

Hacia una dramaturgia propia. La poética inicial del grupo teatral "Manojo de Calles" (Tucumán, 1993-1998)

José María Risso Nieva
Universidad Nacional de Tucumán-CONICET
josemrisso@gmail.com

Resumen: El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la recepción productiva de la tradición clásica grecolatina en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). Realizamos, en esta oportunidad, una exploración de la primera etapa poética del grupo teatral "Manojo de Calles" (1993-1998), cuya dramaturgia se construye fundamentalmente a partir de una apropiación de la mitología antigua. En dicho período, es posible observar la implementación de diversas estrategias en favor de la construcción de una estética propia.

Palabras clave: Dramaturgia – Poética - Recepción productiva - Tradición clásica

Resumo: O presente trabalho é uma aproximação ao estudo da recepção produtiva da tradição greco-latina clássica na dramaturgia contemporânea de Tucumán (Argentina). Fizemos, nessa ocasião, uma exploração da primeira etapa poética do grupo teatral "Manojo de Calles" (1993-1998), cuja dramaturgia é construída principalmente a partir de uma apropriação da mitologia antiga. Neste período, é possível observar a implementação de várias estratégias em favor da construção de uma estética própria.

Palavras-chave: Dramaturgia – Poética - Recepção produtiva - Tradição clássica.

Abstract: The present work constitutes an initial approach to the study of the productive reception of the classical Greco-Latin tradition by the contemporary dramaturgy of Tucumán (Argentina). We made, on this occasion, an exploration of the first poetic stage of the drama group "Manojo de Calles" (1993-1998), whose dramaturgy is built primarily out of an appropriation of Ancient mythology. In this period, it is possible to observe the implementation of various strategies in favor of the construction of the group's own aesthetics.

Key-words: Dramaturgy – Poetics- Productive reception- Classical tradition.

Introducción

“Manojo de Calles” es un grupo teatral independiente de Tucumán, provincia del Noroeste de Argentina (NOA), volcado a la producción e investigación escénica, con 25 años de trabajo ininterrumpido en la región.¹ Su coordinadora, Verónica Pérez Luna, define tres etapas poéticas en la trayectoria del colectivo: la “maduración” (1993-1998), la “consolidación” (1999-2005) y la “transición” (desde 2006 hasta la actualidad) (Pérez Luna, 2013: 37).

El presente trabajo se propone realizar una exploración en torno a la primera de estas fases, concebida como la “infancia grupal” (2013: 41), que abarca la siguiente cronología de estrenos:

1993

Antígona Vélez de Leopoldo Marechal, versión y dirección de Verónica Pérez Luna

Silverio, creación colectiva, a partir de la obra *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo

1994

El ritual de la palabra (performance)

Mirando la luna de Jorge Pedraza y Verónica Pérez Luna, con dirección de esta última

1995

Galería de personajes y El pintor y la Boca (performance)

1998

El país de las lágrimas o lamento de Ariadna, autoría y dirección de Verónica Pérez Luna

En dicho momento, la agrupación emprende un incesante proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construir una “estética propia” que problematice el “discurso hegemónico regional” sobre lo teatral (Pérez Luna, 2013: 71). Esta poética es una de las instancias menos conocida de la trayectoria grupal y prácticamente carece de abordajes críticos.² En particular, para el desarrollo de este trabajo, nos cen-

1 Por dicha labor, en 2017, el grupo recibió el Premio a la Trayectoria Grupal (Región NOA), otorgado por el Instituto Nacional de Teatro.

2 La mayoría de las investigaciones sobre el teatro de “Manojo de Calles” abordan producciones pertenecientes a fases poéticas posteriores e indagan sobre la teatralidad de la fiesta, el grotresco o la creación colectiva (Rosenzvaig, 2009; Fernández, 2011;

traremos en el análisis de las obras *Antígona Vélez*, *Mirando la luna* y *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*.

