma de “anestesia general” que sobreviene en los medios de comunicación masivos, nos corre de lugar y de eje a los teatristas, y la gente piensa, como la famosa anécdota “¿cómo este tipo va a jugar en la primera de Boca, si vive a la vuelta de casa?”, o sea: “¿cómo estos teatristas van a ser muy buenos si están acá nomás?, nosotros tenemos que ir a ver a esos tipos que no son de acá a la vuelta, sino que se los ve solo en televisión”.

*-¿Cómo es su forma de producción? ¿De qué manera se organizan?*

-J.G: Nosotros hacemos producción teatral desde muchos años antes que existiera este espacio. Yo comencé exactamente en el 83, en el circuito de escuelas, y en general fuimos aprendiendo un poco a los golpes, contando con muchas más carencias que dinero. La impronta del Teatro de Las Memorias es que elabora todo el material que realiza, desde la costura del vestuario, la música, los volantes, el diseño de los afiches. Y es más, creo que hasta te diría que nos cuesta entender el teatro de otro modo, como si esto fuera un vicio formativo. Esa pobreza, la que no inventó Grotowski, sino la que el Río de La Plata conoció mucho antes del “teatro pobre” a que se refería el maestro polaco, con todo el respeto que nos merece, porque nos formamos en la construcción de ese tipo de





teatro, desde el coser, hasta armar una escenografía, y lo hemos hecho; intentando también hacer una puesta fuerte desde hace muchos años, para que el teatro sea nuestra fuente genuina de ingresos. No es solo que lo hemos vivido, también lo hemos padecido. Yo siempre le explico a mis alumnos este dato muy fuerte, los trabajos que hace la gente y todos los que transitamos el espacio teatral independiente como nosotros, y este hecho de la oclusión, genera un lugar casi dramático, y es, que si “acertás” vas a conseguir el sustento para bancarte vos y tu familia, y si no acertás, te va a costar mucho; con lo cual, de alguna manera el trabajo estético, por imperio de la necesidad, necesariamente te tiene que hacer eficaz, porque si no, después de apostar a una producción que ensayaste, digamos, desde octubre del año pasado hasta marzo para estrenar en abril, si no acertás, ese año la vas a pasar mal, y de algún modo, esta necesidad forma a un artista con un rigor fenomenal; hemos aprendido pagando los precios más duros que son los que significan el “no éxito” porque te equivocaste, y ser eficaz desde todos los lugares, desde la dramaturgia, la música, el color, la escenografía, todo.

-A.L: Casi todo lo que tenga que ver con la producción y el dinero lo pone el teatro, desde todos los lugares, y generalmente lo organizo yo, busco que los integrantes del grupo se vayan comprometiendo. Pero la producción la hacemos nosotros, desde el espacio de ensayo, el dinero para hacerla, los vestuarios. Y trato, como trabajo con gente muy joven, que desde el inicio tengan una labor, porque tampoco es justo que lo haga yo sola, porque también pintando un telón o cosiendo un vestido se aprende, eso también te enseña, te nutre, y se los inculco. Pero soy medio “maternal” en eso y termino resolviendo más de lo que yo debería.

*-¿Cuáles son las estrategias de circulación que utilizan?*

-J.G: En primer lugar, el hecho de estar en un espacio determinado como es el Teatro de Las Memorias, desde hace casi dieciocho años te da una cierta circulación a la obra, te da una inserción. Mucha gente sabe que aquí está este teatro, quiénes son los que lo dirigen, y cuál es la calidad de las obras que se dan. Y luego lo que hace todo el mundo, sostener los afiches, internet y de alguna manera acompañando con alguna otra iniciativa, no mucho más que eso; porque los medios tampoco son muy benevolentes con los artistas que pasan el Riachuelo hacia el lado del sur, como que el talento termina allá, que del otro lado está la gente lúcida, capaz, inteligente y talentosa, y del Riachuelo para acá estamos aquellos a los que la naturaleza no tuvo la oportunidad de agraciarnos mucho y no nos queda otra cosa que trabajar en estas tierras del sur, y, como somos todos medio idiotas, los medios no acompañan. Esto tiene un pro y una contra, lo bueno es que la gente que habita en estos espacios es la que en general te renueva el reconocimiento cada vez que hacés





una puesta, y no podés contar mucho con otra cosa. Porque tampoco hubo políticas desde las organizaciones de base, o los teatristas o desde el mismo Instituto de Teatro para hacer que esto se modifique, esto es muy triste pero es así.

