

El Peldaño

Cuaderno de Teatología | 16 |

AÑO XV
2021

ISSN 1666-9460

Departamento de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
Tandil - Buenos Aires - Argentina

El Peldaño

Cuaderno de Teatrología: Número 16 - Año XIX Diciembre 2021

El Peldaño - Cuaderno de Teatrología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir reflexiones acerca de la teoría y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos.

Su editor es la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires bajo responsabilidad y dirección del equipo de docentes Investigadores agrupados en el Centro de Investigación Dramáticas - C.I.D. - Maestría en Teatro y al Departamento de Teatro de dicha Facultad.

Facultad de Arte

Decano
Lic. Mario Valiente

Vicedecana
Lic. Claudia Castro

Las opiniones expresadas en los artículos firmados son exclusiva responsabilidad de los autores. Se autoriza la reproducción total o parcial del material publicado, mencionando la fuente y el autor.

Departamento de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional
del Centro de la
Provincia de Buenos
Aires.

Comité asesor

Mauricio Kartun
José Luis Valenzuela
Cipriano Argüello Pitt
Jorge Dubatti
Lorena Verzero
Ciane Fernández
Daniela Martín

Coordinación Editorial

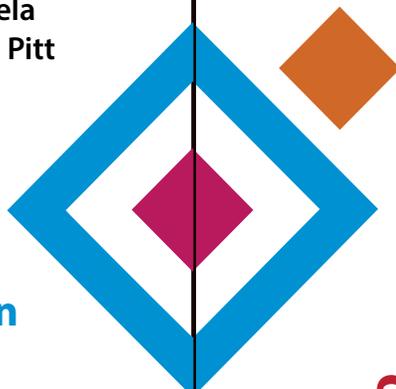
Silvio Torres
Agustina Gómez Hoffmann
(Director y Codirectora del Departamento de Teatro)

Consejo editorial

Guillermo Dillon
Belén Errendasoro
Daniela Ferrari
María Luz García
Gabriela Pérez Cubas
Cecilia Gramajo
Sebastián Huber
Martiniano Roa

Arte de tapa y contratapa
Lucrecia Etchecoin

INDICE



Artículos

pág/3 ➤ **Semblanza a la Profesora Marta Sánchez**
Prof. Cecilia Gramajo, Prof. Pepo Sanzano,
Lic. Daniela Ferrari, Lic. Mario Valiente

pág/7 ➤ **Una mirada posible sobre la escena contemporánea
EL cuerpo - materia en la obra de Beatriz Catani**
Mag. Agustina Gómez

pág/8 ➤ **Pandemia y dramaturgia expandida
Una experiencia en busca del *transespectador***
Mag. Sebastián Huber

pág/23 ➤ **El lector teatral**
Prof. María Luz García

pág/27 ➤ **El espacio de LOS DESCENDIENTES**
Mag. María Lucrecia Etchecoin

pág/39 ➤ **Nuevas dramaturgas en provincias:
Territorios y biografías
Reseña**
Lic. Daniela Ferrari

pág/47 ➤ **GRUPO CONCHA: Artivismo feminista en Tandil**
Guillermina Buckle

pág/61 ➤ **El trabajo actoral y su vínculo con la cámara:
Una experiencia de creación.**
Lic. Silvio Torres

pág/69 ➤ **Entrevista a VALERIA FOLINI
Curvar el sendero. El entrenamiento como
proceso de autoconocimiento**
PODCAST
Mag. Gabriela Pérez Cubas

pág/71 ➤ **Sobre el rol de asistente-estudiante en
la Práctica Integrada I.**
Lucas Máximo

pág/77 ➤ **Habitar el rol de Alumna en
Formación Complementaria**
Oriana Labourdette

pág/83 ➤ **EL HOMBRE QUE SE PERDIÓ EN LO FRÍO**
Catalina Landívar

Experiencias AFC del drama

Obra

EDITORIAL

Nos complace presentar esta segunda publicación anual de la revista El Peldaño que ha sido posible gracias a la incansable voluntad de formadores y hacedores teatrales por hacer del ámbito teatral una fuente inagotable de investigación y reflexión crítica.

Estos dos últimos años no han sido fáciles de transitar para la actividad cultural y artística. Sin embargo, la escena y la formación teatral no se ha detenido, de lo contrario se ha adaptado y reinventado para dar batalla a los coletazos de esta pandemia que parece no descansar en su empresa.

“El teatro debe seguir” parece ser el lema que reposa en la producción y estudio divergente que ha devenido en nuevos formatos y hasta lenguajes que se apropiaron de esta proliferación tecnológico - digital que nos atraviesa en todos los ámbitos de la vida.

Algo de esta cuestión de digitalización y virtualidad multiplicada aparece en el artículo elaborado por el Mag. Sebastián Huber, quien reflexiona acerca del seminario de dramaturgia dictado por él en la Maestría en Teatro de nuestra Facultad de Arte. El docente se plantea pensar prácticas artísticas desde la noción de dramaturgia expandida, analiza la creación resultante y propone una nueva categoría de espectadores: transespectadores.

La docente Luz García realiza un escrito sobre el rol del lector teatral en relación a otros géneros literarios y al aporte del dramaturgo José Sanchís Sinisterra al respecto.

La Lic. Daniela Ferrari nos propone una reseña con los puntos más relevantes del conversatorio que se llevó a cabo con cinco mujeres dramaturgas durante las XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias en su edición virtual del año 2020.

El Lic. Silvio Torres expone una experiencia de indagación y creación actoral frente a cámara en el marco del proyecto de investigación “Actuación frente a cámara en los nuevos procesos de creación audiovisual”, proyecto el cual dirige.

En esta oportunidad, la sección Cuerpo del Drama, se compone de una entrevista en formato de podcast a la docente, directora, dramaturga y actriz entrerriana Valeria Folini, en torno al entrenamiento actoral.

La Mag. Agustina Gómez ofrece un ensayo sobre el enfoque no representacional al que adhiere la teatrera platense Beatriz Catani en su dramaturgia y puesta en escena, para dejar incidir algo de lo real.

Inauguramos una nueva sección destinada a la reflexión de lxs Alumnxs en Formación Complementaria para el análisis de las propias experiencias en ese particular rol que se asume entre el equipo docente y lxs estudiantes.

En esta oportunidad publicamos el escrito de dos de ellxs, Lucas Maximo y Oriana Labourdette, ambxs alumnxs avanzadxs del Profesorado y Licenciatura en Teatro de nuestra Facultad.

La Mag. Lucrecia Etchecoin desarrolla un estudio aplicado al diseño y tratamiento escenográfico de la obra Los descendientes (2019), dirigida por Julia Lavatelli con el diseño escenográfico de Marcelo Jaureguiberry.

Guillermina Buckle, alumna avanzada de la carrera del Profesorado y Licenciatura en Teatro publica un estudio sobre el Colectivo de Intervenciones Artísticas Concha, exponiendo su surgimiento, historia y acciones en forma de performances en espacios públicos de la ciudad de Tandil como modo de intervenciones activistas.

Por último presentamos la publicación de la obra inédita de la dramaturga tandilense Catalina Landivar “El hombre que se perdió en lo frío”, seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias.

El siguiente volumen está didacado a nuestra amorosa maestra Marta Sánchez con una semblanza a su persona escrita por sus ex alumnos y discípulos Cecilia Gramajo, Pepo Sanzano, Daniela Ferrari y Mario Valiente.

Lic. Silvio Torres

Mg. Agustina Gómez Hoffmann

MARTA SÁNCHEZ

(29 de agosto 1923 † 22 de noviembre de 2021)



OPCION PARA EL MAESTRO

No obra con interés material. Con un corazón sin pasiones para disponer del amor de los demás.

Impasible, sobrio, desinteresado, debe estar preparado para toda incomprensión y rechazo. La firme voluntad guiada por la razón y el amor a la justicia lo llevarán al fin que busca. Ama sin querer, obra sin cesar, sin temor, dulce digno, para llegar a la transformación de su hermano por medio de la acción (palabra-obra).

El que enseña, llega con una misión, que es ayudar a pensar en la vida, sin malas intenciones, sin juzgar a nadie, sin egoísmo. Es el que busca la luz. No oscila entre lo que debe hacer y lo que no debe hacer, entre ser y no ser. A veces buscamos el amor en sentido contrario de donde realmente lo vamos a encontrar, no es la luz del sol la que nos guía, sino una grieta, sin color, sin calor.

La tierra no es esto, y no crecerá en la nada. El camino de los tibios es el dejar de ser. Aún no teniendo argumentos filosóficos de gran alcance, que tal vez no serían comprendidos, sabe que el AMOR-EL ARTE, por y para los demás, la reflexión, la autenticidad, la vida vivida con responsabilidad y lucidez, su compromiso de ser humano, con la tierra y el tiempo en que vive, va desde saber que el sol sale para nosotros y para todos los seres que habitan el planeta, que somos un eslabón en la cadena de la historia del hombre y no podemos saltar por encima de estas cosas, que son las que nos van a salvar de la oscuridad, de la nada. Debe saber que no puede disponer de su vida, porque no le pertenece, que si debe entregarla voluntariamente, es a un hermano, en el Amor, en el sacrificio, o en el trabajo. Esto debe mover la profundidad y tomar conciencia de la vida antes de aceptar la MUERTE.

M.S.



¿Quién encenderá las estrellas
si un día se apagan?
¿Quién encenderá el sol
si se traslada a otro planeta?
¿Qué será? Si, no, y ¿cómo
se expresará, si se traslada a
otro planeta? Y cómo se
expresarán ese Sí y ese No.
¿Quién escuchará el sonido
de las almas?
más allá del tiempo
y el espacio?

M. S.

María Marta Aneiros Cotarelo de Sánchez, María Marta Neiros Cotarelo de Sánchez, Marta Sánchez, nació el 29 de agosto de 1923 en Montevideo, Uruguay, Patria Grande.

Quienes la amamos agradecemos humildemente la oportunidad de haberla conocido y aprendido nuestro oficio de su mano maestra.

Es largo, sinuoso y misterioso el camino de causas y azares que la condujo hasta aquí y sabemos que su legado permanece y perdura en artistas, profesors, estudiantes, áreas y departamentos que sigan sus lineamientos.

Hacia fines de los años 80 se concretó el proyecto de creación de la Escuela Superior de Teatro y faltaba cubrir una vacante. El entonces director, Carlos Catalano, la contactó en Buenos Aires para invitarla a integrar la planta docente. En el ambiente teatral de aquella época, su nombre se destacaba como referente por su vasta experiencia en el trabajo vocal con actores, actrices y titiriterxs. Marta aceptó la propuesta y viajó semanalmente a Tandil para dictar clases.

Marta vino a cambiarlo todo, con treinta años de investigación sobre la voz a cuestas y su novedoso método llamado liberación de la voz. El recuerdo de la primera impresión colectiva de su clase fue de deslumbramiento, un descubrimiento iniciático de la voz, del cuerpo, del grupo, del aprendizaje por el arte entendido como liberación.

El amor y el cuidado son las vías constitutivas de su método. El o la docente no enseña, más bien, acompaña el proceso de autodescubrimiento, un camino de formación y entrenamiento válido para quienes deseen desarrollarse como artistas y personas.

Vayamos un poco más atrás en el tiempo, siendo una niña descubrió que el deseo de cantar era más grande que su vida misma y la consagró al canto, a la enseñanza, a la investigación de la voz y los más profundos secretos de la vida.

Los estudios de primaria y del liceo los realizó como pupila en el Colegio de las Hermanas Capuchinas de Loano de Montevideo. Marta recordaba con picardía aquella época en que las monjas no le permitían cantar porque “tenía una voz muy fuerte”, esas señoras no lograron acallar su voz como tampoco lo lograron ni el dictamen del jurado de la Escuela de Ópera del Teatro Oficial de Montevideo, ni el nódulo, producto de la mala praxis de su maestra Carlota, ni los milicos que destruyeron su casa llevándose todo el trabajo de investigación desarrollado hasta ese momento.

Terminado el colegio de monjas, comenzó a tomar clases de piano. A los 27 años ingresó en la facultad de medicina, carrera que abandonó en cuarto año.

Hacia 1954 se inscribió en la facultad de Humanidades y Ciencias en los departamentos de Letras y Musicología de la Universidad de la República del Uruguay. Siendo estudiante ganó el curso de etnología musical (formas medievales) y el departamento de musicología publicó su monografía Fabini y el universalismo (1958). Como estudiante de la facultad integró el coro universitario al que llamaba “país chico”.

Simultáneamente al estudio en la Universidad estudió dirección de coros en el Teatro Solís de Montevideo con el maestro Eric Simon. Realizó, además, tareas de extensión universitaria, dirigió conciertos corales, realizó disertaciones académicas en barrios de Montevideo, hospitales, escuelas y jardines de infantes.

En 1955 estudió canto con una maestra alemana que le exigía realizar un esfuerzo vocal que perjudicó su salud y con dolor asistió a una consulta médica en la

que le prescribieron una cirugía de cuerdas vocales, la cual no aceptó y comenzó su investigación y sanación por diferentes técnicas y disciplinas que desembocaron en su método.

1960 estudió canto con el ya consagrado maestro Victor Damiani, que cambió su vida para siempre, convirtiéndose en su discípula. Le gustaba recordar a Damiani de quien aprendió, entre muchas cosas, el valor de reconocer al otro y la importancia de acompañar los procesos de aprendizaje.

En 1969 dictaba clases de canto a gran cantidad de jóvenes mientras continuaba con los avances en su tarea de investigación.

En 1971 empezó a trabajar en el Teatro El Galpón en Montevideo y comienza a sistematizar el trabajo vocal para actores y actrices, en esta etapa de la investigación incorpora por primera vez la noción de liberar la voz.