Algunas consideraciones teóricas

Entendemos por poética el “estudio de la *poiesis* teatral en tanto acontecimiento” (Dubatti, 2012: 128). Su abordaje implica determinar un “conjunto de constructos morfo-temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura signica, generan un efecto, producen un sentido y portan una ideología estética en su práctica” (1999: 13). Partimos del análisis de entes poéticos individuales o micropoéticas (2012: 130), para luego confrontarlos, por semejanza y diferencia, con el fin de ofrecer una caracterización del conjunto seleccionado o “macropoética” (2012: 131).

Partiendo de esta definición, es posible destacar en esta poética inicial una apropiación de temas, personajes y motivos provenientes de la cultura clásica grecolatina, es decir, la cultura desarrollada durante la Edad Antigua o Clásica (XI a. C. - V d. C.) en Grecia y Roma. En la medida en que la producción artística del grupo se encuentra condicionada por este legado cultural anterior podemos reconocer una instancia de “recepción productiva” (Grimm, 1993; Mood-Grünwald, 1993). La “apropiación” es el resultado de dicho proceso, es decir, el producto obtenido o el nuevo texto (Ogás Puga, 2014: 80). En esta nueva creación está inserta la obra anterior que origina el proceso y genera la intertextualidad. De acuerdo con ello, y en articulación con la terminología acuñada por Genette (1989), llamamos “transtextualidad” al fenómeno general que vincula los textos entre sí y consideramos los distintos tipos de relación, especialmente, la “hipertextualidad”, en donde un texto anterior (o hipotexto) se injerta –mediante transformación– en otro posterior (o hipertexto) (14).

Finalmente, es necesario indicar que el presente trabajo responde a la necesidad, señalada por los estudios de teatro regional, de abordar el fenómeno teatral “en plena articulación con sus matrices territoriales y culturales particulares” (Tossi, 2015: 32), en el marco de un complejo esquema de país (Argentina), con “asimetrías sociales, económicas y políticas” (2015: 32) y diversos modos de producción dramática.

Sobre la experimentación escénica

El grupo “Manojo de Calles” surge en el período de “reactivación” de la actividad teatral de Tucumán (Tríbulo, 2006c: 117), iniciado a partir del advenimiento democrático, y se inscribe en las tendencias reno-

Tossi, 2012).

vadoras del lenguaje escénico. Dicho movimiento está promovido, entre otros factores, por la creación de la Escuela de Teatro (1984), bajo la órbita de la Universidad Nacional de Tucumán, y por el resurgimiento de la cultura grupal e independiente, desarticulada durante la última dictadura militar (Pérez Luna, 2013: 19).

El adjetivo “experimental”, con el que “Manojo de Calles” califica su praxis, implica el establecimiento de un espacio alternativo, “campo o sub-campo”, respecto de otras manifestaciones del teatro local (Pérez Luna, 2013: 22), y conlleva la asunción de una posición o “actitud” diferente ante lo instituido (Pavis, 1998: 453). Esta pretensión de cambio compromete los distintos componentes del drama e inaugura “búsquedas desde lo espacial, lo textual y lo actoral” (Pérez Luna, 2013: 31). En el presente trabajo, nos abocaremos a develar este gesto de ruptura en la tarea dramática entendida como la “organización de la acción *en función de la escena*” (Danan, 2012: 50, las cursivas pertenecen al autor), o sea, como la disposición de una historia o contenido en el modo dramático de representación (García Barrientos, 2001: 35).

En términos de Verónica Pérez Luna, “[e]xperimentar, entonces, supone que el arte acepta probar, e incluso equivocarse. Significa oponer la búsqueda de algo nuevo y distinto de la tradición y la convención” (2013: 23). Si entendemos la “convención” como el repertorio de posibilidades creativas –tanto de expresión como de contenido– que un artista comparte con el resto de sus contemporáneos, y la “tradición” como el vínculo que aquel sostiene con la obra de sus “antepasados” (Guillén, 1979: 92); esta búsqueda deliberada del grupo en torno a la Antigüedad Clásica constituye una estrategia, en el marco de una vocación experimental, para “situarse en el terreno de la singularidad frente a las convenciones de su tiempo” (García Jurado, 2015: 85). Como señala al respecto Guillén (1979), hablando particularmente sobre el sistema literario, “[a]unque el origen de la influencia pueda parecer a otro familiar, o hasta anticuado, puede responder al deseo del joven poeta y servirle de estímulo, como si fuera su propio e íntimo descubrimiento” (92).