-A.L: El boca a boca yo te diría, como trabajo con elencos grandes funciona así, y es más, te diría que con esos grandes grupos, hago la puesta donde va el público y a ellos los coloco donde está el escenario, por lo que también me limita la capacidad de acceso. No quiero cien espectadores, con treinta y que lo disfruten me parece que está bien, porque prefiero todo el espacio para la puesta. Para las últimas producciones armé una especie de gradas donde entran cuarenta personas, y eso me parece fantástico. Pero no tengo estrategias de circulación en ese aspecto, por lo menos para lo que son mis obras particularmente, debería trabajarlo más, pero no es mi gran preocupación.

*-¿Cuáles son sus referentes locales, nacionales e internacionales? ¿Cómo es su relación con las tradiciones, los maestros, las poéticas anteriores y tus coetáneos?*

-J.G: Hay reconocimientos en los que nosotros naturalmente tenemos puestas las miradas, o lugares de particular atención, como es toda la historia del teatro rioplatense, de los Podestá hacia adelante, porque hemos trabajado mucho eso. También te podría decir que nos llama la atención algunas cosas vinculadas a los trabajos de Eugenio Barba o alguna cosa de Peter Brook en lo internacional. Yo, en mi caso particular, reconozco una influencia muy fuerte en Jaime Kogan.

-A.L: En lo local, te diría que respeto el trabajo de “Las Nobles Bestias”, por una cuestión ideológica, por las puestas que he visto de ellos, veo que tienen un respeto hacia lo que es la actividad teatral que me gusta y que comparto, pero no hay mucho más. Me gustaba en algún momento lo que dirigía Nelson Valente, no lo que tiene que ver con su espacio, sino lo que tiene que ver con su trabajo de dirección. En el plano nacional hay cosas interesantes, en Salta, por ejemplo, hay una movida muy buena con lo que tiene que ver con la búsqueda también. Yo sigo la estética de Angel Elizondo, reconozco que me inyectó una marca, y es un referente; Paolantonio, me gusta cómo dirige; Urquijo me encanta y me interesa; las puestas de Alberto Félix Alberto me parecen interesantes; la gente de La Carbonera. En los referentes internacionales, ahora te diría que estoy conmovida por lo que es todo el teatro alemán; estoy buscando por allí, el teatro europeo. Ahora estoy investigando sobre el naturalismo de Emile Zolá.

*-¿Cuáles son sus principios éticos, ideológicos, políticos, estéticos?*





-J.G: Nosotros hemos sido militantes de muchas organizaciones de teatristas y creemos en un teatro de principios, que está muy lejos de ser un teatro aburrido y dogmático, todo lo contrario, creemos en un teatro que “proponga” y, al decirte esto, es que no nos asusta su abordaje, en tanto el “eje” sea como te comentaba antes, “el hombre y lo que nos pasa”.

-A.L: Desde lo ético, creo que hay que respetar el trabajo, hay muchos que se dedican a hacer la producción teatral y al actor le tiran cuatro mangos y resulta que después lo demás es todo de ellos. Yo pienso que si los actores encaran la obra, le han puesto el cuerpo y el trabajo en pos del objetivo, tienen que cobrar, el trabajo se debe pagar, porque hay mucha chantada en esto de armar grupos, no hay que negociar con el trabajo de los otros. Ideológicamente, pienso que no somos el centro del mundo, no puedo mirar solo mi ombligo, como artista tengo que mirar más allá, y arribar a temas más universales, considerar lo que le pasa al otro. Tengo una ideología bastante de izquierda y trato que eso se destaque. No haría obras pasatistas, porque eso no construye. El teatro, ideológicamente, tiene una responsabilidad, que es decir lo que pasa, y “lo que pasa”, no para todos está bueno, tenemos que hablar de aquello que no se puede hablar. Ideológicamente nosotros somos responsables de expresar eso.

-¿Cuál es la evaluación de sus proyectos y cuáles son los proyectos futuros?