En esta misma época realizó ambientaciones sonoras, dirección coral, preparación vocal de actores y actrices en espectáculos como Las Brujas de Salem de Arthur Miller, Heredarás el viento de Jerome Lawrence y Robert Edwin Lee, Barranca Abajo de Florencio Sánchez, Pluto de Aristófanes, Doña Ramona de Victor Manuel Leites, Julio César de W. Shakespeare, el Médico a palos de Molière, Juana Azurduy de Andrés Lizarraga, La cantante calva de E. Ionesco, Madre Coraje de Bertolt Brecht.

Tradujo obras de teatro clásicas del griego al castellano como Los Persas de Esquilo y Pluto de Aristófanes, entre otras.

En 1976 se exilió en Argentina y se radicó en Buenos Aires, ciudad que adoptó como propia y donde continuó su carrera artística, de investigación y docencia.

Dirigió La Lección de Ionesco (1982) y La Amante Inglesa de Margarite Duras (1983) que fueron nominadas para el premio Molière a la mejor obra de teatro. Fue docente de la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín dirigida por Ariel Bufano, de la Escuela Municipal de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires dirigida por Roberto Perinelli, además trabajó en el ámbito privado en instituciones prestigiosas dirigidas por Alejandra Boero, Patricia Stokoe y Raúl Serrano.

Dio talleres, seminarios, recitales y asistencias técnicas en distintas provincias del país y en Estocolmo, La Habana, San Pablo, y Sídney.

En 1988 comenzó a trabajar en las cátedras de Educación de la Voz I, II y III en la Escuela Superior de Teatro, hoy Facultad de Arte de la UNCPBA. Es una de las docentes fundadoras de esta institución. Desde entonces, el área vocal del departamento de teatro sigue los postulados de Liberación de la voz en los programas de estudio. Se realizan diversos proyectos de investigación de procesos creativos en interacción con la ciencia, actividades de extensión, eventuales asistencias técnicas en obras de teatro de las prácticas integradas, divulgación de artículos en revistas especializadas.

Marta, maestra, artista, investigadora, innovadora, cantante. Su pensamiento criollo y afrodescendiente fue compartido en diversos foros nacionales e internacionales. Su mirada siempre estuvo atenta a las injusticias del mundo. Por la ruta imperfecta, Marta pacifista y su compromiso inquebrantable con su misión pedagógica artística, nos enseñó que la paz es un proceso inacabado y posible. Marta, maestra y amiga, generosa, paciente y comprensiva me enseñó todo cuanto sé.

Marta, tu infinita disposición a hacer el bien marcó mi vida para siempre, compartimos aula y aún lo seguimos haciendo porque estás en mi recuerdo, en mi corazón, en la música y en todos los elementos de la naturaleza, gracias querida amiga, hasta siempre.

Cecilia Gramajo

Ex alumna y discípula de Marta Sánchez Escuela Superior de Teatro

Marta, uruguaya, movilizadora, conmovedora. Fue un impulso para los que arrancamos. Más. Fue la que nos animó a arrancar.

Nos “ponía los patitos en fila” y nos provocaba a que, si queríamos esto, no nos podíamos hacer los chantas. Profesionales amantes de lo que habíamos elegido. Eso quería Marta.

Y de puro afecto. Llegaba muy temprano a la terminal, la pasábamos a buscar y ahí mismo, el abrazo. Y de ahí, al aula Magna. Todavía oscuro y frío, pero a cantar. Los bodoques que éramos, cantábamos fragmentos de arias de óperas y nos sentíamos grosos. Vocalizaábamos, entonábamos. Nos metió las notas por la oreja para que nos llegaran al alma.

Los caldeos vocales con Marta tenían una energía mística, no de verso, de verdad. Si alguna vez no te habías conmovido hasta la risa, o hasta la lágrima, es que no estabas muy enchufado.

Cuando emprendimos la aventura de irnos a Buenos Aires con mis hermanos Prepu, había recién nacido Martín, mi hijo (ya tiene 31). No teníamos lugar para ir con la mamá y con él a instalarnos. Marta nos ofreció la casa. Nos ofreció su cama para que estuviéramos cómodos. Nos dio la llave de su casa para que nos manejáramos tranquilos. Y ahí vivimos. Con el susto de recién llegados, el ala de Marta madre y también de impulsora de artistas, tranquilizaba mucho. Todo. Volver demolido de los ensayos maratónicos que nos metían, y Marta esperando ansiosa a ver cómo me había ido. Y hacerme ejercicios para que se me relajara el cuerpo, la voz y sobre todo la cabeza.

Uruguaya, movilizadora, conmovedora, Marta. Tan importante en lo que me tocó y en lo que hoy soy.

Pepo Sanzano

Ex alumno de Marta Sánchez Escuela Superior de Teatro

Muchos son los recuerdos y anécdotas que tengo de Marta. De todos esos días que la alojábamos en el departamento de Pinto. Muchos, muchísimos. Generalmente cargados de su humor, su sensibilidad y su gran experiencia. Las charlas eran largas, encantadoras. Marta era una encantadora. Parte de ese encanto era su extrema percepción. Hacia quienes la rodeábamos y también hacia quienes la habían rodeado de amor, afecto y enseñanza a lo largo de su vida. Percepción aguda que le permitía ver lo que a otros no...Marta tenía sus propios fantasmas. Fantasmas que la visitaban, ella misma lo contaba.

Se los encontraba en todas partes. La aguardaban pacientemente hasta que ella se levantaba y simplemente la acompañaban. Su propio padre sentado en un sillón de su sala, su maestro al lado su imponente piano de cola...Todos ellos eran sus personas más amadas, decía que no había que tener miedo a ese tipo de fantasmas. Yo le creo. Le creo y ahora mismo anhelo fervorosamente que ella me

aguarde en el sillón de mi propia sala, con su infinita paciencia y su gracia inconfundible, que me espere hasta que logre despertarme, igual que nos esperaba desde temprano (era muy madrugadora) para salir juntas hacia el Aula Magna, aquella sala que le prestaba el piano de cola para guiar nuestros sonidos en las clases más maravillosas que pudimos tener y que aún guardamos entre nuestros más preciados recuerdos.

Daniela Ferrari

Ex alumna de Marta Sánchez Escuela Superior de Teatro

Conocer a Marta fue, sin duda, uno de los hechos más significativos que he vivido. Cultivamos un afecto que perdurará por siempre. La dicha de ser su alumno, aprendiz y luego compañero de trabajo durante tantos años, es de los privilegios más grandes que me ha dado esta vida. Marta es de esos seres especiales que siempre están presentes. Pero en esta ocasión, recordando momentos con ella quisiera compartir uno que fue de gran enseñanza para mí. Cierta vez, cuando empezaba como ayudante, se me aparecían dudas acerca de cuán empático, cuán estricto, etc. había que ser desde nuestro rol con los estudiantes. Le compartí a ella mi duda y la dispó con esa sabiduría que la caracterizaba: "Para mí es muy simple, para mí enseñar es ayudar". Desde aquel momento es lo que intento hacer cada día con cada alumne. ¡Gracias Marta, por tanto! ¡Que encuentres mucha música! Tupananchiskama (hasta que nos volvamos a encontrar).

Mario Valiente

Ex alumno y discípulo de Marta Sánchez Escuela Superior de Teatro

UNA MIRADA POSIBLE SOBRE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

EL cuerpo - materia en la obra de Beatriz Catani

Mag. Agustina Gómez

*“La ficción es un modo de comprensión de la realidad, que en la ficción hay verdad”
(B. Catani 2020)*

Resumen

El presente artículo en clave de ensayo propone una reflexión sobre la mirada que la teatrera Beatriz Catani despliega en la escena para desviarse del modo tradicional de concebir y producir teatro. El caso de la teatrera permite puntualizar sobre algunas cuestiones que, desde la modernidad, los nuevos paradigmas estéticos y teatrales han instalado como alternativa al drama clásico.

Palabras Claves

LO REAL - MIMESIS - REPRESENTACIÓN - CUERPO

Abstract

This article in the key of an essay proposes a reflection on the gaze that the playwright Beatriz Catani displays on the scene to deviate from the traditional way of conceiving and producing theater. The case of the theatrical performer makes it possible to point out some questions that new aesthetic and theatrical paradigms have installed since modernity.

Keywords

THE REAL - MIMESIS - REPRESENTATION - BODY.

“Hay una idea de espectáculo total que hay que hacer renacer (...) El teatro es el único lugar en el mundo y el último medio de relación que nos queda para llegar directamente al organismo (...)” (A. Artaud 1987: 97, 117)

¿Podría pensarse en un dispositivo escénico que escape a una representación total? ¿Puede que tal dispositivo se configure a partir del intento de fugarse de una ficción total para dejar incidir algo de lo real? La situación real compartida, de convivio entre actores y espectadores imprime el sello absoluto de un momento de encuentro único que nunca volverá a ser igual, nunca volverá a repetirse de manera idéntica, a pesar de que en la escena haya una estructura, una partitura que guíe el devenir de la acción. Ese ritual de encuentro es lo que nos hace creer que la ficción siempre va a poder ser fragmentaria, porque ese contacto real, es decir esa mirada que quien especta dirige, impacta directamente en el cuerpo del actor/actriz. Claro, si ese actor se dispone a ello, sin abandonar del todo esa ficción que sigue operando en él.

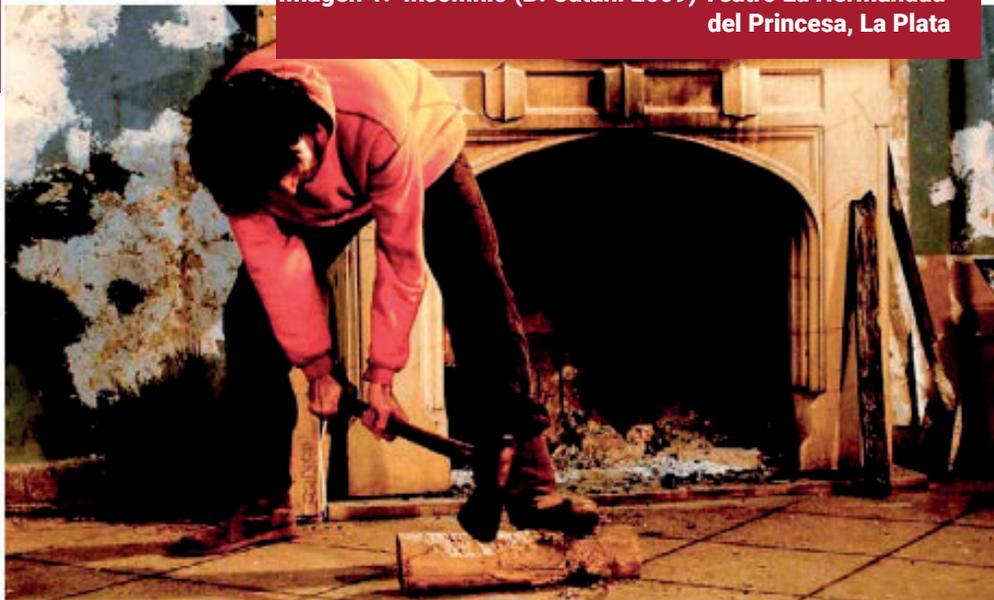
Y ¿qué hay de esos mecanismos o elementos que operan la mayor parte del tiempo en el quehacer teatral, desde que una obra se empieza a concebir, a ensayar y a problematizar? Esta acción de problematizar es concebida por la teatrera platense contemporánea B. Catani² a la hora de pensar y crear tanto la escena como la dramaturgia, dado que según ella de esa misma acción deviene la naturaleza que nos hace crear. Se trata de las condiciones y los recursos con los que se cuenta, y a los que tenemos que adecuarnos, en particular en el teatro independiente, haciendo que lo real esté desde el vamos operando.

Otro mecanismo que funciona en el plano de lo real es la salida al espacio no convencional, la huida del espacio teatral tradicional para reunir y convocar elementos de otra naturaleza, es decir recursos ya no artificiales, no representacionales. Y no olvidemos, claro como menciona Rafael Spregelburd la cuestión de que lo real está precisamente en el contexto histórico que opera en la escritura y en la escena misma.

² Beatriz Catani es docente, actriz, dramaturga y directora teatral. Egresada de la carrera de Historia en la UNLP y de Dramaturgia en la EMAD. Investigadora y profesora titular de la cátedra “Dirección de Actores” de la Facultad de Bellas Artes en la carrera de Cine de la UNLP.

¹ Ayudante de la cátedra Interpretación I y Práctica Integrada de Teatro I. Co- directora Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil provincia de Buenos Aires. magustinagh@gmail.com

Imágen 1. Insomnio (B. Catani 2009) Teatro La Hermandad del Princesa, La Plata



Las cosas han cambiado desde finales del siglo XIX y principios del XX, el teatro ha virado hacia un nuevo paradigma más dominante que atañe estrictamente a la noción del drama clásico, es decir a la forma dramática. La forma dramática entra en crisis, y lo que ahora sucede es que la relación con el teatro escapa a toda mimesis; escapa al drama porque se rechazan sus elementos constitutivos, aquel drama de caracteres, de unidades de tiempo, espacio y acción, y porque principalmente no se requiere exclusivamente de una situación dramática para poder escribir y hacer teatro.

Y la pregunta que nos convoca aquí, promulgada por Deleuze y retomada por J. Danan es ¿qué pasa con ese teatro que se da por fuera de la mimesis? Esto es pensar en un teatro que no le debe nada a la literatura. Dicho por J. Nichet, y en línea con A. Artaud, “arrancarle el teatro a la literatura” y en consecuencia a las categorías del drama (J. Danan 2012)

El espacio y el gesto del artista pasan a habitar el espacio de la escena sin representar sino con la vocación de actuar sobre el espectador. El orden no parte de la repetición sino del movimiento en el espacio, es decir el volver a actuar sin por ello volver a la repetición mimética. La repetición entonces supone una ineludible variación. La mimesis se difumina porque ya no hay identificación con personajes de una ficción, sino con personas que actúan.