En efecto, la recuperación del legado grecolatino emprendida por el grupo, durante el período considerado (1993-1998), constituye una opción prácticamente inédita en la actividad teatral de Tucumán, puesto que – hasta ese momento– los grupos profesionales abrevaban en otras tradiciones culturales a la hora de producir (Tríbulo, 2005, 2006a, 2006b, 2006c y 2007). De esta manera, “Manojo de Calles” instaura una práctica escénica “alternativa”, en el contexto teatral tucumano, retomando un área del pasado ignorada por el medio y ofreciendo nuevos sentidos en torno al material. Siguiendo a Williams, estas operaciones son propias de la denominada “contracultura”, cuya obra se orienta a “la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas” (2000: 138-139). No obstante, el grupo se inclina por la herencia clásica no desde una perspectiva “arqueológica”, sino desde la recuperación y la transformación (Pavis, 2008: 213-214).

Antígona

Antígona Vélez,³ la producción que da origen a “Manejo de Calles” en 1993, surge en general de una investigación en torno al mito de Antígona y en particular de una comparación de las versiones dramáticas de Sófocles, Anouilh y Marechal (*Siglo XXI*, 10 de junio de 1993). Tras la confrontación, el grupo se inclina por la obra del escritor argentino, puesto que reconoce en ella un abordaje original del mito, en torno a “la escena de amor entre Antígona y Lisandro, que el autor ubica en la parte central del texto, entre la transgresión y el castigo” (*La Gaceta*, 3 de octubre de 1993). Dicho cuadro distingue la reescritura de Marechal de las realizadas por sus predecesores y, por ello, la propuesta del grupo hace hincapié en esa diferencia. En este momento, el vínculo con lo grecolatino está mediado por la recepción del dramaturgo rioplatense y la oferta del grupo es una adaptación de *Antígona Vélez*, en tanto admite explícitamente la primacía y autoridad del modelo (Dubatti, 1995: 13).

Sin embargo, la versión, a cargo de Verónica Pérez Luna, aún conservando en primer plano la entidad de la obra anterior, realiza cambios radicales en la estructura del texto. La acción es reducida al ya mencionado interludio amoroso (cuadro IV), sintetizando mediante un coro de mujeres –capaces de transformarse a su vez en brujas y mozas– la trama política y religiosa que contiene el hipotexto. Por medio de estas operaciones sobre el material, podemos identificar un intento de “deconstrucción” del teatro de Marechal, en tanto, la adaptación busca rescatar “aspectos que no habían sido considerados en las puestas y las críticas anteriores” (Pellettieri, 2000: 21). El conflicto político-social de *Antígona Vélez*, organizado en torno a la campaña del desierto (Arlt, 1997; Monges, 2000), pierde entidad y adquiere una existencia difusa en la adaptación concretada por “Manejo de Calles”, en contraposición con el énfasis puesto en el plano sentimental y la dimensión erótica. Como culminación del coloquio intimista entre Lisandro y Antígona, la versión construye una escena sexual, que apela a los desnudos y a la secuenciación física. Estas transformaciones evidencian entonces una restitución de sentidos, en torno al tópico del amor y el goce erótico, y, como consecuencia, la asunción del principio de incertidumbre frente a las interpretaciones consolidadas por la tradición (Pellettieri, 2000: 21).