-J.G: Tenemos varios proyectos que estamos trabajando simultáneamente. Yo en particular, Discépolo, estrené recientemente *Mateo*. Cristian que es otra de las personas que trabajan en el teatro está preparando *Ester Primavera* de Roberto Arlt. La sala está realmente impregnada de proyectos. Y como te decía antes, el teatro nos demanda mucho más de nuestro tiempo habitual, y nos devuelve todos los días algo maravilloso, eso que uno tiene puesto en la pasión, el deseo, el fervor de estar haciendo algo tan bello como lo es nuestra actividad.

-A.L: Tengo pensado para el año que viene hacer una obra sobre el General San Martín, que ya tiene título, pero que me lleva bastante tiempo, son proyectos bastante ambiciosos los míos. Mi evaluación es buena, a veces un poco desorganizados estos proyectos, porque también te lleva mucho tiempo la organización de los talleres y las producciones.

*Teatro de las Memorias* (Lomas de Zamora): El equipo mayor está conformado por Alicia López Heredia, Cristian González y Jorge González. Y luego según las propuestas de trabajo, se suman distintos compañeros. Trabajan por proyectos; no hay un grupo estable. Estrenaron una gran cantidad de producciones. Algunas de sus últimas obras fueron: *La isla desierta* de Roberto Arlt; *El enganche* de Julio Mauricio; *Decir*





*sí* de Griselda Gambaro; *El Nuevo Mundo* de Carlos Somigliana; *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza; *Yepeto* de Roberto Cossa; *Vanzetti* de Jorge González; varios espectáculos infantiles como *Piratas*, y *El circo va a dar función*. Este espacio teatral también fue miembro fundador de organizaciones teatrales como Artei, Surco, y Gritelo.





## Los autores

Mariana Cerrillo

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Se dedica a la docencia y a la investigación. Dicta talleres de escritura literaria y se desempeña en tareas de corrección. Ha realizado ponencias sobre el teatro de Henrik Ibsen y Jean Paul Sartre en Jornadas y Congresos sobre Historia del Teatro y publicaciones en diversas revistas de formato virtual. Actualmente se encuentra trabajando en la publicación de una revista teatral.

Patricia Devesa

Nació en Buenos Aires. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Se dedica a la docencia, a la investigación y al periodismo. Integra los equipos de investigación del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, el Centro de Investigación en Literatura Comparada de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora y el Área de Investigación Interdisciplinaria del Centro Cultural de la Cooperación, donde es becaria (2006-2008) para el estudio de las políticas culturales en Buenos Aires. Recibió, además, en 2007 una beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro. Es directora del *Doc/Sur, Centro de Documentación del teatro de la zona sur*. Es co-directora de la revista [www.160-arteycultura.com.ar](http://www.160-arteycultura.com.ar), jefa de redacción de *El Mensajero Cultural* – [www.mensajerocultural.org.ar](http://www.mensajerocultural.org.ar) y colaboradora en revistas diversas internacionales. Publicó la *Guía de las Artes Escénicas. Festivales Internacionales* (2005-2006), Artes Escénicas Ediciones, como editora de contenidos. Actualmente prepara libro sobre el teatro en los movimientos políticos y para *Cuaderno de Picadero* un número sobre el teatro del conurbano sur junto a Gabriel Fernández Chapo.

Mario Di Nicola

Clown, actor y realizador de máscaras. Actualmente es integrante de la Compañía Teatro Libre de Omar Pacheco. Se formó en clown con Daniel Casablanca, Ricky Beherens, Tony Lestingui, Rafael “Arturito” Zicarelli de Los Calandracas. Actuación con Edmundo Masa, Robertino Granados, Ricardo Bartís, y Carlos Risso Patron en teatro callejero.







Producción de performances con Emilio García Wehbi. Dirección con Luciano Suardi. Comedia del Arte con Zapican Malatesta. Realizó seminarios nacionales con Alejandro Tantanian, Betty Gambartes, Lorenzo Quinteros, e internacionales con Hasanne Kouyate, Joss Houben, Manel Barceló, E. Hormigon, Duccio Bellugi, Jean Jaques Lemetre. Máscaras con Silvia Bonder, Liliana Loiso, Mirta Soto y Vanesa Bruni. Pintura Mural con Ricardo Carpani. Integró Circus Renacentista que dirige Marcos Rosenzvaig, de estética kantoriana. Es integrante de la Compañía Espíritus del Aire. Es también docente de actuación y dirige su grupo Besos Brujos Compañía teatral. Fue colaborador de la Revista de *Arte Abrió* y es Codirector de la Revista *160-arte y cultura*.