Sin embargo, el modelo clásico no se ve clausurado bajo la forma contemporánea de hacer y pensar la escena ya que pueden coexistir ambas tendencias en una constante tensión. Claro que ahora, el segundo modelo al desarmar la representación para pasar a la presentación, va a poder llegar a operar pudiendo emanciparse del primero.

R. Barthes en su obra *El placer del texto* (1973) procura no separar los campos del placer estético y el placer de la vida, según el autor ambos pueden manifestarse de igual manera. Podría pensarse entonces, que la brecha entre la ficción y lo real, en términos escénicos, se podría acortar, dado que, como sostiene J. Rancière, el espectador se ha emancipado, ganando la autonomía que le confiere ahora una actitud verdaderamente activa y de libertad que desborda los límites de la escena. Incluso podría llegar a pensarse en un espectador que llega casi a ser coautor de la obra, en términos de su necesaria presencia para la concreción del hecho teatral para dotarlo de múltiples sentidos.

Pero sin dudas lo más importante es que en el contacto que se establece entre actor y espectador inevitablemente va a operar lo real por sobre la ficción que se manifieste. Ese efecto de lo real en el actor imprime una fuga de la representación. La ficción podrá repetirse cada noche, pero la variación sucederá siempre por eso que entre actor y espectador sucede.

Resulta interesante abordar estas tensiones, tomando el caso específico de la teatrista B. Catani, quien desde el fin de la dictadura viene problematizando la escena mediante su dramaturgia y dispositivos teatrales, en sus aspectos material, histórico, ficcional y real, y cuyo eje central siempre ha sido el cuerpo del actor que habita el espacio concreto de la escena.

Ó. Cornago, quien estudia la obra de B. Catani, postula el término de ficciones operativas que vienen a abrir fisuras en la realidad, es decir que hay algo que es mentira pero que es verdad al mismo tiempo. La obra no se crea para el público sino con el público. El espectador está por fuera, pero a la vez está por dentro. En función de esto, la cuestión ante una representación, ante una obra artística ya no sería qué significa, sino cómo es que funciona u opera (Ó. Cornago 2020).

El mismo teórico plantea el desvío como estrategia por sobre el atajo, y es precisamente la metodología que la teatrista despliega en cada proyecto de creación escénica para problematizar de manera constante cada suceso de nuestra historia, la historia de su experiencia de vida personal, y a la vez, el campo de la escena. Un campo que exhibe la libertad creadora y actoral como parte de la materia que reacciona para contar una historia. “(...) solamente dejo en escena

los textos si los cuerpos resisten esa poesía. Si no, los trabajo y los transformo hasta que no me suenen literarios.”³



Imagen 2. Infierno (B. Catani 2014) Puente ferroviario Barraca Peña, entre La Boca y Barracas

En este sentido, es que, la obra de B. Catani no es estrictamente dramática, sino más bien escénica, ya que se impone una determinada relación entre texto y puesta en escena, con énfasis en la dramaturgia. Es decir, la dramaturgia está siempre por crearse, porque se trata de un estado presente del teatro, donde la escritura es recreada una y otra vez en un acto vivo en el presente de la escena. Se trata de una dramaturgia inestable, donde lo que manda no serían la intriga y la fábula, sino más bien, la acción. Estamos ante una dinámica espectacular donde prima la presencia de cuerpos, de un montaje, una escenografía, luces, todo eso es lo que hace texto, más el elemento texto propiamente dicho. Es decir, es la acción la que se desarrolla, no la intriga.

Tanto la idea de Ó. Cornago como la de A. Badiou de una verdad - teatro, permiten problematizar en torno a un estatuto de lo real o de la verdad de la experiencia escénica, que es un real escénico.

Sea breve o extensa, la realidad estética, no es igual ni opuesta a la vida cotidiana, pero hay un tiempo- espacio intermediario, liminal, transicional, en el que las reacciones y comportamientos pueden ser reales, aunque las acciones que las producen son ficticias.

Durante la década de 1930, W. Benjamin por un lado, y R. Caillois por otro, elaboran una serie de ensayos que en un principio parecen ubicarlos bajo cierta tensión. Sin embargo, sus reflexiones comprenden puntos de reunión que dan cuenta de una perspectiva alternativa que entra en tensión con la concepción aristotélica para el desarrollo de una noción de mimesis con acento en la dimensión corporal, denominada también como material-corpórea. A pesar de sus diferencias manifiestas, los autores presentan semejanzas al retomar la tesis platónica para abordar la tensión entre el ámbito representacional de la imaginación y el corpóreo-material. Esta otra visión de mimesis piensa al deseo desde lo instintivo del cuerpo, lo incontrolable y lo inconsciente.

En relación a lo advertido en la trayectoria escénica de la teatrera B. Catani, nos preguntamos si es que podría aplicarse para su estudio la relegada mimesis platónica arraigada a la corporalidad, donde la imitación se daría de manera inconsciente, en oposición a la representación que persigue un verosímil y no una verdad. “Platón despliega una concepción de la mimesis como una suerte de virus, un veneno que explota la fragilidad del hombre, su carácter influenciado, amenazando con derribar todo control racional sobre la esfera emocional”. (F. Abadi 2013: 3) La perspectiva platónica se basa en un principio o efecto de contagio inconsciente y no de imitación consciente que prioriza la mirada sobre el cuerpo y su gestualidad, otorgándole una orientación de carácter materialista.

En definitiva, es sugestivo preguntarse qué hubiera pasado de haberse ponderado esta mimesis relegada por sobre la mimesis aristotélica. La respuesta final no nos será conferida, pero aun así podemos advertir que la tesis platónica de la mimesis le otorga al cuerpo un lugar predominante, como lo corpóreo - material, asignándole un valor al plano real, porque no hay nada más concreto que el cuerpo como materia orgánica para denotar la existencia de tal estatuto. Al fin y al cabo, la realidad/verdad de la escena es exclusivamente humana, donde precisamente el campo de la realidad es el de la producción artística. Como menciona R. Schechner, cada representación es diferente de cualquier otra, más allá de constituirse a partir de fragmentos de conducta restablecida, porque dichos fragmentos pueden ser combinados en infinitas variaciones.

3. B. Catani, “Acercamientos a lo real”, p. 18. 2007.

Es decir que ningún suceso puede copiar, de manera exacta, otro suceso, dado que el contexto y la ocasión específica tienen un carácter de unicidad absoluta. “El carácter único de un acontecimiento no solo depende de su materialidad sino también de su interactividad que está siempre en estado de fluidez.”⁵

“El teatro es ahora el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae ese movimiento” (Deleuze, 1968)

Bibliografía

AAVV (2010) La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario. 1ra. Ed. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

ABADI, F. (2013). “Mímesis y rememoración en Walter Benjamin”. Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas. Pontificia Universidad Católica de Chile, 4- 16.

ARISTÓTELES; Poética 2005. GZ Editores, Argentina.

BADIOU, A; (2005) Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro, Manantial, Buenos Aires.

BENE, C; DELEUZE, G; (2003) Superposiciones, Artes del Sur, Buenos Aires.

BENJAMIN, W; (2011) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, y otros, Ediciones Godot. Colección Exhumaciones, Buenos Aires.

CATANI, B; (2020) Proyecto ATLAS (de) las obras perdidas. Cap. “Cuerpos A Banderados” de Beatriz Catani. Archivo de Arte, Centro de Arte UNLP.

5. R. Schechner, pp. 58, 61. 2012

CATANI, B; CORNAGO, Ó; (2007) Acercamientos a lo real. Textos y escenarios. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires.

CIAFARDO, M. (2020) “Entrevista a Beatriz Catani” en Colección Breviarios Arte y opinión 10. 1a ed. - Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, La Plata.

DANAN, J; (2012) Qué es la dramaturgia. Y otros ensayos. Paso de Gato, México.

SCHECHNER, R; (2012) Estudios de la representación: Una introducción. Fondo de Cultura Económica, México

PANDEMIA Y DRAMATURGIA EXPANDIDA

Una experiencia en busca del *transespectador*

Sebastián Huber ¹

Resumen

El presente artículo describe una experiencia de creación transmedial desarrollada en el marco del seminario dictado en la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte UNCPBA en 2021, en pandemia, en la que aparece el trabajo desde una dramaturgia expandida en pos de una forma de arte inespecífico dirigido a los que hemos denominado transespectadores.

Palabras Claves

ACTUACIÓN – DRAMATURGIA – PANDEMIA - TRANSMEDIA

Abstract

This article describes an experience of transmedial creation at the Master in Theater of the UNCPBA Faculty of Art in 2021, in a pandemic time. The work appears from an expanded dramaturgy in pursuit of a nonspecific art form aimed at what we have called transviewers

Keywords

PERFORMANCE – DRAMATURGY – PANDEMIC - TRANSMEDIA

1. JTP en Práctica Integrada de Teatro II. Ayudante Diplomado en Dramaturgia. Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, provincia de Buenos Aires. sebashuber@gmail.com

En 1995, poco antes de su muerte y con motivo de la realización de un congreso internacional en Toronto, Heiner Müller daba una entrevista a Ute Scharfenberg -esa sería su forma de participación en el congreso, mediada, en video- y en ella dejaba iluminadoras reflexiones sobre el arte escénico. Para empezar, quisiera recuperar un interesante pasaje para abrir este escrito: en respuesta a “¿Por qué teatro?” -así se titulaba el congreso en Canadá, “¿Por qué teatro? Decisiones para el nuevo siglo”-, el autor de “Die Hamletmaschine” decía:

Creo que la única alternativa de llegar a encontrar una respuesta sería cerrar todos los teatros del mundo durante un año. Se podría seguir pagando a la gente sin que realizase su labor artística, pero durante un año no harían nada y después, quizás, se sabría "por qué teatro". Quedaría claro lo que falta, si es que faltase de veras.

Veinticinco años después, tristemente hemos visto cumplirse ese cierre de la actividad que hipotetizaba Müller: el trágico 2020 será recordado como el año en el que se desató de la pandemia debida al virus SARS-CoV-2, el año en el que tuvimos que alejarnos unos de otros, dejar de abrazarnos, de compartir. El año en el que las salas debieron cerrar -con la salvedad de que no se pudo seguir pagando a la gente del mundo² del teatro. Más allá de la catástrofe cultural, de los cierres en muchos casos definitivos, de la pauperización y la pérdida de fuentes de trabajo, de las consecuencias todavía imposibles de prever, diremos que luego de aquella fiebre inicial por compartir contenidos en línea (por “liberarlos”, como se decía con altruismo, y favorecer así que la gente se quedara en casa en lugar de salir a contagiarse y contagiar), una vez superadas las primeras transmisiones de obras filmadas (prácticas destinadas a aburrir, al fracaso, o al destierro, a ser definidas por aquello que no son: “el teatro filmado no es teatro”), superadas las videoconferencias y los streamings, al menos el confinamiento propició la eclosión de nuevos formatos, de obras que se desarrollan más allá de los escenarios convencionales y que exploran diferentes medios. Ciertamente, hay que forzar el optimismo para encontrar algo positivo a la pandemia: en rigor de verdad, esos formatos ya se venían explorando desde hacía un tiempo³.

2. Uso el término mundo en el sentido de los “mundos del arte” de Howard Becker (2008), para quien la actividad artística es resultado de una acción cooperativa de un conjunto de personas. Esto es, para pensar que el cierre de la actividad teatral involucró un volumen inmenso de gente, que excedió fuertemente al de los artistas en la escena.

3. Por citar un bonito ejemplo local, de Córdoba, Christina Ruf y Ariel Dávila son BiNeural – MonoKultur, y el lector curioso podrá saber más de ellos en <https://www.bineuralmonokultur.com/>

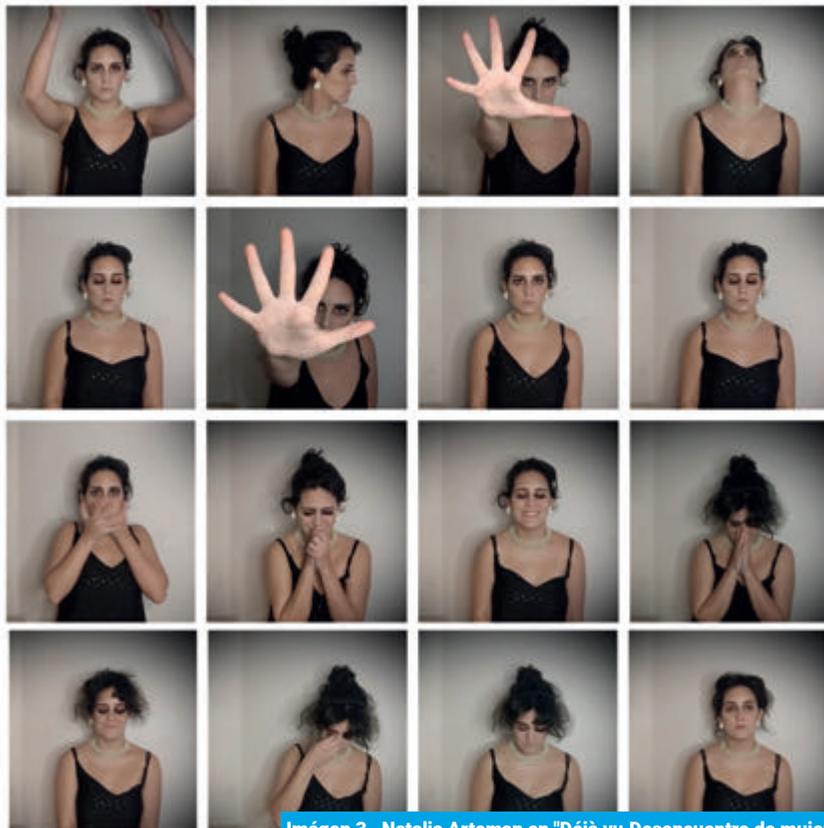
De todas maneras, diremos que, obligados por la situación, los artistas debieron “bailar la que les tocaban”, repensar el contexto en el que tradicionalmente se relacionan con el público y así aparecieron, por ejemplo, experiencias interactivas, al aire libre, intervenciones en directo en redes sociales y diferentes plataformas, y otras, con sus combinatorias. Algunas de esas experiencias han sido llamadas dramaturgia ampliada, o dramaturgia transmedia, y en ellas la tarea de los creadores se asocia a una *diseminación multicanal de cápsulas dramatúrgicas*. De hecho, la edición 2020 del Festival de otoño de Madrid dedicó una sección a obras que transcurren por redes sociales, plataformas digitales, radio, blogs, twitter. Alberto Conejero, dramaturgo y director del festival, dijo haber considerado en su momento que, si la pandemia mantenía cerrados los teatros, al menos esas experiencias ligadas a lo tecnológico no iban a ser canceladas. Este texto reflexiona sobre una instancia de formación universitaria -puntualmente el seminario que dicté en la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA- que, como muchas otras prácticas, en 2021 debió adaptarse y adoptar la vía virtual. Un laboratorio de creación en condiciones hasta entonces desconocidas y, consecuentemente, hacia lo desconocido.