Asimismo, la puesta propone una relocalización de la acción, sustituyendo el contexto pampeano del original por una ambientación norteña: el coro hace sus intervenciones mediante el acompañamiento de instrumentos regionales (bombo legüero) y la escenificación del entierro del hermano culmina con el canto de coplas populares de tema fúnebre, a cargo de Antígona [Ver Fotografía 1]: “Cuando se muere el que canta/ no lloren ni tengan pena,/ ponganlén cajón de barro,/ prendanlén velas de arena” (Pérez Luna, 2005: 26). A su vez, estas textualidades se cruzan con fragmentos de un poema perteneciente a la vanguardia literaria,

3 La obra se estrenó en el patio del Teatro Paul Groussac y contó con las actuaciones de Sandra Pérez Luna, Virginia Cedamano, Roxana Villagrán, Mariela Ibarra, Miguel Pédano, Sergio Gatica y Jorge Pedraza, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna.

titulado “Unión libre”, autoría del surrealista André Bretón, que hace énfasis en lo físico y se inserta en el diseño de la escena sexual, entre Antígona y Lisandro, fundada en el contacto y la sensualidad corporal: “mi mujer con caderas de barquilla/ con caderas de lustro y de plumas de flecha/ y de canutos de pluma de pavo real blanco/ de balanza insensible” (1961: 87-88).



Fotografía 1: Julio Pantoja, *Antígona Vélez*, 1993.

Esta mezcla constituye un ejemplo de “contaminación”, en tanto la versión articula y transforma diversos hipotextos, que aparecen en distintas escalas, ya de manera puntual, como los poemas, o de forma general, como la pieza de Marechal (Genette, 1989: 334-335). Esta combinación de textualidades, provenientes de extracciones culturales disímiles, representa un caso de “hibridación”, puesto que los cruces reestructuran las oposiciones propio/ajeno, culto/popular, tradicional/moderno (García Canclini, 2013).

Por último, en relación con la acción principal, se intersectan otras líneas dramáticas que buscan romper con la linealidad: las rutinas del pintor, que retrata lo que acontece en escena, y las intervenciones del hombre de las luces, que ilumina según su parecer distintos momentos de la puesta.

Medea

En 1994, el grupo estrena la obra *Mirando la luna*,⁴ autoría conjunta de Verónica Pérez Luna y Jorge

4 La pieza se estrenó en el Teatro Alberdi (altos) y actuaron en ella Sandra Pérez Luna, Jorge Pedraza, Viviana Hurvitz y Mariela Ibarra, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna.

Pedraza, cuya acción se construye a partir del mito de Medea, siguiendo especialmente la versión trágica de Eurípides. Con esta producción, el grupo avanza en la construcción de una dramaturgia propia, reconociendo la recepción del legado clásico, en tanto estímulo para la creación, pero no la preeminencia de una obra anterior, como en el caso de *Antígona Vélez*. A diferencia de una adaptación, que supone el “explícito reconocimiento de la primacía y la autoridad” de un modelo precedente, las operaciones hipertextuales – como en este caso– buscan “absorber y transformar el primer texto” (Dubatti, 1995: 13).

La obra funda su estructura en la “metatetralidad”, es decir, “implica una puesta en escena dentro de otra obra” (García Barrientos, 2001: 232). En el nivel primario, un grupo de comediantes llega a la ciudad de Corinto para hacer una función de las piezas de su repertorio [Ver Fotografía 2]. En el segundo nivel, el metateatral, se desarrollan dos líneas de acción paralelas: a) la historia de Medea, basada en la tragedia de Eurípides, y b) la historia del hombre que se enamoró de la luna.



REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
AURA

Fotografía 2: Marga Fuentes, *Mirando la luna*, 1994.