### Laura Falco

Nació en Buenos Aires, en 1977. Es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Se desempeña como docente de Lengua y Literatura en diversos establecimientos secundarios de la Zona Sur del Gran Buenos Aires. Cursó estudios en la Escuela del Relato, de Ana María Bovo. Publicó artículos y reseñas sobre teatro y literatura en revistas especializadas. Participó como expositora en el Primer Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se encuentra finalizando la Licenciatura en Letras, en la UNLZ.

### Gabriel Fernández Chapo

Investigador teatral, docente, director y dramaturgo. Es Licenciado y Profesor en Letras, egresado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Ha cursado estudios de dramaturgia con Ricardo Halac, Paco Zarzoso y Mauricio Kartun, y de dirección con Rubén Szchumacher y Emilio García Wehbi, y ha sido becario de la Secretaría de Cultura de la Nación. Es Profesor Adjunto de la materia “Panorama de la Literatura I” y del seminario “Cine y Literatura” de la Universidad del Cine (Ciudad de Buenos Aires); fue colaborador en el dictado de seminarios para la carrera de Letras de la Facultad de Ciencias Sociales (UNLZ). Es investigador del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (Centro Cultural R. Rojas-UBA), y del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Ha publicado medio centenar de artículos críticos en libros y en revistas teatrales, ofrecido ponencias en Jornadas Nacionales e Internacionales de Teatro y dictado seminarios en Festivales teatrales en el interior del país. Es vicedirector del *Doc/Sur, Centro de Documentación del Teatro*

184 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





*del Conurbano Sur*. Es co-director de la revista [www.160-arteycultura.com.ar](http://www.160-arteycultura.com.ar).

### Andrea Gilliberti

Nacida en Buenos Aires, en 1977. Es estudiante avanzada de las carreras Profesorado y Licenciatura en Letras, en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Participó como expositora en el I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Integra el Centro de Investigación en Literatura Comparada de la Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ. Actualmente, se dedica a la enseñanza de Español para extranjeros.

### María Florencia Heredia

Nació en Buenos Aires. Es Licenciada en Artes, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es ayudante de primera en la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano, de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Se desempeña como investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), UBA. Ha participado en calidad de organizadora y expositora de congresos y jornadas de investigación teatral. Ha cursado la Maestría de Teatro Argentino y Latinoamericano de la misma Facultad y actualmente se halla desarrollando su tesis doctoral en la UBA. Ha publicado diversas críticas teatrales, fichas de cátedra, y artículos sobre el teatro argentino actual. En 2004 obtuvo una beca de formación de la Agencia de Ciencia y Técnica de la Nación para el estudio de la historia del actor argentino desde la colonia a la actualidad y en el 2008 ganó una beca del CONICET para finalizar su doctorado.

### Patricia Lanatta

Nació en Buenos Aires en 1959. Periodista con orientación en arte y cultura. Egresada de la Escuela Superior de Periodismo (1985). Con extensa trayectoria en medios gráficos y radiales. Investigadora teatral. Integra el equipo de investigadores del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y el Área de Artes Escénicas, Centro Cultural de la Cooperación. Miembro fundador de la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Crítica especializada en teatro para niños y teatro de títeres. Colaboradora permanente del *Periódico Artes Escénicas* (1999-2007). Actualmente, escribe para la revista digital *160-Arte y Cultura*. Ha publicado ensayos e investigaciones sobre teatro de títeres y teatro infantil en la colección





*Micropoéticas* que edita el Centro Cultural de la Cooperación. Es jurado del Premio Teatro del Mundo, Universidad de Buenos Aires –desde 2002– y del Premio ATINA/Asociación de Teatristas Independientes para niños y adolescentes –desde 2006–. Se desempeña en el área de difusión de la Sala Juan Bautista Alberdi, escenario especializado en teatro para niños, Dirección General de Enseñanza Artística (Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), desde 1990.

María Araceli Laurence

Abogada, egresada de la Facultad de Derecho de la Universidad de Morón. Licenciada en Letras, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Es investigadora teatral. Integra el equipo de historiadores del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, CIHTT, del Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires y del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Forma parte del Jurado del Premio Teatro del Mundo (UBA). Integró la comisión fundadora de la Asociación Argentina de Teatro Comparado, ATEACOMP. Publicó artículos y reseñas sobre teatro y literatura en distintos libros y revistas especializados. Expuso su trabajo en Congresos, Jornadas y Encuentros de Teoría y Crítica Teatral.