Pensado originalmente para desarrollarse en la presencialidad, en la “vieja normalidad” pre pandémica, el seminario debió suspenderse en 2020 y al año siguiente en su versión virtual adoptó el nombre de “Dramaturgia expandida y actuación. Problematizaciones actuales de la creación transmedial”. De aquel original de 2019, que planteaba ponerle el cuerpo durante seis largos encuentros a los Sistemas Minimalistas Repetitivos, la versión pandémica mantuvo el abordaje del método de creación teatral creado por José Sanchis Sinisterra, pero esta vez sólo como punto de partida, como disparador para la creación. Como “primer elemento” -tal el nombre que le dimos durante las sesiones semanales de videoconferencia- que funcionara como dispositivo de actuación generador de imágenes poéticas, punctums (Barthes, 2008) con potencial para conmovir, para -desde un aparente sinsentido pero ofreciendo apofenias al ojo creador de los maestrandos- tentar una extensión hacia constelaciones de elementos en tensión (Chevallier, 2011): en este caso y dadas las condiciones, mientras esperábamos las vacunas, se trataría de cápsulas puestas al servicio de espectadores mediante múltiples soportes posibles, en cualesquiera de las plataformas que, desde hace años, usamos a diario para casi todo. Al encuentro de, ahora, *transespectadores*.

Dijimos que al inicio de la pandemia proliferaron las transmisiones de obras, y que resonaban latigazos de “el teatro filmado no es teatro”. Obviaremos por el momento la cuestión de la especificidad, para pensar en las oportunidades que ofrecía un contexto por demás problemático para la actividad. Puestos a trabajar, y con la inacción como principal amenaza, la pregunta entonces fue sobre qué posibilidades de generar (algún tipo de) actuación y de dramaturgia nos ofrecía el confinamiento. De ahí la opción por una concepción ampliada. En su ya clásico texto de 1979 Rosalind Krauss observaba que, con la aparición del minimalismo, multiplicidad de obras que reclamaban ser consideradas esculturas se encontraron en una “tierra de nadie categórica”, definidas negativamente como aquello que no es -eran lo que no era sala, o lo que no era paisaje. La operación de Krauss consiste en invertir los términos de esa doble exclusión, con lo que su expresión positiva da lugar a un campo que exhibe la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Frente a esa fuerte transformación del campo artístico y en respuesta a la evidencia que constituían las obras de Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre o Robert Morris (“El ave de Minerva levanta el vuelo al anochecer”, cita Ticio Escobar a Hegel para señalar que la teoría llega después de los hechos)⁴, Krauss problematiza las oposiciones modernistas que sostenían la categoría de escultura y propone un campo en el que cada artista puede emplear muchos medios diferentes. Frente a la pregunta por los límites de las artes, Krauss propone un campo expandido.

En nuestro caso, habiendo convenido desde el vamos en que todos ansiábamos la vuelta del convivio, de un tiempo y espacio común, antes de cuestionarnos si estábamos haciendo teatro pensamos que generaríamos prácticas en tensión con la idea de identidad o propiedad, más en sintonía con lo que se ha denominado arte inespecífico (Garramuño, 2013, 2015) y que encuentra su potencia en la no pertenencia, en el desbordamiento de lo conocido como laboratorio de imaginación de nuevas formas de convivencia. Garramuño observa obras (específicamente, del artista brasileño Nuno Ramos) que proponen una deconstrucción de la categoría de especie, una “articulación de una comunidad entre especies” (2015, p. 161) en espacios poblados por voces diversas, por diferencias y heterogeneidades que “propician imágenes de comunidades expandidas” (p. 181).

4. Ramos, 2012.



Imágen 3. Natalia Arteman en "Déjà vu. Desencuentro de mujeres artistas investigadoras", de Arteman, García y Murdocca. 2021.
Créditos: guillebarbero@elchicodelastazas.

Hablamos de una tendencia a la disolución de los límites disciplinares, y ahora recurriremos a lo que podríamos ya considerar, para enfoques relacionados a nuestras prácticas de creación e investigación, casi una efeméride. La 59ª edición del *Festival D'Avignon*, en la que un gran porcentaje de espectáculos cruzaban video, danza, teatro y performance, trajo aparejada tal polémica que en *Libération* del 27 de julio se leía: "En soledad frente a sus emociones, privados de la comunión que tradicionalmente genera el teatro, los espectadores solo pudieron hacer una interpretación íntima y personal de lo que veían. ¿Cómo no sentirse desestabilizado cuando eso que pasa en escena se dirige a cada uno de manera tan particular y diferente?⁵. En atención a la controversia, los directores de Avignon 2010 situaron la programación bajo el lema "Entre teatro y performance". La polémica aparece referida por Joseph Danan (2016), quien en el libro que toma el lema para el título se declara ávido por comprender los profundos cambios de la escena teatral contemporánea y propone entonces, como punto

5. https://next.liberation.fr/culture/2005/07/27/avignon-autosatisfait-malgre-la-bronca_527783

de partida, distinguir *performance en sentido amplio* (el acontecimiento teatral en su carácter efímero) de *performance en sentido restringido* (la aparición de actos vivos, de "real realidad"⁶).

El dramaturgo e investigador francés busca así abordar obras frente a las cuales se siente sin herramientas, obras que habitan ese espacio entre, que son producto de la disolución de las fronteras de las prácticas artísticas, del teatro y otras disciplinas que aspiran a una experiencia de lo real. En nuestro caso, entonces, propusimos tentar una dramaturgia expandida que, si teníamos suerte, pudiese regalarnos algún momento como esos que Danan identifica en un teatro de la performance.

Danan utiliza como ejemplo paradigmático el inicio de "Inferno", la obra de Romeo Castellucci inspirada en "La Divina Comedia" de Dante Alighieri en cuyo comienzo el afamado director, inmediatamente después de presentarse en prosenio vuelve a foro, se coloca protecciones en brazos y piernas (ni en la cabeza ni en las manos) y acto seguido es atacado con furia por perros -de raza manto negro, o afines. Amaestrados, sí, entrenados para eso, pero sabemos que puede fallar, siempre puede fallar. Castellucci es tironeado, revolcado durante un buen par de minutos frente a los atónitos espectadores, que difícilmente vean ahí un acto de representación. En el caso del seminario (y salvando toda distancia) me interesa recupera un momento logrado en el que la maestranda Natalia Arteman, en medio de un trabajo de actuación con Sistemas Minimalistas Repetitivos -prolijidad, precisión, repetición-, escucha por primera vez los audios de WhatsApp que le enviara su antiguo director (fallecido durante la pandemia) a una amiga del exterior (y que esa persona le hizo llegar a Natalia), audios en los que se refiere al trabajo de preparación del montaje que estaban realizando. Un unipersonal, con Arteman como protagonista. Para aclarar: Natalia tenía los audios consigo desde hacía un tiempo, pero nunca antes se había animado a escucharlos. "No había tenido el valor, hasta ahora", dice ella. Y mientras actúa, entonces, mientras está siguiendo un complejo número de reglas que se propone mantener, el cuerpo de esa actriz se ve conmovido, sacudido al escuchar a esa voz tan querida y familiar referirse -con cariño, con admiración por momentos- a ella, y es su ser en este presente el que recibe los cimbronazos emotivos de esa voz que le llega del pasado, mediatizada. Ocho minutos de audio. En un momento se oye a Claudio decir "Natalia es una chica muy prolija... y yo necesito que sea menos prolija, más intensa". Ahí se desarma. Y hay un tiempo hasta que se quita las pestañas postizas. De eso fuimos testigos los transespectadores, un fuerte impacto de realidad desestructurante de cualquier ficción.

6. En los términos de Marina Abramović, para quien -frente a la falsedad del cuchillo y la sangre teatrales- la performance ofrece "realidad". Véase la cita completa en Danan, 2016, p. 17.

Los *transespectadores*. En un texto dedicado a las particularidades de las narrativas transmedia y las nuevas formas -creativas, disruptivas- de leer, Carlos Scolari (2017) señala dos rasgos que las caracterizan: expansión narrativa y cultura participativa. Los lectores de este tipo de obras, nos dice Scolari, pueden hacer aportes y ampliar así el mundo narrativo, con lo cual discuten la exclusividad, la autoidentidad creativa. Desde que los usuarios expanden los contenidos tanto como quieren (o tanto como les permite el dispositivo ofrecido), las narrativas transmedia tienen un comienzo, pero no un límite claro. Al hiper lector que se mueve dentro del nuevo ecosistema mediático, en una red textual compleja compuesta de piezas fragmentadas en diferentes medios, y que cuenta con competencias (pos)productivas, lo llama *translector*. Frente a las consecuentes tensiones que se generan en los agentes involucrados cuando un ecosistema ingresa en estado de desequilibrio, Scolari propone “evitar tanto el apocalipticismo trágico como así también el festejo banal de lo nuevo” (p. 185). Las prácticas culturales viven, a partir de la aparición y mundialización de internet y las tecnologías de la comunicación, una revolución, quizás la más importante desde Gutenberg; las artes escénicas no son una excepción, y el confinamiento debido al SARS-CoV-2 nos empujó a buscar opciones lejos de la copresencia. Veremos qué queda, veremos qué falta, si es que falta de veras. Dije al inicio que debíamos tratar de buscarle algo positivo. La pandemia va a terminar, los espectadores vamos a volver a las salas. Mientras tanto, hasta que pase la tormenta, nos propusimos hacer algo que desconocíamos, y que (afortunadamente) podía fallar. Una práctica para *transespectadores*, noción que proponemos para abrir una investigación cuyo futuro desconocemos. Cerramos, por ahora, con otro fragmento de la entrevista a Heiner Müller:

El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe. Sólo así surge algo nuevo. (...) La única alternativa es crearse uno mismo nuevas situaciones.

Bibliografía

- Barthes, R. (2008) La cámara lúcida. Notas sobre fotografía. Barcelona:Paidós.
- Becker, H. (2008) Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires:Universidad Nacional de Quilmes.
- Chevallier, J-F. (2011) Fenomenología del presentar. Literatura: teoría, historia, crítica.13(1), 49-84.

Danan, J. (2016) Entre el teatro y la performance. La cuestión del texto. Buenos Aires:Artes del Sur.

Garramuño, F. (2013) Especie, especificidad, pertenencia. New York University. HemisphericInstitute; E-misférica(10),1-10.

Garramuño, F (2015) Mundos en común. Buenos Aires:Fondo de Cultura Económica.

Krauss, R. (1985) La escultura en el campo expandido. En AAVV La posmodernidad. Sel. Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. Barcelona:Kairós, 59 – 74.

Ramos, J. (2012) Los tiempos múltiples conversación con Ticio Escobar. En Caracol, (4), 96-127.

Scolari, C. (2017) El translector. Lectura y narrativa transmedia en la nueva ecología de la comunicación. La lectura en España. Informe 2017. Coord. José Millán. 175- 186



EL LECTOR TEATRAL

Lic. María Luz García¹

Resumen

El siguiente artículo pretende reflexionar sobre la posición y el rol que asume el lector de textos teatrales, teniendo en cuenta otros géneros literarios y la posición al respecto del dramaturgo José Sanchis Sinisterra.

Palabras Claves

LECTOR- TEATRO- IMAGINACIÓN- ESCENA

Abstract

The following article aims to reflect on the position and role assumed by the reader of theatrical texts, taking into account other literary genres and the position of the playwright José Sanchis Sinisterra

Keywords

READER- THEATER- IMAGINATION- SCENE

La impresión de los textos teatrales, para el consumo masivo y popular, es relativamente nueva, teniendo en cuenta otras textualidades, (académicos ensayos, ficciones, poesía, etc); por lo tanto el lector teatral también resulta en la historia de la lectura, un agente relativamente nuevo. Al parecer el teatro es el género literario menos editado, ya que no hay una gran demanda del mismo, aunque en los últimos años haya crecido un poco este público. Parecería que su consumo está casi circunscripto a quienes realizan prácticas escénicas. Ahora bien, ¿a qué se debe esta baja demanda? ¿A la dificultad de la lectura que el género mismo imprime o a una carencia del lector para abordar los textos dramáticos?



Siendo docente de dramaturgia me ocurre con frecuencia que los alumnos de la cátedra a quienes debo enseñar a escribir una obra de teatro, no leen teatro y es, al menos, llamativo. Frecuentan obras, puestas en escena, ensayan, actúan, etc, pero sólo se involucran con el texto cuando están “buscando una obra para dirigir o actuar”. En general, porque siempre existen excepciones, no hay una atracción a la pura lectura de una obra de teatro. Como si el género implicara per se alguna dificultad, o generase un hastío o, me atrevo a señalar, no fuese enriquecedor en su forma pura. Y es que, para leer teatro, se requieren ciertas condiciones específicas.