La recepción de la textualidad clásica se inclina por un aspecto semántico específico: el destierro, que –en este caso– es entendido como un “sentimiento de desarraigo” (Pérez Luna y Pedraza, 1994: 1). La apropiación resulta entonces de una serie de correspondencias entre la trágica historia de la heroína de Cólqui-

de y la situación de la mujer latinoamericana en los años '90. De este modo, la protagonista de la obra, llamada Medea, es fragmentada en cuatro mujeres y cada una de ellas padece el desarraigo en distintas esferas sociales. Los destierros contemporáneos, en torno al mundo laboral y la escena política, condenan a la mujer a la inmovilidad y la pobreza. Bajo este planteo, se concreta la asimilación de algunos episodios canónicos de la tragedia, entre ellos, el filicidio. No obstante, en la recreación de este suceso, la dramaturgia se aleja de las interpretaciones tradicionales y ofrece una nueva mirada en torno al acontecimiento. La transformación semántica se realiza mediante la “transvaloración”, operación que afecta “al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un ‘personaje’” (Genette, 1989: 432). En *Mirando la luna*, la mujer mata a su prole, no como un acto de venganza, como en el hipotexto clásico; sino como un acto de resistencia frente a un sistema que impone a los sujetos el sufrimiento: “Mis hijos, yo no voy a alimentarlos con el veneno de mis frustraciones como quiere Creonte. No, ustedes no vivirán en este mundo para sufrir” (Pérez Luna y Pedraza, 1994: 4).

Como hemos señalado, en el segundo nivel dramático, los cómicos montan paralelamente la historia del hombre que se enamoró de la luna. La presentación de este insólito idilio se concreta fundamentalmente mediante la narración. Las acciones referidas se ubican en el ámbito regional, puesto que la relación entre la luna y el hombre acontece en las inmediaciones de un ingenio, inscribiendo los sucesos en la historia de la industria azucarera del Noroeste Argentino y, en particular, de Tucumán: “Ese que ven allí, es el hombre que se enamoró de la luna. Trabajaba de portero en un ingenio. Un día comenzó a ser muy popular por su alegría” (Pérez Luna y Pedraza, 1994: 4).

Nuevamente, esta dramaturgia apela a la mezcla, introduciendo –junto con el hipotexto culto– códigos provenientes de la cultura popular. Hacia el final, Medea y el hombre intercambian visiones sobre el amor, valiéndose de los estilos del tango y el bolero, respectivamente. Por su parte, los cómicos, que ingresan a la escena al son de una melodía de reminiscencias medievales, se despiden del público ejecutando la zamba “Piedra y camino” de Atahualpa Yupanqui: “A veces soy como el río/ Llego cantando/ y sin que nadie lo sepa/ viday/ me voy llorando” (Pérez Luna y Pedraza, 1994: 7). De esta manera, una textualidad extranjera y antigua, como lo es el mito de Medea y la tragedia de Eurípides, es incluida en un mundo cultural distinto, local y contemporáneo, cruzando al mismo tiempo las categorías culto/popular.

Ariadna

En 1998, “Manojo de Calles” estrena la obra *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*,⁵ con autoría y di-

5 La obra se estrenó en el Salón Spilimbergo del Museo Timoteo Narravarro y contó con las actuaciones de Astrid Minetti,

rección de Verónica Pérez Luna, basada en una investigación del ciclo cretense. En esta oportunidad, la dramaturgia se independiza de la autoridad de un modelo dramático anterior y recepciona diversas textualidades para elaborar la versión, entre las que cabe destacar el cuento de Borges, “La casa de Asterión”, que da voz al Minotauro y presenta el drama del semidiós, y el poema de Nietzsche, titulado “Lamento de Ariadna”, que se incluye en el título del espectáculo e imagina el encuentro entre la divinidad y la heroína abandonada. De este último, entre otros aspectos, la dramaturgia rescata un lenguaje violento, que ansía penetrar en el cuerpo del interlocutor, apelando a la truculencia corporal:

ARIADNA: Yo la solitaria, he decidido incrustarme en el lóbulo izquierdo de tus sienes, he decidido permanecer y ensordecerte las entrañas hasta que tus intestinos se desangren sobre mi cadáver. (Pérez Luna, 2001: 1)

Sin embargo, en *El país de las lágrimas...*, mediante el uso de la “transfocalización” (Genette, 1989: 366), se invierte el punto de vista del poema. Si originalmente Ariadna es atormentada y perseguida por Dioniso y, de acuerdo con ello, su discurso adquiere la forma de un “lamento”; en la propuesta de “Manejo de Calles”, por el contrario, será ella la que busque provocar un sufrimiento similar en Teseo, el héroe ateniense que la abandonó, destinatario de sus imprecaciones.