Silvia Ragusa

Nació en Buenos Aires. Ha cursado las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Es correctora de estilo. Docente a cargo de diversos talleres de lectura y escritura. Tiene publicados trabajos en revistas literarias del exterior. Ha sido expositora en el I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado de la Ciudad de Buenos Aires. Ha participado de diversos seminarios sobre teatro. Actualmente cursa la carrera de Relaciones Públicas en la UNLZ.

Giselle Rodas

Nació en Buenos Aires, en 1978. Es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Se desempeña como ayudante en la cátedra Literatura Española III de la misma Universidad, como jefa de trabajos prácticos en la cátedra Panorama de la Literatura de la Fundación Universidad del Cine y es profesora a cargo de Teoría

186 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





Literaria I en el ISFD N° 102 de Banfield. Publicó artículos y reseñas sobre literatura en revistas especializadas. Participó como expositora y asistente en congresos y jornadas afines al área. Es miembro integrante en proyectos de investigación y trabaja como colaboradora en el Archivo Manuel Puig.







## Doc/Sur. Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur

### Fundamentación

La creación de un centro de documentación en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires surge como una necesidad frente a la enorme producción que de manera constante e interrumpida se viene desarrollando desde el siglo pasado.

La preservación y la difusión de las artes escénicas contribuyen a la construcción de la historia y de la memoria de vastas zonas que son excluidas de las “historias del teatro” a favor de una identidad propia de la región.

La conformación del equipo de trabajo es otro de los fundamentos en la forma de encarar la tarea: poner en contacto estrecho y debate permanente al documentalista y al investigador con los teatristas. Es por ello que integran el equipo: investigadores, periodistas, directores teatrales, actores, dramaturgos, entre otros.

### Objetivos

Nos proponemos en una primera etapa la recuperación y la divulgación del archivo, así como establecer redes y contactos entre los propios teatristas, críticos, historiadores, investigadores. En una segunda etapa, la producción de investigaciones y las publicaciones de las mismas, además de la organización de encuentros, jornadas, festivales, entre otros.

*Por lo que tenemos como objetivos:*

- Promover iniciativas para el conocimiento y divulgación del teatro.
- Facilitar información a profesionales e investigadores.
- Elaborar una base de datos de autores dramáticos, salas, grupos, escenógrafos, vestuaristas, directores, actores, entre otros.
- Clasificación y mantenimiento del material.
- Favorecer la comunicación entre los medios teatrales.
- Promover la investigación.
- Publicar productos documentales y de investigación.
- Establecer vínculos con instituciones, universidades y con otros centros de documentación.

*El centro de documentación recibe:*

- registros fílmicos y fotográfico de las obras



- registros en audio
- textos dramáticos
- notaciones de las puestas y de ensayos
- programas de mano y afiches de las obras
- artículos de prensa
- escritos de los propios hacedores
- investigaciones y ensayos

#### Actividades

*Entre sus actividades permanentes cabe destacar:*

-La presentación de nuestro material de investigación en encuentros, jornadas y congresos nacionales e internacionales.

-La organización y coordinación de un encuentro regional y nacional de centro de documentación e investigación de las artes escénicas en particular y de la cultura en general

-La realización de un festival y jornada de investigación del teatro del conurbano sur.

-El convenio permanente con universidades extranjeras como sede para la pasantía de postulantes a graduación en nuestro Centro.

-El dictado de talleres, cursos y seminarios.

-La difusión de sus materiales de investigación en revistas nacionales e internacionales.

-La elaboración de material de publicaciones propias.

#### Publicaciones

Doc/Sur apela a distintos soportes y líneas de edición. Publica en gráfica, libros y cuadernos y en soporte virtual, un laboratorio de documentación e investigación y una revista on line y un DVD con la colección completa de dicha revista.