El texto teatral se encuentra mediatizado por su potencialidad de representación. Es decir, su gesta tiene como objetivo la representación en escena. El texto es un medio entre el actor y la obra teatral a representar. Pero si bien su finalidad indica representatividad, el texto teatral es también literatura y poesía (nadie se atrevería a decir lo contrario de clásicos como Shakespeare, Chejov, Beckett, etc.)

Sin embargo hay pocos lectores teatrales puros, que leen sin una pretensión de montaje; existen, claro, pero en proporción a la cantidad de lectores de otros géneros, el teatral parece ser el menos requerido por el lector “común”. Al mismo tiempo existe el lector que va a montar la obra y cuya interpretación ya se encuentra condicionada por la futura representación. Entonces, su lectura es simultáneamente disfrute y futuro ensayo, actuación, trabajo, creación. Inevitablemente, mientras lee, estará pensando en su personaje, leyendo quizás con más atención al mismo, o imaginando una escenografía, un vestuario, etc.

El texto dramático parecería ubicarse en una especie de zona media entre la literatura y un escrito técnico o manual de instrucciones, ya que es una guía para montar una obra y a la vez es historia, mundo, universo poético. Dice Sanchis Sinisterra:

“Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria, todos los niveles del discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar, por lo tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.”
(Sanchis Sinisterra, 1992)

1. Profesora de Teatro, Cátedra de Dramaturgia, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil, Pcia de Buenos Aires. popluz@hotmail.com

La lectura de una obra de teatro demanda imaginación escénica, o como manifiesta nuevamente Sanchis Sinisterra, “leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria”, es decir, “leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual”. Para leer teatro se necesita tener sentido escénico, sensibilidad escénica, imaginación escénica. El lector de teatro es un lector capaz “de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione”. (Sanchis Sinisterra, 1992)

La imaginación escénica permite el acceso a la “representación imaginaria”, a partir de la cual el lector es capaz de reconocer e identificar los lugares, los ambientes, el universo e imaginar lo que se plantea tan sólo a través de los diálogos. Si bien es cierto que el texto de teatro posee acotaciones que pueden ser descriptivas y marcan movimientos de personajes, las mismas son mínimas en relación con la forma dialogal que se impone en el género.

Durante la lectura, el lector organiza su sensibilidad escénica, la cual le permite realizar una indagación desde los sentidos, ya que estos filtran una noción de mundo, que consideran las formas de actuar de los personajes y así poder conocerlos tanto de forma física, emocional y psicológica; es decir los aspectos que manifiestan las distintas conductas de los personajes, que lo presentan con lo que dicen y con sus acciones.

El lector tiene la habilidad de percibir y encontrar elementos escondidos por el autor. La lectura teatral es una actividad que apela a la expectativa y a ser completada por el lector. Pues entonces el lector deberá completar la historia con lo ausente, lo que se alude, lo que se insinúa; como señala Hemingway en su famosa “teoría del iceberg” (si bien él habla del escritor

“Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe.”
(Sanchis Sinisterra, 1992)

A su vez el texto teatral se concibe con el fin ser proferido y es por eso que, muchas veces, la lectura silenciosa se torna dificultosa; en cambio leerlo en voz alta y, aún mejor, con otra(s) persona(s) puede resultar más llevadera y comprensible. Es habitual que los elencos se reúnan a “pasar texto” y esto es simplemente leer la obra en voz alta y encontrar sentidos, subtextos y lograr una mayor cercanía con el material.

“Siempre he imaginado al texto teatral como aquella brasa que el hombre primitivo -cuando no conocía aún el secreto del fuego- portaba como un tesoro durante el día, para reproducir en la noche la llama protectora, cálida, y cocinera. Como esa brasa, la obra teatral es por siempre un incendio en potencia. Basta acercarle unos pastos secos y leña noble para que aquellos amantes de Verona, por ejemplo, vuelvan a encenderse; a arder ese moro en Venecia; o a consumirse en Dinamarca el príncipe aquél. Llamas que terminarán -con la temporada- en otra brasa, que alguna vez prenderá otra fogata, y así. Para el milagro del fuego -entonces- lumbre y combustible, literatura y escena, son un todo indivisible; e indispensables entre sí. Quien quiera escribir teatro (y leer, me atrevo a añadir, contaminando la cita) deberá aceptar esta mixtura estra-

Bibliografía

ALBARELLO, F. (2019) Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas. Buenos Aires: Ampersand.

KARTUN, M. (2015). Escritos. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1992) Lectura y puesta en escena. Pausa, Revista Digital. https://www.revistapausa.cat/1992_11_07/

El espacio de *LOS DESCENDIENTES*

María Lucrecia Etchecoin¹

Resumen

El texto presentará un análisis del espacio escénico diseñado por Marcelo Jaureguiberry para la obra *Los Descendientes*, escrita y dirigida por Julia Lavatelli, con producción del Teatro Nacional Cervantes, estrenada durante 2019 en Sala La Fábrica, ciudad de Tandil. A través de un recorrido por un conjunto de imágenes abordaremos la concepción y desarrollo del universo plástico-espacial de la obra.

Palabras Claves

ESPACIO ESCÉNICO, ESCENOGRAFÍA, DISEÑO, *LOS DESCENDIENTES*

Abstract

The text will present an analysis of the scenic space designed by Marcelo Jaureguiberry for the play *Los Descendientes*, written and directed by Julia Lavatelli, produced by the Cervantes National Theater, premiered in 2019 at Sala La Fábrica, city of Tandil. Through a tour of a set of images we will approach the conception and development of the plastic-spatial universe of the work.

Keywords

SCENIC SPACE, SCENOGRAPHY, DESIGN, THE DESCENDANTS

1. Mag. María Lucrecia Etchecoin-Ayudante Iniciación a la danza. Escenografía. Facultad de Arte . INDEES - CID -lucreciaetchecoin@hotmail.com

Bosquejo ESPACIOS OTROS

«en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones (...) espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de sismas, un espacio de fango»

*Los espacios otros
Michel Foucault, 1984*

La escenografía diseñada por Marcelo Jaureguiberry para *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019)² se presenta en el piso escénico de Sala La Fábrica(ciudad de Tandil) en términos de un artefacto móvil, alejado de parámetros miméticos, en diálogo con la dramaturgia, un texto dispuesto desde una lógica no-ficcional.

La obra escrita y dirigida por Julia Lavatelli se sitúa en el marco de la Huelga Grande, así llamada la huelga de los obreros de las canteras de piedra sucedida en la ciudad de Tandil en 1908, suceso que presentaría consecuencias en la historia de la organización sindical argentina. La dramaturga se vale de textos cómo *Pesadilla de Pinie Wald* (1929) y *Operación Masacre de Rodolfo Walsh* (1957), recuperados a través de entrevistas realizadas a descendientes de obreros de la piedra, puestos en diálogo con textos históricos y archivos locales, para presentar, en el género de no-ficción, imágenes y experiencias ligadas a estos hechos³. La estructura narrativa es la de una exposición, donde una oradora, interpretada por Agustina Gómez Hoffmann, y dos asistentes, interpretados por Daniela Ferrari e Ignacio Díaz Delfino, presentan un discurso que va adquiriendo formas íntimas, anecdóticas, estadísticas, recuperando memoria del movimiento anarquista picapedrero.

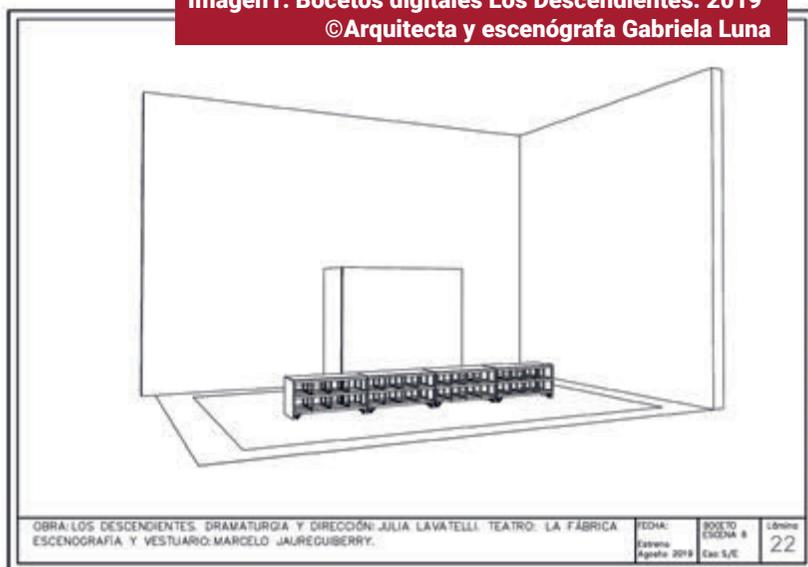
2. Ficha Técnica Artística Obra *Los Descendientes*. Escrita y dirigida por Julia Lavatelli; Con Daniela Ferrari, Agustina Gómez Hoffmann, Ignacio Díaz Delfino; Música en escena Pablo Bas; Producción TNA-TC- Produce en el País Maxi Libera; Responsable de producción TNA-TC- Produce en el País Dora Milea; Coordinación técnica Martín Lavini; Responsable administrativa Fernanda Sampedro; Realización de escenografía Luciano Enríquez; Asistencia de dirección Andrés Carrera; Video Franco Pomponio; Música Pablo Bas; Iluminación Silvio Torres; Escenografía y vestuario Marcelo Jaureguiberry; Sala La Fábrica, Tandil; 2019.

3. Reseña que puede consultarse en <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-descendientes/>

En relación a ello, Mariana Gardey (2021) entiende que la obra *Los Descendientes* pertenece al neo documental, ubicándose “en una zona gris, en una esfera liminal entre lo auténtico y lo ficticio, entre lo que el archivo significa y pueda llegar a resignificar” (p. 85). El proyecto dramático, en palabras de Lavatelli (2019), tiene la necesidad de interpelar qué rastros han quedado de ese movimiento en la actualidad. De este modo, la obra permite trazar un camino entre testimonios y archivo que avanza en la reconstrucción de las acciones de los picapedreros, describe su trabajo artesanal, las luchas contra la patronal, el rol de las mujeres, tomando una posición clara. Organizada en ocho episodios, El inicio, La fiebre, La primera huelga, El anarquismo, La huelga grande, Las mujeres, La piedra y El final, la dramaturgia se despliega en escena como una forma del pensar y acceder a estas situaciones concretas desde la experiencia de escribir y dirigir teatro. En el programa de mano, Mauricio Kartun celebra este camino tomado por Lavatelli, expresando,

Pócas épicas nacionales han conformado con su narración un mito tan elocuente como el de los picapedreros anarquistas de Tandil. Las canteras como poesía de un territorio que se dispersa. Que adoquina de a poco la ciudad moderna, que le da piso. (...) La del canterista y su saludable pasión de granito, picando fracasado en su final una piedra caliza que le encala los pulmones, haciendo la talla decorativa y calcárea de los chalets veraniegos de esa nueva burguesía vencedora (...) Me ilusiona saber que encontraron por fin su puesta en ceremonia.

Imágen1. Bocetos digitales Los Descendientes. 2019
©Arquitecta y escenógrafa Gabriela Luna



Este paisaje dramático no-ficcional propuesto por Lavatelli, dialoga con un paisaje escénico no-naturalista y alejado de la representación, diseñado por Jaureguiberry. En efecto, la escenografía se define por un conjunto de bancos (cuatro carros) móviles, de morfología rectangular, realizados en hierro y policarbonato translucido, y un bastidor del mismo material -extensible a sus laterales-, sobre el que se proyectan imagen y video, y nos deja observar de manera opaca la figura de un músico en escena.

El espacio articulado entre carros móviles y bastidor, tiene como génesis conceptual el adoquín en su forma cúbica, pero multiplicado, estallado en varias significaciones (Jaureguiberry en Gardey, 2021, p. 90). Podríamos decir que el escenógrafo estructuró el espacio escénico en términos de acción, realizando una transposición de pasajes del texto como: “Así empezaba Tandil a exportar su territorio. Millones de adoquines irían a parar al suelo de la modernización”; “La piedra muerta título Ricardo Rojas en *La Nación*, el día después de la caída. Hasta las propias piedras iban a perecer pero la muchedumbre seguía hormigueando afanosa allá en los ásperos flancos de la sierra”; “El anarquismo también empezaba a decaer. Y a convertirse en leyenda. No sería el pilar de la organización obrera. Si no más bien un recuerdo, una línea histórica”

En el marco de este análisis, comprendemos la escenografía como el conjunto visual-sensorial resultado de la labor del escenógrafo que supone un trabajo de transformación consciente y simbólica del espacio (Jaureguiberry y Moro, 2007). Podríamos decir que la escenografía conforma una especie de sistema filosófico, que a los ojos del espectador, explica todo en sus propios términos (Berger, 2016). En este sentido, entendemos que la escenografía funda el espacio concretamente percibido por el público e incluso contiene los fragmentos de todas las escenografías imaginables (Pavis, 2000). Siguiendo a Steven Holl, “[d]ebemos considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un *continuum* [sic] experiencial” (2018, p. 18) que si bien a los efectos de un análisis pueden ser desmontados y estudiados separadamente, en el proceso de expectación se fusionan en un complejo tejido.

Por otro lado, como expresa Anne Ubersfeld (2002) lo dado en el espacio escénico compone la imagen de una imagen del mundo en tanto se corresponde a un régimen escópico (Jay, 2003). Así la figuración espacial escenográfica tendrá correspondencias con el conjunto del universo cultural, por ejemplo, haciéndose eco de la fragmentación del discurso escénico contemporáneo.