La composición de Nietzsche, como el resto de las obras retomadas en el drama considerado, representa un caso de “texto-material”, es decir, se trata de un “texto cuya vocación es brindarse a que se lo trabaje, esculpa, ordene, y nutra las improvisaciones, para desembocar en el espectáculo del que sólo subsiste una mínima parte en tanto texto” (Danan, 2012: 58).

La pieza posee una estructura episódica puesto que los sucesos carecen de antecedente y consecuente, en favor de una construcción marcadamente “abierto” de la acción (García Barrientos, 2001: 77). A través de una sucesión de monólogos, distintos personajes exponen sus historias, que se organizan a partir de un tópico específico: la soledad. En relación con este aspecto semántico se concreta la apropiación de la mitología clásica, a partir de las figuras de Ariadna y el Minotauro. Mientras aquella sufre el abandono de Teseo en las playas de Naxos; éste padece la espera del héroe ateniense destinado a liberarlo de su prisión. Estos dramas coexisten con una historia, en apariencia, más contemporánea: el drama de una niña, que tras la muerte de su amado en un accidente, es recluida en su habitación [Ver Fotografía 3].

Sandra Pérez Luna, Rubén Lizondo, Enzo Roldán, Paola Ceraolo, Delia Ovejero, Carina Morales Estrada, Carlos Rocha, Darío Mansilla y Jorge Pedraza, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna.



Fotografía 3: Gabriel Varsanyi, *El país de las lágrimas...*, 1998.

En la articulación de estos cuadros, interviene el personaje del vecino, quien –frente a la seriedad de los monólogos precedentes– incursiona en lo cómico y rompe con el ilusionismo teatral, apelando al lenguaje del *clown*. En una de sus apariciones, por ejemplo, durante un apagón, desarrolla una rutina que altera la progresión dramática, provocando ruido y rompiendo objetos, acción que culmina cuando los técnicos del espectáculo irrumpen en la escena y lo echan (Pérez Luna, 2001: 10).

Avanzado el drama, interviene también la figura de Dioniso, junto con su coro de ménades y sátiros, para salvar a Ariadna de su tormento y luego celebrar bodas con ella, siguiendo los lineamientos del mito. En la construcción de esta bacanal, podemos advertir la recepción productiva de *Las bacantes* de Eurípides, tragedia centrada en el culto al dios y la euforia festiva (García Gual, 1975). En un nuevo intento de hibridación, mixturando estas matrices cultas con lo popular, el festejo incluye como fondo musical el cuarteto titulado “¿Quién se ha tomado todo el vino?” de Carlos “La Mona” Jiménez, textualidad que –a nivel semántico– se corresponde con la identificación de Dioniso, en la época clásica, como “el dios de la viña, del vino y del delirio místico” (Grimal, 2010: 139).

En la Antigüedad, la celebración dionisiaca inauguraba una “pausa atemporal” durante la que quedaban suspendidas todas las limitaciones y prohibiciones sociales (Rodríguez Adrados, 1983: 371-372). La instancia del ritual encuentra correspondencia dramática en la obra mediante una alteración de las condiciones de expectación tradicionales: el espectador es incluido en el festejo, que tiene por objeto celebrar la boda entre Dioniso y la princesa de Creta, instándolo a unirse al baile y a consumir vino y demás alimentos. De este modo, la incorporación de lo festivo rompe la oposición entre sala y escena, mediante la

“integración” de los planos, en un intento de anular “la dualidad actor/público” (García Barrientos, 2001: 124). Esta propuesta en torno a la teatralidad de la fiesta será sistemáticamente explorada en la segunda etapa de la producción manojiana (1999-2005), sosteniendo –entre otros principios– la “superposición de los planos real/ficción y la implementación del espectador/celebrante como artista y creador” (Tossi, 2012: 490).⁶