Estéticas de la periferia. Teatro del Gran Buenos Aires Sur. Libro sobre la producción escénica en la provincia de Buenos Aires. Una co-edición de Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur y Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Teatro del conurbano sur. Cuadernos de Picadero. Instituto Nacional del Teatro. Secretaria de Cultura. Presidencia de la Nación. Artículos

190 / P. Devesa; G. Fernández Chapo (coordinadores)





periodísticos de investigación y entrevistas. (En preparación, junto a nuestro equipo de investigadores y críticos).

Revista on line [www.160-arteycultura.com.ar](http://www.160-arteycultura.com.ar). Ha publicado en 2008, su primer año, 7 números, con una sección dedicada a este Centro de Documentación. Esta revista pone en diálogo las producciones de nuestro campo geográfico periférico con otros de Argentina y del resto del mundo.

Multimedia especial de la revista on line 160-arte y cultura que reúne en un DVD sus primeros siete números con un total de más de ciento veinte notas, con un promedio de veinte por entrega, que aparecen aquí en forma completa: entrevistas; críticas de teatro, música, danza, cine, festivales, encuentros, entre otros; ensayos e investigaciones de todas las esferas artísticas; reseñas de publicaciones recomendadas o novedades editoriales; textos completos de narrativa, poesía y teatro actuales; espacio para las artes visuales; artículos sobre arte y política y información, ensayos, entrevistas y artículos elaborados desde nuestro Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur de Buenos Aires.

Teatro en espacios no convencionales. Producción de investigaciones acerca de las artes escénicas en la zona sur del Gran Buenos Aires por fuera de las salas: hospitales psiquiátricos, cárceles, escuelas, sindicatos, movimientos sociales, asociaciones barriales, entre otros. Ediciones Artes Escénicas y Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur. Cuadernos de Acción Cultural. (En preparación)

#### Equipo

Dirección: Patricia Devesa

Vicedirección: Gabriel Fernández Chapo

Secretario: Alfredo Badalamenti

Prosecretario: Juan Mako

Tesorero: Mario Di Nicola

Coordinación General: Martín Wolf

Colaboradora permanente: Mariana Ortiz Losada

*Consejo Asesor:* Mariana Ortiz Losada/ Omar Aita/ Nelson Valente / Nicolás Césare/

*Consejo Asesor Académico:*

Dr. Carlos Fos (Argentina, Centro de Documentación de Teatro y Danza Contemporánea, Teatro Gral. San Martín Ciudad Autónoma de Buenos Aires)





Dra. Lola Proaño (EEUU, Pasadena City Collage, California)

Dr. Gustavo Geirola (EEUU, Whittier Collage, Los Ángeles, California)

Dr. Carlos Dimeo (Venezuela, Universidad Central de Venezuela y Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Maracay)

Dra. Ileana Diéguez (México, Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli)

Sedes físicas:

Dirección administrativa Amenedo 1749, Adrogué, Buenos Aires.  
Teléfonos: 4214-3210

Dirección Actividades culturales 14 de Julio 142, Temperley, Buenos Aires. Teatro de las Nobles Bestias.

Sedes webs:

[www.160-arteycultura.com.ar](http://www.160-arteycultura.com.ar) y [www.docsur.com.ar](http://www.docsur.com.ar) [info@160-arteycultura.com.ar](mailto:info@160-arteycultura.com.ar) y [info@docsur.com.ar](mailto:info@docsur.com.ar)





## Otros títulos publicados por el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

*Puerto Luis (La tercera invasión inglesa)*. Novela. Horacio López.

*A orillas del mar dulce*. Novela. Pablo Marrero.

*Alem. La revolución traicionada*. Novela. Horacio López.

*Micropoéticas I. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983/2001)*. Crítica teatral. Coordinador: Jorge Dubatti. Jorge Dubatti, Araceli Arreche, Federico Baeza, Marcel Bidegain, Susana Blanco, Patricia Devesa, Silvina Díaz, María Victoria Eandi, Marina Elbaum, Patricia Espinosa, Marina García Barros, Mariana Gardey, Ana Groch, Silvana Hernández, Patricia Lanatta, Ileana Levy, Roberto López, María Fernanda Pinta, Lola Proaño, Cecilia Propato, Lucas Rimoldi, Alfredo Rosenbaum, Denise Scheines, Verónica Tejeiro.