En función de esto, podríamos destacar que la escenografía será una “representación del espacio simbólico en un contexto social e histórico determinado” (Jaureguiberry y Moro, 2007, p. 178). En este sentido, podríamos indagar sobre la espacialidad correspondiente o en diálogo al teatro neodocumental, o no-ficcional como propone *Los Descendientes*.



Imagen 2. Escena 8 “Final” Los Descendientes. 2019
©Teatro Nacional Cervantes

Siguiendo esta dirección, referenciamos el trabajo teórico desarrollado por el escenógrafo Gastón Breyer (2005) quien sitúa a la escenografía en la dialéctica entre demanda (espacio escénico) y presentación (objeto escenográfico), y nos permitirá recuperar una mirada analítica del diseño para *Los Descendientes*.

Breyer, haciendo hincapié en el proceso proyectual y su resultado en escena, considerará diferentes “tipos escenográficos” según su lejanía respecto de una realidad cero (realismo/naturalismo). Esta sistematización ubica los diferentes estilos según su distanciamiento en una línea que parte de la fidelidad absoluta o representación, a una autonomía o presentación. En puntos intermedios y según lógicas de diseño y sintaxis diferentes se encuentran el realismo, la metáfora, el expresionismo, el simbolismo, la escenografía abstracta, constructivista, tectónica, ekística, entre otras, cada una portando un grado de anclaje diferente por sobre la realidad cero.

Teniendo en consideración estos marcos nuestro análisis prestará atención por un lado, al diseño en relación al texto, y por otro, la lejanía que la propuesta escenográfica oficie respecto a un modelo de realidad cero. Cabe aclarar que estos puntos se pondrán en consideración al recuperar bocetos, fotos, registros y memorias del diseño de la escenografía, restos que quedan de un arte efímero (Fernández Arena, 1988) que nace y muere en su consumación, y del que solo nos quedan restos fragmentados.

BOCETO

1. Escenografía Cinética

La escenografía diseñada por Marcelo Jaureguiberry para *Los Descendientes*, obra escrita y dirigida por Lavatelli en 2019, consta de cuatro bancos móviles realizados en hierro y policarbonato translucido de 1,50 mts de largo por 0,75 cm de ancho y altura; un bastidor del mismo material de 3,00 mts de alto por 3,00 mts de ancho cuando está cerrado, y que alcanza aproximadamente los 6 mts cuando se despliega. El bastidor se ubica en el centro de la caja negra de Sala La Fábrica.

Tomando en cuenta la sistematización del objeto escenográfico propuesta por el escenógrafo argentino Gastón Breyer (2005)³, podemos decir que el diseño escénico estructurado para *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019) puede considerarse dentro de las escenografías cinéticas donde el movimiento es un factor esencial en la configuración espacial deseada. Es decir, “[s]e trata de composiciones que superan definitivamente la caja escénica tradicional y la dependencia pictorista, apuntando a una resolución arquitectónico-estructural” (Breyer, 2005, p. 103). El movimiento es parte constituyente de la propuesta escenográfica de Jaureguiberry, a tal punto que “se consuma en esos magnos y contundentes objeto-episodios” (Breyer, 2005, p. 103), que implican la génesis, desarrollo, mutación y muerte de espacios escénicos concretos. Así, el diseño escenográfico de *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019) nos propone una realidad de escenario alejada de una organización plástica realista más acorde a la dinámica y gestualidad de la puesta. En esta lógica señalábamos el diálogo entre una forma discursiva no-ficcional y una espacialidad no representativa, que acentúa su materialidad, presencia, morfología y sintaxis, más allá de cualquier función mimética. Por otro lado, la escenografía soporta y desarrolla el devenir del relato en un espacio donde todo se mueve y acaba transformado.

3. La sistematización agrupa las propuestas escenográficas en función de su acercamiento o lejanía respecto de una Realidad 0 (Realismo). Se tiene en cuenta también su sintaxis y morfología. Ver apartado anterior.

En este sentido, la escenografía de *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019) se encuentra orquestada por una partitura escenográfica que marca ritmos, tempos y establece armonías para realizar cada cambio. Del mismo modo, en cada stop de la secuencia de movimientos se dibuja una sintaxis particular que abona al sentido espacial de cada escena. Debemos destacar que, si bien la tramoya escénica permite realizar cambios de decorado o movimientos de artefactos en escena y a la vista del espectador, en el caso de *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019), la escenografía en su totalidad se fragmenta en cuatro carros móviles y una torre desplegable a sus laterales, adquiriendo sistematicidad en el movimiento. Este carácter la posiciona dentro de la tipología breyereana de escenografía cinética.

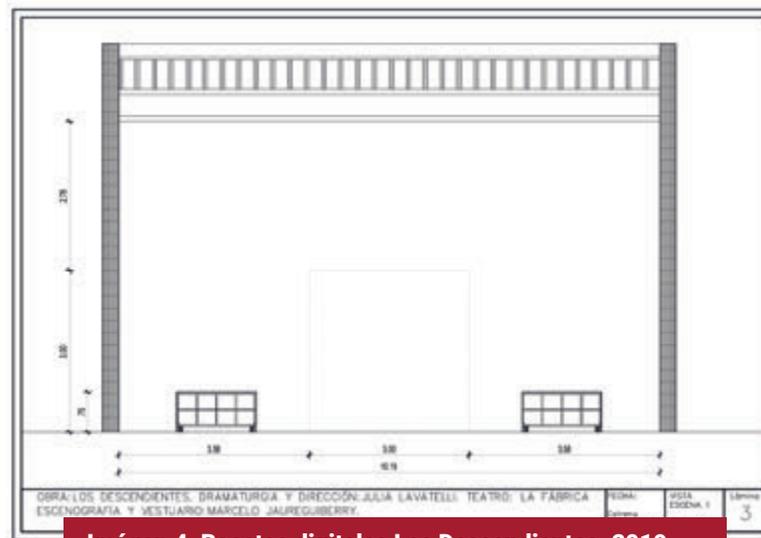
Al recuperar la partitura bosquejada por el escenógrafo Jaureguiberry para *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019), podemos observar una primera escena con una disposición espacial particular, configurada por el ingreso de los intérpretes al espacio escénico, tras haber realizado un movimiento de los carros escenográficos. Uno de ellos es llevado detrás del bastidor erigido en el centro del espacio, desapareciendo a la vista del público, mientras que los otros tres se disponen en fila, uno al lado del otro, delante de la torre. Consecuentemente al transcurrir del texto la disposición de los carros vuelve a ser modificada, dejando uno en el centro y enfrentando los otros dos. Aquí hay un cambio en el peso visual, de una imagen concentrada a otra en donde el espacio se fragmenta. En esta dirección, podemos señalar que cada dibujo acentúa de manera particular el discurso de los intérpretes, configurando un paisaje metamórfico.



Imágen 3. Escena 2 “La fiebre” Los Descendientes. 2019 ©Teatro Nacional Cervantes

En esta lógica, la escenografía diseñada por Marcelo Jaureguiberry tiene como leiv motiv el factor dinámico, dado que el movimiento es guía y razón de ser del objeto escenográfico. Más aún, estos objetos-episodio (Breyer, 2005) traman su configuración y significancia a los ojos del espectador, que observa cómo se desplaza, avanza, gira o retrocede cada carro. También, existe un uso y recorrido de todo el espacio escénico de Sala La Fábrica, para el ejercicio y puesta en práctica de los movimientos y construcción de las diversas figuras escenográficas.

Si nos concentramos en observar cada escena en función del ordenamiento de los bancos móviles podríamos caracterizar aquellos espacios que la partitura visual va proponiendo para cada episodio en el que se estructura el relato. Nos encontramos con figuras diagonales, rectas, conjuntos, equilibrios y desequilibrios, en función de cómo se distribuyen los bancos. Estos dibujos dispuestos en suelo escénico se complejizan a la vez, con el transcurrir de las acciones y movimientos de los intérpretes. En este sentido, se establece un dialogo entre la estructura de escenas que portan una carga dramática tendiendo a la concentración visual de los bancos en un centro, por ejemplo “Las mujeres”, y entre escenas dinámicas que proponen una configuración dispersa de los mismos, tal el caso de “El anarquismo”. También existen dibujos que se construyen en el movimiento continuo de uno de los bancos frente a lo estático del resto. Recuperamos aquella escena donde los bancos se unen entre sí y conforman los vagones de un tren que recorre el suelo escénico transformándolo en paisaje dibujado por las vías del ferrocarril. Las figuras son múltiples y potencian la dramaturgia espacial.



Imágen 4. Bocetos digitales Los Descendientes. 2019 ©Arquitecta y escenógrafa Gabriela Luna

2. Los bancos

Este carácter cinético, que ancla la propuesta escenográfica de Jaureguiberry lejos de la representación, encuentra sentido dentro de la noción estructurante de sistema, en tanto el escenógrafo define un repertorio de piezas (bancos móviles y mampara central) “que funcionan como letras de un alfabeto” (Breyer, 2005, p. 109), que se organizan para ser leídas por el público en un sentido establecido. En *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019) los bancos son escritorio, maqueta, carro funerario, vagones de tren, mapa, comedor, en función del episodio que los acoge. Retomando la clasificación propuesta por Breyer (2005) podemos decir que estos artefactos móviles devienen en escena objetos encomillados, en tanto en su articulación con el espacio escénico, con las acciones y la voz de los intérpretes, se transforman en objeto nuevo cada vez. Esta serie de neo-objetos, configurados por el movimiento, transforma el sentido espacial y la forma de habitarlo.

Por otro lado, los bancos se nos presentan a la vista semánticamente opacos, con la potencia de construir discurso visual en la medida en que se mueven y son operados. Si observamos su morfología, podríamos asemejarlos a la rigidez geométrica del adoquín, dado que están compuestos por celdas cúbicas. De este modo, el diseño escenográfico abona a la construcción de un universo visual coherente y connotado. Nos interesa mencionar al respecto, como el sonido y la iluminación colaboran en la construcción de sentido en el uso que los intérpretes hacen de estas piezas móviles.

Por un lado, el trabajo del músico en escena, Pablo Bas, en relación a la operación técnica de micrófonos de contacto en algunos objetos y uno de los carros, acompañando las acciones de los intérpretes con un universo sensorial preciso. Por ejemplo, el sonido de pasos sobre un camino de piedras en el ingreso a escena de los intérpretes. Estamos de acuerdo con Mariana Gardey (2021) en que Bas despliega en la ejecución de varios instrumentos en vivo y en piezas pre-grabadas, ritmos, respiraciones y atmósferas afectivas.

Por otro lado, la iluminación led incorporada a los bancos, generaron una luz difusa que copiaba la textura del policarbonato dibujando líneas lumínicas en diferentes direcciones. Subrayamos el uso de claros y fríos (cuerpos y piedras) y la predominancia de un claroscuro que recupera el sentido de la narrativa en el trabajo realizado por Silvio Torres.

Otro aspecto a destacar es la transformación de la torre de policarbonato articulada central en pantalla donde se fueron proyectando imágenes, audiovisual y textos, acompañando el desarrollo cinético de la puesta escenográfica.

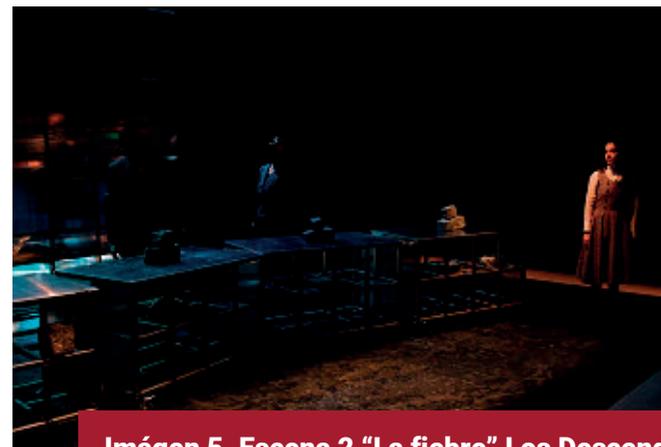
ESCENOGRAFÍA. LOS ESPACIOS CONFIGURADOS

Cada episodio, entonces, es dibujado sobre el piso escénico con una configuración espacial específica. Los intérpretes, a la vista del público, y en función de una acción concreta sobre el artefacto, construyen micro universos donde sucederá la escena. La propuesta escenográfica es dinámica, y encuentra en el movimiento su fundamento conceptual. En esta lógica, podemos decir que la propuesta de Jaureguiberry para el paisaje escénico de *Los Descendientes* (Dir.: Lavatelli, 2019) se construye desde y con el movimiento, colaborando de este modo con el desarrollo de la dramaturgia en su puesta en escena.

Hemos visto que este diseño escenográfico puede ser caracterizado como escenografía cinética desde la clasificación propuesta por Breyer (2005). Es decir, como un conjunto de artefactos cuyo denominador común es el movimiento y la potencia de variar la estructura espacial inaugural cuantas veces se requiera, conformando paisajes visuales nuevos cada vez, estallando las posibilidades metafóricas de los artefactos. Pudimos observar la concentración de figuras visuales en relación a figuras textuales con carga dramática y estructuras espaciales fragmentadas, livianas visualmente, o en constante movimiento para escenas más ágiles verbalmente.

La propuesta sonora, musical y lumínica, dan soporte a la vez, a los sentidos de esos objetos múltiples. Ayudan a generar atmósferas más íntimas o climas dramáticos de intensidad cuando es necesario. Por otro lado, la proyección de imágenes y audiovisual incorpora otros ritmos y velocidades abonando a la lógica espacial cinética.

De este modo, la propuesta de Jaureguiberry podría acercar una respuesta a aquella pregunta que con astucia señala el escenógrafo Norberto Laino (2008): “[s]i todo cambia, incluso una vez expuesta la obra ¿por qué no cambiar la escenografía?” (s/p)



Imágen 5. Escena 2 “La fiebre” Los Descendientes. 2019

Bibliografía

Berger, John (2016) Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.