Dioniso y su corte, en el planteo de esta transposición dramática, instauran una atmósfera erótica, sustentada en la desnudez corporal, el juego obsceno y la búsqueda del goce (Bataille, 1997). En oposición a la seriedad y la altura de los cuadros que preceden a la aparición del dios, en este tramo, el espectáculo propone una nueva mirada sobre el mito, que puede calificarse como “degradada”. En términos de Genette (1989), estaríamos ante un caso de “travestimiento burlesco”, como práctica hipertextual, que transforma un texto noble, conservando su contenido e imponiéndole un estilo vulgar (75).

Por último, es necesario indicar que este espectáculo intensifica los esfuerzos por mixturar disciplinas artísticas, conjugando “poesía, pintura, escultura, fotografía, música, danza y teatro” (*La Gaceta*, 28 de noviembre de 1998).



Conclusiones

En esta etapa poética, el grupo encara un proceso de experimentación estética y la recuperación del legado grecolatino constituye una estrategia para situarse en un terreno de singularidad frente a las convenciones de la historia teatral de Tucumán. Bajo esta vocación, atravesada por la búsqueda de la novedad, la vuelta al pasado clásico conlleva un proceso de transformación semántica del material. Es posible observar, a lo largo del período, una restitución de sentidos que aleja las propuestas de las interpretaciones consolidadas por la tradición. En el primer caso, la adaptación de *Antígona Vélez*, el conflicto político-social de la campaña del desierto queda relegado por el énfasis puesto en el vínculo sentimental y erótico entre Antígona y Lisandro. Asimismo, en *Mirando la luna*, el personaje de Medea –símil de la mujer contemporánea– se distancia del estereotipo femenino forjado por Eurípides, como mujer peligrosa y temible, y adquiere una imagen más favorable, en tanto víctima de un orden social injusto. Por último, en *El país de las lágrimas...*, la dramaturgia reinterpreta el mito de Ariadna desde una perspectiva festiva y erótica, que se opone a la seriedad y la altura de la dimensión heroica que reviste a los personajes clásicos.

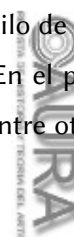
El período da cuenta también de las diversas estrategias implementadas en pos de la construcción de una estética “propia”. Comenzando con una versión de la obra de Marechal, sobre la que practican profundas

⁶ *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* cuenta con una segunda versión, en 2001, momento en el que el grupo ya ha iniciado la segunda etapa poética.

modificaciones bajo el principio de la deconstrucción, las producciones subsiguientes, sin negar el vínculo con lo grecolatino, se independizan de la influencia de los modelos y avanzan hacia contenidos y estructuras originales, que reconocen como propios. Esta liberación paulatina de la preeminencia de los textos precedentes, situados en el punto de partida de la creación dramática, es posible mediante la implementación de operaciones hipertextuales complejas, como la transvaloración o el travestimiento, que buscan absorber y transformar las obras previas.

Estos procesos de apropiación se concretan a partir del cruce de elementos provenientes de esferas culturales disímiles, dando como rasgo estético la obtención de híbridos, que borran las oposiciones convencionales entre lo propio y lo ajeno, lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular. La poética grupal, basada en la mezcla de materiales heterogéneos, garantiza la inclusión de lo clásico en un contexto cultural nuevo, local y contemporáneo.

En lo que atañe a la acción, estas producciones buscan romper con la unidad tradicional, multiplicando las líneas dramáticas, fragmentando el relato y escamoteando el principio y el final del argumento. Estas decisiones escénicas, a las que se suman una utilización no representativa del espacio y un estilo de actuación alejado del naturalismo, se corresponden con una concepción activa del rol del público. En el proceso de asignación de sentido, el trabajo de interpretación por parte del espectador puede estar, entre otros factores, estimulado por el conocimiento previo del mito.



Referencias bibliográficas

“Antígona Vélez”. (10 de junio de 1993). *Siglo XXI*.