*Micropoéticas II. El teatro de grupos, compañías y otras formaciones*. Crítica teatral. Coordinador: Jorge Dubatti. Jorge Dubatti, Araceli Arreche, Marcela Bidegain, Gerardo Camillett, Patricia Devesa, Silvina Díaz, María Victoria Eandi, G. Fernández Chapo, Mariana Gardey, Ana Groch, Klaus Kiewert, Patricia Lanatta, Araceli Laurence, Roberto López, Ruben Maidana, Cecilia Propato, Denise Scheines, Nora Lía Sormani, Marta Taborda, Melania Torres, Luciana Zylberberg.

*Micropoéticas III. Teatro y producción de sentido político*. Crítica teatral. Coordinador: Jorge Dubatti. Jorge Dubatti, Ricardo Bartís, Marcela Bidegain, Pamela Brownell, Daniel Casablanca, Patricia Devesa, María Victoria Eandi, Mariana Gardey, Adriana González, María Natacha Koss, Patricia Lanatta, Marta López, Leonor Manso, Cristina Martí, Pablo Mascareño, Eduardo Pavlovsky, Gabriel Peralta, Javier Rama, María Romano, Nora Lía Sormani, Mariano Gabriel Ugarte.

*Sujetos a la incertidumbre: transformaciones sociales y construcción de subjetividad*. Coordinadora: Susana Murillo. Susana Murillo, Dana Borzese, Eva Vázquez, Ignacio Amatriain, Matías Landau, Natalia Gianatelli, Paula Santamaría, Roberta Ruiz, Valeria Falletti, Vanesa Luro.

*Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*. Coordinadora: Susana Murillo. Julio Fajn, Susana Murillo, Paula Aguilar, Joaquín Algranti, Ignacio Amatriain, Dana Borzese, Natalia Gianatelli, Ana Grondona, Matías Landau, María José Nacci, Paula Santamaría, Valeria Ré, María Guadalupe Romero, Roberta Ruiz, Juan Ignacio Vallejos, Matías Zarlenga.

*Fábricas y empresas recuperadas. Protesta social, autogestión y rupturas en la subjetividad*. Coordinador: Gabriel Fajn. Natalia Bauni, Julieta Caffaratti, Andrea De Felice, Fernando Bustamante, Nicolás Cha, Cecilia Gofman, Camila Help, Gisela Zukernik, Patricia Davolos, Laura Perelman, Natalia Cillis, Alexia Sánchez, Marcelo Summo. Prólogo de Angel Petriella.

*Contraviento. Organizaciones y poder*. Angel Petriella.

*Argentina. La escritura de su historia*. Ensayo. Daniel Campione.

*Dos caminos - ERP Montoneros*. Ensayo. Guillermo Caviasca.

*El comunismo en argentina. Sus primeros pasos*. Daniel Campione.

*Historia de la crueldad argentina I. Julio Argentino Roca*. Coordinador: Osvaldo Bayer. Osvaldo Bayer, Daniel Campione, Miguel Mazzeo, Eduardo Sartelli, Grupo de Arte Callejero.

*Universidad y dictadura. Derecho, entre la Liberación y el Orden (1976/83)*. Pablo Perel, Eduardo Raíces, Martín Perel. Prólogo de Osvaldo Bayer.

*Los años de Menem (cirugía mayor)*. Ensayo. Julio C. Gambina y Daniel Campione.





*Moloch Siglo XXI. A propósito del Imperialismo y las Cumbres.* Compilador: Julio C. Gambina. Juan Carlos Junio, Atilio Borón, Estella Calloni, Ana Esther Ceceña, Horacio López, Beatriz Rajland, Alfredo García, Daniel Campione, Juano Villafañe, Miguel Mazzeo, Pablo Imen, Ana María Ramb, Jorge Dubatti, Julio C. Gambina, Javier Echaide, Héctor Barbero, Sonia Winer, Luciana Ghiotto.

*Revolución y periodismo.* Ensayo. Ricardo Horvath.

*Carta abierta a Mariano Grondona: Interpretación de una crisis argentina.* Ensayo. Omar Acha.

*Oswaldo Bayer. Miradas sobre su obra.* Cordinador: Miguel Mazzeo. Floreal Gorini, Osvaldo Bayer, Ana María Ramb, María Cecilia Di Mario, Ulises Gorini, Norma Fernández, Daniel Campione, Graciela Daleo, Juan Carlos Cena, Miguel Mazzeo.