Breyer, Gastón (2005) La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico. Buenos Aires: Infinito.

Fernández Arena, José (1988) Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Anthropos Editorial.

Foucault, Michel (1984) De los espacios otros, Conferencia (1967), publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n5, octubre de 1984. Consultado en línea: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Gardey, Mariana (2021) Teatro documental y representación en Los Descendientes, de Julia Lavatelli en Dramaturgias, trayectorias y experiencias. Artes escénicas en la Región Centro Sudeste de la Provincia de Buenos Aires, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. pp. 83 a 96

Holl, Steven (2018) Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili

Jaureguiberry, Marcelo y Moro Rodríguez, Pablo (2007) “Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía” La Escalera, Número 17, pp.175-180. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Jay, Martin (2003) “Regímenes escópicos de la modernidad” en Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Barcelona: Editorial Paidós.

Laino, Norberto (2008) Si todo cambia, incluso una vez expuesta la obra ¿por qué no cambiar la escenografía? Consultado en línea: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/noticiasdc/mas_informacion.php?id_noticia=704

Pavis, Patrice (2000) El análisis de los espectáculos. Barcelona: Paidós.

Ubersfeld, Anne (2002) Diccionario de términos claves del análisis teatral. Buenos Aires: Galerna.

Publicaciones periódicas

“Los descendientes, obra de producción tandilense, fue seleccionada para la temporada 2019 del Teatro Nacional Cervantes” Diario El Eco de Tandil, sección espectáculos, 06 de marzo de 2019. Consultado en: <https://www.eleco.com.ar/espectaculos/los-descendientes-obra-de-produccion-tandilense-fue-seleccionada-para-la-temporada-2019-d-el-teatro-nacional-cervantes>

“El Cervantes volvió a estrenar en distintas ciudades del país”, por Carlos Pacheco, Diario La Nación, sección espectáculos - teatro, 23 de agosto de 2019. Consultado en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-cervantes-volvio-a-estrenar-en-distintas-ciudades-del-pais-nid2280156/>

Fuentes

-Programa de mano

<https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-descendientes/>

Imágenes

Fotografías Teatro Nacional Cervantes. Extraídas de https://www.facebook.com/pg/FacultadArte/photos/?tab=album&album_id=2646469938743779

Planos, plantas y cortes, gentileza de arquitecta y escenógrafa Gabriela Luna

Registro audiovisual de obra Los Descendientes



NUEVAS DRAMATURGAS EN PROVINCIAS: Territorios y biografías

RESEÑA

Lic. Daniela Ferrari ¹

Resumen

El presente artículo intenta una reseña del conversatorio con cinco mujeres dramaturgas realizado durante las XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias (en su edición pandémica y virtual 2020), organizadas por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias y el Centro de Documentación dramaturgical Documenta Dramáticas.

Palabras Claves

DRAMATURGIAS – CONVERSATORIO – DOCUMENTACIÓN

Abstract

This article attemptstore view the discussion with five women playwrights-held duringthe XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias (in its 2020 pandemic and virtual edition), organized by the Biblioteca de Dramaturgias de Provincias and the Documenta Dramáticas dramaturgical documentation center.

Keywords

DRAMATURGY - DISCUSSION - DOCUMENTATION

1. Profesora Asociada Interpretación I y Practica Integrada II, Facultad de Arte – Unicen, investigadora categoría III, co-directora Proyecto de Investigación en Poética Teatral Contemporánea (Secat – Unicen), correo electrónico: ferradaniela@gmail.com

Introducción: las jornadas

Estos espacios generados por el equipo de investigación Documenta Dramáticas y la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias a lo largo de más de veinte años de estudio en el campo, tienen el fin principal de difundir las más nuevas dramaturgias en las distintas regiones del país, profundizando en los procesos de creación de dicha dramaturgia y en el estudio de discursos escénicos particulares².

Para tal fin durante las mismas se invitó a un grupo de dramaturgas representativas de distintas regiones del país (tal el espíritu federal de las Jornadas desde sus inicios) En el mismo participaron Carolina Gularte (Misiones), Catalina Landivar (Tandil, Bs. As), Carolina Duarte del Río (Mendoza), Magali Eguiluz (Rosario, Santa Fe) y Maria Laura Nuñez (Tucumán) con la intención de presentar nuevas exponentes de la dramaturgia del país y reunir las en una charla que diera cuenta de sus obras, sus vínculos en red, sus intereses y su producción propiamente dicha.

En los últimos años los estudios realizados desde dicho centro de investigación buscaron dar cuenta de las particularidades de distintxs creadorxs, recopilando y estudiando sus dramaturgias. Una tarea por demás enriquecedora que ha llevado a la revisión de criterios de estudios ante la diversidad dramaturgical presente en nuestras provincias, criterios que tradicionalmente se definen en la critica teatral en relación al teatro porteño (¿o se podría decir de porteños, tal vez...?)².



Imágen 1. Flyer Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias

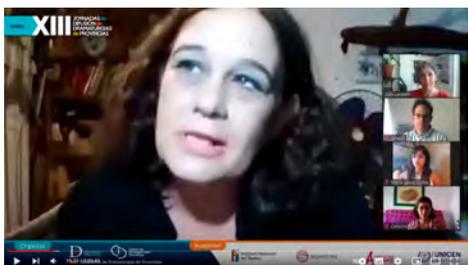
2. Distintas actividades desarrolla la Biblioteca de Dramaturgias de provincias, vinculadas a la difusión de textos teatrales, de autores, de grupos de teatro locales y regionales. Tareas de comunicación y extensión con docentes de teatro, estudiantes e instituciones de enseñanza. La realización de actividades de difusión es una de las principales tareas y a partir de la idea de que desde la Biblioteca, no se administra o gestiona una simple reunión o volúmenes, desde el año 2005, junto a las tareas de documentación, se realiza un proyecto de difusión. Se trata de las Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias. En las mismas se realizan distintas tareas y actividades como lecturas, semimontados, talleres de dramaturgias, conversatorios, mesas redondas, presentación de volúmenes y espectáculos.

La escritura teatral y el teatro en particular no escapan a la necesidad actual de dar cuenta de la dramaturgia que en nuestro país es producida por mujeres, por caso evidenciar los análisis de la relación de la producción de escritoras mujeres y el espacio de su producción y su difusión dentro del campo. Por tal motivo la última edición de las Jornadas de Dramaturgias contó con una fuerte presencia de dramaturgas, de modo que permitiera poner en el centro de la discusión y de los estudios la fuerte presencia de autoras y las particularidades de sus creaciones³.

Las Dramaturgas: sus propias voces

La presentación del conversatorio de dramaturgas se propuso a partir de la lectura realizada por la Dra. Julia Lavatelli y el Prof. Ignacio Díaz Delfino⁴ de algunas de las obras de las autoras que previamente habían enviado al equipo de investigación. Del mismo surge inmediatamente la referencia de temas que cruzan la dramaturgia de estas cinco mujeres reunidas un poco por azar y un poco por permanencia en sus zonas de influencia. Hablan (todas) de “territorios” cuando mencionan los espacios que las definen, de “lo propio” en relación a lo público y lo privado, de formación y búsquedas particulares, de las connotaciones sociales de su producción, de rupturas y del patriarcado.

Es en sus propios relatos y con sus propias voces que se pueden tejer sus cruces. Algunas no se conocen al momento del encuentro. Tienen distintas inscripciones en el campo teatral de sus regiones. Algunas son actrices y directoras, varias vienen del ámbito académico. Son docentes y profesoras de teatro. Vienen de ese teatro independiente de las provincias que quienes lo transitamos podemos reconocer en sus textos (también) y en el relato de sus experiencias (por supuesto). Nos dejan en su impronta entrever sus textualidades:



Imágen 1. **Carolina Gularte.** Haz click en la imagen para ver el video

3. En la edición 2020 de las Jornadas de Difusión de Dramaturgias, además del conversatorio que se reseña en el presente artículo, se presentaron lecturas públicas de obras de dos autoras, a cargo de actorxs invitadxs de distintas regiones del país: “La hija de los tapiceros” de Soledad González y “Este verano te mato” de Mariana de la Mata. En ambos casos se realizaron conversatorios con las autores posteriormente a las lecturas.

4. Directora y miembro del equipo de Biblioteca de Dramaturgias de Provincias.



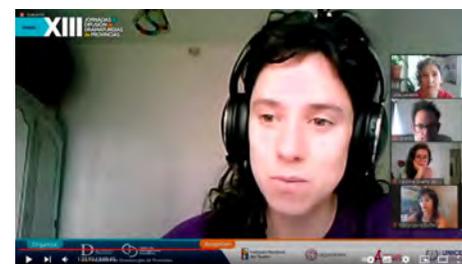
Imágen 2. **Catalina Landivar.** Haz click en la imagen para ver el video



Imágen 3. **Carolina Duarte del Rio.** Haz click en la imagen para ver el video



Imágen 4. **María Laura Núñez.** Haz click en la imagen para ver el video



Imágen 5. **Magali Eguiluz.** Haz click en la imagen para ver el video

Los textos: Territorios (propriadamente dichos) y territorios de escritura (escénica, dramática)⁵

El conversatorio permitió poner el foco sobre algunas de las obras de cada autora y desde ahí profundizar en los rasgos de sus dramaturgias.

Carolina Gularte y Magali Eguiluz escriben historias del agua, historias más allá de sus orillas, aquellas en las que inscriben su vida, sus historias personales. En “Más costanera” de Carolina despliega un relato de connotación netamente social desde Misiones, desde Posadas. La obra que formó parte de la 34 Fiesta Nacional de Teatro 2019, bajo su propia dirección. Una obra que cuenta una larga noche de dos hermanos en un canoa, frente a la orilla devastada por la construcción de la costanera. Una mirada territorial y social a partir de la transformación de la vida de los habitantes de una parte muy importante de la ciudad de Posadas. La construcción de una hermosa costanera que desplaza a todo un sector social que vivía del río y de las posibilidades comerciales que este le ofrecía. Una pieza de manifiestos recursos, que evidencia una escritura completada en la escena, potenciando lo que la misma ofrece. Una mirada sobre la identidad perdida, sobre presenciar la pérdida de toda una identidad de familias que queda bajo el agua.

Sonia: ¿Mama sería como vos o como yo?

Juan: Quien sabe...debe tener el alma de camalote, por eso se fue, hay gente que no puede estar en un solo lugar

*Sonia: y a otros nos quieren sacar...
(C. G.)*

En “No voy a llorar en el río” Magali nos lleva otra vez al agua y a la diversidad del lenguaje. La autora escribe desde Rosario y con la ciudad inmersa en su escritura. La proximidad del río determina la historia que cuenta. El personaje después de vivir una desilusión amorosa realiza un cruce por el río, un viaje de sanación yéndose sola a una isla, a encontrarse con la naturaleza con la fantasía de que eso la ayudará.

5. Todos los textos mencionados en el presente artículo se encuentran disponibles en el archivo de la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias, www.documentadramáticas.edu.ar.

*Si giro la cabeza puedo ver la ciudad. MEJOR NO.
Puedo ver su contorno,
alguno de los edificios más altos,
todo en esa especie de gris,
con ángulos y puntas amenazantes.
NO QUIERO.
(M.E.)*

Beatriz Trastoy, a propósito de la autoreferencialidad, dice, de algún modo, “hablar de otra cosa para hablar de uno mismo...” Convertir en ficción los miedos propios que también son los ajenos. Dice más aun: “del recuerdo y del olvido que siguen a la muerte, siempre la muerte, cima y sima de todos mis miedos” (Trastoy, 2018:22), de los gustos, de las discusiones teóricas más constitutivas, de lo que divierte también y de lo que enamora.

Catalina Landivar en su obra “El hombre que se perdió en lo frío” muestra una escritura hecha de retazos. De retazos de noticias, de resonancias propias y de paisaje. Es una pieza no estrenada de la autora, escrita a partir de una noticia periodística Catalina escribe esta pieza que cuenta sobre el hallazgo del cuerpo de un muchacho que se había perdido en la montaña muchos años atrás. Un relato del pasado en un presente, un cuerpo detenido en un pasado convocado a determinar el presente de los personajes, un relato de una profunda intimidad en el marco de un gran paisaje de gran inmensidad.

Catalina expone en el conversatorio su interés por las historias que devienen de lo privado, de los cuestionamientos sobre lo transitado en los mundos propios, en la infancia y la adolescencia. Los duelos y la muerte, en el proceso que esto conlleva. Mientras escribo estas líneas (en un ir y venir de la escritura a la realidad que muestran las redes sociales, en un borroso momento donde se vuelve nuevamente evidente los límites entre lo público y lo privado o entre lo privado y lo íntimo) leo un posteo de la misma escritora en referencia a los sucesos del incendio en Cromañon que se llevó la vida de tantos jóvenes recordando lo que ella misma estaba viviendo por esos días. Bariloche y el viaje de egresados. Otra vez lo privado trastocado por lo público.⁶

6. T[14:00, 26/10/2021] Cuando fue lo de Cromañon estábamos en un hotel de Bariloche por salir a emborracharnos. Del Bariloche del egreso conservo algunas imágenes: dos chicas besándose con un chico en medio de la pista, una mujer ubicando cocaína en su uña larga, en Bariloche perdí la memoria por tomar tragos de colores que me daba un barman, vi a los coordinadores levantar adolescentes, en Bariloche cumplí años y me enfermé porque estaba lejos de mi hermana melliza y me quedé sin voz. Ninguno de los 10 días de viaje pude hablar con claridad. Hace un rato escuché un podcast (La Cruda, de Migue Granados) en donde dos sobrevivientes de Cromañon recuperan la noche en donde perdieron a sus hermanos y se difuminaron ellos mismos para siempre. Suelo detenerme ante el sobreviviente, ante aquellas personas que logran respirar después de ver arrasado el paisaje conocido. Siento admiración por aquellos que tienen fuerza en la voz para decir, para revisar y para educar con su testimonio.