Arlt, M. (1997). “El mito griego: permanencia y relatividad en Antígona Vélez de Marechal”. En Pelletteri, O. (Ed.), *De esquivo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 49-57.

Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Borges, J. L. (2011). “La casa de Asterión”. En *Ficciones*. El Aleph. Buenos Aires: Sudamericana, 233-236.

Bretón, A. (1961). “Unión libre”. En Pellegrini, A. (Comp.), *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 86-88.

Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma.

Dubatti, J. (1995). “Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’”. *Letras*, 29-30, 13-27.

----- (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2012). *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires: Atuel.

“El mito de Ariadna revive en una obra”. (28 de noviembre de 1998). *La Gaceta*.

Eurípides (2008). *Tragedias I*. Barcelona: RBA/ Gredos.

----- (2015). *Tragedias III*. Barcelona: RBA/Gredos.

Fernández, C. S. (2011). “El problema del autor en la creación colectiva teatral: Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán”, *Anclajes*, 15 (2), 19-30. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n2/v15n2a02.pdf>

García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

García Gual, C. (1975). “Dionisio en la tragedia”. *Helmántica*, 26 (79-81), 185-198.

García Jurado, F. (2015). “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”. En Tejada, J. V., Fraile Vicente, J. F. y Sánchez Maña, C. (Eds.), *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy. XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 69-109.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Grimm, G. (1993). “Campos especiales de la historia de la recepción”. En Rall, D. (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 291-311.

Guillén, C. (1979). “De influencias y convenciones”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 87-97.

Marechal. L. (2000). *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue.

Monges, H. (2000). “Introducción”. En Marechal. L., *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 19-34.

Mood-Grünwald, M. (1993). “Investigación de las influencias y de la recepción”. En Rall, D. (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 245-269.

Nietzsche, F. (2012). “El lamento de Ariadna”. En *Poesía. Ditirambos dionisiacos*. Buenos Aires: Vajra Ediciones, 57-65.

Ogás Puga, G. (2014). “Teatro e intertextualidad: La fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto”. *Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 20, 68-86. Disponible en: <http://www.->

telondefondo.org/numero20/articulo/533/teatro-e-intertextualidad-la-formula-contra-el-olvido-recepcion-productiva-apropiacion-e-intertexto-en-el-teatro-argentino-moderno.html

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

----- (2008). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.

Pellettieri, O. (2002). "El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro". *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 16, 9-31.

Pérez Luna, V. (2005). "Los caminos de la luna. Dialéctica entre el espacio dramático y el conflicto del héroe trágico". En Nofal, R. y Pérez Luna, V., *El espacio y otras ficciones*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 21-38.

Pérez Luna, V. (1998). El país de las lágrimas o lamento de Ariadna. Manuscrito no publicado. San Miguel de Tucumán, Tucumán.

----- (2013). *Experimento Manojó: 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán: Autor.

----- y Pedraza, J. (1994). *Mirando la luna*. Manuscrito no publicado. San Miguel de Tucumán, Tucumán.

Rodríguez Adrados, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

Rosenzvaig, M. (2009). "El cuerpo y la risa. Del realismo grotesco al teatro de Manojó de Calles". En Tossi, M. (Comp.), *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro 1*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

"Seleccionan a 'Antígona Vélez' para Bienarte '93 de Córdoba". (3 de octubre de 1993). *La Gaceta*.

Tossi, M. (2015). "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas". *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 11, 25-42. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/%20v11-tossi>

----- (2012). "'Emergentes' de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino". *A Contracorriente*, 10 (1), 472-497.

Tríbulo, J. (2005). "Tucumán". En Pellettieri, O. (Dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. I. Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 495-550.

----- (2006a). "Cronología: primera parte 1859-1958". En AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, 65-85.

----- (2006b). "Segunda parte: 1959-1983. Consolidación del campo teatral de Tucumán". En AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, 100-116.

----- (2006c). "Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán". En AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, 117-161.

----- (2007). "Tucumán". En Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. II*. Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 525-569.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