*Por Tuñón.* Compiladora: Susana Cella. Jorge Boccanera, Emiliano Bustos, Leonardo Candiano, Fanny Edelman, Daniel Freidemberg, Juan Gelman, Efraín Huerta, José Luis Mangieri, Lucas Peralta, Horacio Salas, Rosa Saravia, David Viñas, Fina Warschaver.

*Arte, política y pensamiento crítico.* Coordinadores: Juan C. Romero y Marcelo Lo Pinto. Fernando Bedoya, María Teresa Constantin, Guillermo Fantoni, Alberto Giudici, Eduardo Grüner, Ana Longoni, Laura Malosetti Costa, Miguel Melcon, Alejandro Méndez, Luis Felipe Noé, Ernesto Pesce, Diana Wechler, Horacio Zabala.

*Sembrando al viento. El estilo de Osvaldo Pugliese y la construcción de subjetividad desde el interior del tango.* María Mercedes Liska.

*La escuela pública sitiada. Estudio crítico de la Ley Federal de Educación.* Pablo Imen.

*El PRT-ERP: Claves para una interpretación de su singularidad. Marxismo, Internacionalismo y Clasismo.* Eduardo Weisz.

*Raúl González Tuñón periodista.* Germán Ferrari.

*Las primeras experiencias guerrilleras en Argentina. La historia del «Vasco» Bengochea y las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional.* Sergio M. Nicanoff y Axel Castellano.

*Debates pendientes en Salud.* Compiladores: Dr. Ricardo López; Lic. Susana Gerszenzon.

*Hidrocarburos y política energética. De la importancia estratégica al valor económico: Desregulación y Privatización de los hidrocarburos en Argentina.* Diego Mansilla.

*Miguel Ángel Bustos. Prosa. 1960/1976.* Presentación de Rodolfo Mattarollo; prólogo de Emiliano Bustos.

*Para leer a Gramsci.* Daniel Campione.

*El libre comercio en lucha. Más allá de la forma ALCA.* Rodrigo Pascual; Luciana Ghiotto; David Lecumberri Dalía.

*Boedo. Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina.* Leonardo Candiano; Lucas Peralta.

*Buenos Aires-Moscú-Buenos Aires. Los comunistas argentinos y la Tercera Internacional. Primera Parte (1921-1924).* Daniel Campione; Mercedes López Canterra; Bárbara Maier (Compiladores).

*Voluntarios de Argentina en la Guerra Civil Española.* Lucas González; Jerónimo Boragina; Gustavo Dorado; Ernesto Sommaro.

*Emergencia: cultura, música y política.* Coordinador: Mariano Ugarte. Compilación: Luis Sanjurjo, María Balmaceda; Mariano Gallego; Fernando González Ojeda; Gabriel Herz; Virginia López; Daniel Salerno; Luis Sanjurjo; Malvina Silba; Carolina Spataro; Mariano Ugarte.

*Las huelgas bancarias, de Perón a Frondizi (1945-1962). Contribución a la historia de las clases sociales en la Argentina.* Omar Acha.





*Estética y marxismo. Teatro, política y praxis creadora.* Raúl Serrano.

*Memorias de la Universidad. Otras perspectivas para una nueva Ley de Educación Superior.* Marcela Mollis (compiladora); Martha Amuchástegui; Sofía Dono Rubio; Mariana Lazzari; Marcela Mollis; Claudio Suasnábar; Daniel Galarza; Roberto Rodríguez Gómez; Augusto Pérez Lindo; Carlos Alberto Torres.

Muertes silenciadas: La eliminación de los “delincuentes”. Una mirada sobre las prácticas y los discursos de los medios de comunicación, la policía y la justicia. Alcira Daroqui (compiladora); Alicia Daroqui; Carlos Ernesto Motto; Mercedes Calzado; Nicolás Maggio; Luciana Cepeda; Ana Laura López; Viviana Reinoso; Silvia Viñas; María Lucía Canavesio; María Luz Damone; Gabriela Magistris.

*Estéticas de la periferia. El teatro del Gran Buenos Aires Sur.* Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo (compiladores). Presentación: Jorge Dubatti. Mariana Cerrillo; Patricia Devesa; Mario Di Nicola; Laura Falco; Gabriel Fernández Chapo; Andrea Giliberti; María Florencia Heredia; Patricia Lanatta; María Araceli Laurence; Silvia Ragusa; Giselle Rodas.