Que no se olvide nunca lo que pasó el 30 de diciembre del 2004.
<https://open.spotify.com/episode/7CEKVJc9MRoZvXKdzUax8d>

Duermo con la luz prendida. Y ayer me olvide de preguntarles donde estaba la perillita.
Busque como una hora, hasta en el piso, pero no encontré.
Tampoco velas. Igual no la hubiera prendido:
hasta gateando en el piso. Debajo de las sabanas
me calenté con mi aliento, las medias y el pantalón puesto.
Me dormí tarde mirando las fotos que tienen colgadas.
Ya no se usa más colgar
fotos en las paredes pero ellos no entienden de moda.

Esos ojos... tan tristes...él siempre tuvo los ojos tristes,
ojos de alguien que quiere decir algo y...
(C.L)

En ese sentido que advertimos en la cita de Trastoy en relación a la autoreferencialidad en la obra de Carolina Duarte del Río "Mientras Juana duerme" se manifiesta en forma decididamente lúdica y consciente sus propias preocupaciones en torno a las posibilidades del lenguaje. Los objetos y el universo inanimado pueblan la obra, trastocando la realidad a un mundo mágico pero también que dice y se permite hablar por los que no tienen voz. Lo indecible de lo más íntimo expuesto a un juego de enorme teatralidad. En la obra unos personajes, Juana y Gaspar, que están (y parecen vivir ahí) en un programa de radio se comunican con una "voz" que está en un móvil, un personaje (y solo su propia voz) que colabora con ellos interactuando en vivo. La relación entre ellos se va manifestando a través de esas interrupciones off de radio.

Estoy acá
no puedo dejar de mirarte
casi como todos los soles, que son miles
y uno solo. Vos Y:
El universo de cero,
¿qué es el agua ?
¿De qué forma serán las cerezas?
¿Cómo será hacer el amor?
Todo es nada.
El inicio como infinitas posibilidades
que caen como lluvia lenta.
Comer, dormir,
crear en dios, que
dios sea una hormiga.
Ser dios y
una hormiga eso quisiera
justo ahora.
(C. D R)

Como en "Dejame", Maria Laura Nuñez consigue proponer una mirada sin clichés acerca de cómo la sociedad patriarcal crea a sus hijos varones. Cuenta la historia de Antonio, un niño criado por un padre prototípico de esa sociedad tucumana (y también argentina). Sus preocupaciones sociales se cruzan (y también se tensan) con una fuerte formación académica que la lleva a cruzar en su escritura el psicoanálisis y la lingüística. Otra vez la autoreferencialidad, otra vez lo propio inundado una escritura hecha de palabras y sentimientos.

Antonio: -Mama, estoy enamorado de Micaela

Filomena: -¿en serio mi amor?

Antonio: -La mira sonriendo. Es la princesa de las hermosas,
mama y tiene muchos colores

Filomena: -Entonces hay que bailar
(M.L.N)

Estas lecturas que encontramos tan necesarias, no solo por el puro disfrute que nos proponen sino porque como investigadores y críticos estamos en la búsqueda constante de nuevas claves para el estudio de la teatralidad contemporánea. Claves que permitan mediar significativamente entre el teatro y la sociedad, y así profundizar en el gesto no solo político sino artístico en su más amplia dimensión social.

Bibliografía

Trastoy, Beatriz "La escena posdramática. Ensayos sobre autorreferencialidad", Ed. Libretto - Bs. As – 2018

Lavatelli, Julia "Dramaturgia Bonaerense de post dictadura. 30 años una Antología Crítica", Introducción, INT – 2019

<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/dramaturgia-bonaerense-de-postdictadura-30-an-2249>

GRUPO CONCHA

Artivismo feminista en Tandil

Guillermina Buckle¹

"Entendemos al artivismo como acciones realizadas en el espacio urbano y/o digital, que intervienen en lo social a través del arte, empujando la agenda política o dando visibilidad a demandas ciudadanas.

Es capaz de convertirse en un poderoso motor de cambio, capaz de sacudir las conciencias. Y puede ser un puente para ayudar a reconectar a la ciudadanía con la práctica política."

Antoni Gutierrez-Rubí

"Artivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo."
(2021)

Resumen

En este artículo pretendemos sumergirnos en el campo del artivismo a partir de CONCHA, Colectivo de Intervenciones Artísticas de la ciudad de Tandil, desde donde intentaremos analizar diversas aristas de su propuesta, haciendo foco sobre todo en "Enfermeras", intervención realizada por dicho colectivo el 24 de **docencia – investigación a través de la práctica artística - tiempo - ritmo**

Palabras Claves

ARTIVISMO- DRAMATURGIAS DE LO REAL- ARTIVISMO EN TANDIL- GRUPO CONCHA

Abstract

In this article we pretend to get into artivism in the way of CONCHA, street interventions group, from which we'll try to analyze different things of it proposal, pointing the view on "Enfermeras" (nurses), intervention realized by this group in Tandil, on the activities of the memorial week in which Argentina remember the tragedy and 30.000 disappeared people by the last militar dictatorship.

Keywords

ARTIVISM - DRAMATURGY OF REAL - TANDIL ARTIVISM - CONCHA GROUP

1. Becaría INI. Dir. Juan Urraco dentro del proyecto de Estudios de procesos creativos Liminares del CID, Facultad de Arte, UNICEN. Dir. Martín Rosso y Guillermo Dillon.

¿Qué es el artivismo?

Artivismo es una palabra cruzada directamente del concepto de activismo y arte; estos se relacionan estrechamente ya que ambos comparten la esencia de lo transformador, la búsqueda en conseguir determinados objetivos y la confluencia de diversos lenguajes artísticos buscando conectar con la parte emocional de los ciudadanos, impulsando a que las personas se impliquen y encuentren en las intervenciones artísticas un sentido de pertenencia. El artivismo se vincula también con corrientes artísticas como la performance, el happening, el arte político, entre otros, pero se diferencia en sus procedimientos y mecanismos, además de asentar su mirada sobre la idea del arte como medio para lograr cambios sociales. Una característica interesante del artivismo es que su elemento atractivo de acción se encuentra en la totalidad del proceso creativo y no solo en la intervención artística. Esto quiere decir, cómo fue creada, pensada, financiada y organizada.

El artivismo se caracteriza también en la exploración de acciones a través de distintos lenguajes artísticos con gran creatividad que busquen generar sorpresa, impacto y atención por parte de la sociedad. Es decir, que los lenguajes artísticos sirvan para, a través de una idea creativa, sorprender y sacudir a los ciudadanos, invitarlos a cuestionarse lo ideológico y lo actitudinal desde factores emocionales.

Diferente al objetivo de los partidos políticos, el artivismo no intenta convencer. Su búsqueda radica en impactar sensiblemente utilizando al arte como medio fuertemente conmovedor para provocar reflexión en las personas e invitarlos a ser parte de una posible transformación colectiva. "La intervención te envuelve y arrastra, te hace participar. **El artivismo propone nuevas formas de expresión política.** El uso de nuevos lenguajes artísticos, más ricos y diversos —plásticos, escénicos, literarios, entre otros— permite un diálogo distinto entre ciudadanos." (Gutierrez-Rubí; 2021: 47)

José María Mesías-Lema, docente universitario español y teórico sobre artivismo, expresa en su artículo "Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad" publicado en el volumen XXVI de la revista científica de comunicación y educación Comunicar; que siempre se vincula el concepto de artivismo al arte de protesta pero que hoy en día se distingue entre arte político, reproductor de representaciones ideológicas y artivismo, el cual está sujeto a un posicionamiento cultural del pensamiento a través del arte.

Mesías-Lema, sitúa los antecedentes del mismo en el sumun de la performance, el feminismo y la teoría queer que exigían estrategias de comunicación más eficaces en el campo artístico contemporáneo. Estrategias que sean capaces de requerir e institucionalizar derechos de los cuales todavía no gozaban esos colectivos siempre en situación de riesgo y exclusión social. Según el autor, el artivismo nace con los cambios políticos, culturales y artísticos surgidos a fines de los 60 y principios de los 70 en EE.UU.

“Nace como consecuencia de las movilizaciones contracultura y de reivindicación social a raíz de la Guerra Fría, la Guerra del Vietnam, el racismo, el sexismo y las diferencias de género que darían lugar al movimiento feminista, los movimientos LGTBI, el muro de Berlín o la expansión incontrolada del SIDA en todo el mundo. Es más que una simple reivindicación, **intenta desarrollar una transformación social ante un problema que afecta a la vida de las personas «mediante imágenes, metáforas e información de carácter alternativo** elaboradas con humor, ironía, indignación y compasión, con el objeto de lograr que se oigan y se vean esas voces y esos rostros hasta entonces invisibles e impotentes» (Lippard, 2001: 57).”

Podría decirse que el arte público es una de las formas antecesoras al artivismo, eran obras producidas al aire libre y en espacios urbanos. El gobierno de Estados Unidos respaldaba estos proyectos económicamente ya que eran la puerta de entrada para urbanizar espacios “solitarios”, que todavía no formaban parte de la cultura citadina pero tenían potencial inmobiliario. Los años ochenta en todo el mundo estuvieron teñidos del apogeo artista. Principalmente, en Reino Unido y EEUU. En Nueva York surgieron colectivos feministas como «Group Material» (1979) o la «Guerrilla Girls» (1985), y en Londres «Hackney Flashers», un grupo de diez mujeres profesionales del mundo de la educación, la sanidad y la comunicación, que le devolvió la vida cultural y socialmente hablando al barrio obrero de Hackney. Uno de sus trabajos en 1978 implicó una exposición llamada «Who’s holding the baby?» (¿Quién se ocupa del bebé?), que consistía en una serie de paneles publicitarios que, a través del collage y el fotomontaje, denunciaban los miles de frentes que tiene que cubrir una mujer en la sociedad, trabajar, cuidar a sus hijos y su hogar, entre otras cosas.

Mesías-Lema menciona también otros colectivos que defienden los derechos de la mujer en distintas partes del mundo como «WAC» (Women’s action coalition), «Homeless collaborative, Pony» (Prostitutes of New York).

Imágen 1. Grupo CONCHA. 8 de marzo 2019



“El artivismo es una sensibilización social hacia problemas compartidos colectivamente que atañen a la vida de las personas. Está en la raíz de estrategias, obras y acciones artísticas que inciden sobre lo político y promueven la defensa de los derechos humanos en un determinado contexto. Muchos de los privilegios que ahora disfrutamos han sido resultado de luchas anteriores. **Quizás la diferencia entre el artivismo de ayer con el de hoy sea la transferencia de información a través de las redes virtuales.** Entender estos nuevos procesos de comunicación es uno de los retos de la nueva alfabetización. Todos estos entornos digitales poseen un carácter comunitario, se reconstruyen desde dentro, son los propios participantes inmersos en la cultura contemporánea los que ponen en funcionamiento estos mecanismos colectivos.” (Mesías Lema; 2018: 19-28)

Por otro lado, “Cerrucha”, mexicana artista feminista en el video **“¿Qué es el artivismo - Cerrucha / Cartografía piso 16”** ciclo de videos organizados por el Laboratorio de iniciativas culturales de la UNAM sobre emprendimientos culturales, manifiesta que el artivismo es un término muy polémico y empieza definiéndolo por la negativa: “No es el cartel de la marcha, no es un cartel pintado de una manera muy bonita, no es un meeting político con imágenes chulas, con un video o con un performance aledaño. Es una manera de ejercer el arte en donde el activismo y el arte tienen el mismo peso” (Cerrucha. [Piso 16. Laboratorio de Iniciativas Culturales UNAM] (19/4/2021). ¿Qué es el artivismo? - Cerrucha / Cartografía piso 16. Youtube.)

Explica que todo proyecto artista entrecruza completamente al fondo y la forma, uno obedece al otro. La finalidad de estas manifestaciones artísticas no es solo una expresión personal sino que es algo que está tratando de aportar a un contexto social. Comenta además algo que no es menor, refiriéndose al artivismo feminista dice que no es aceptado completamente en ningún lado: ni en el arte, ni en el activismo.

“Entonces si hablamos de artivismo feminista ni eres completamente activista porque dentro de los activismos no se te considera dentro de las prácticas fundamentales, lo importante es lo político y no tanto el arte. Y por el otro lado, en el circuito artístico, de arte contemporáneo en el que se va a las galerías, en las que hay un reconocimiento y que con ello viene un financiamiento para desarrollar esos proyectos que eso es muy importante, tampoco estamos consideradas, porque ‘ellas están haciendo activismo, eso no es arte, eso mejor véndeselo a la ONU’” (Cerrucha. [Piso 16. Laboratorio de Iniciativas Culturales UNAM] (19 de abril de 2021). *¿Qué es el artivismo - Cerrucha / Cartografía piso 16. Youtube.*)

Continuando esta idea Cerrucha, lejos de verla como algo malo, lo reivindica, se siente cómoda y se hace llamar artivista, porque dice que es estar en un borde, y es en ese borde donde ella se identifica. Finalmente aclara que considera muy importante puntualizar en que tiene que haber una estrategia muy definida: estarse cuestionando todo el tiempo.

“(El artivismo) no solamente es un proyecto que habla de política, que enuncia como me siento yo respecto a un tema político, sino que está accionando a través de un dispositivo artístico que está creado para esa situación en particular. Quienes estamos en estos medios no solamente estamos yendo a la exposición, informándonos sobre qué está sucediendo sino también vamos a la asamblea, por lo general muchas de nosotras hacemos una gran cantidad de talleres. Son otras formas de actuar y hablando específicamente del movimiento feminista, estamos acatando estas estrategias feministas e incorporándolas en nuestros proyectos artísticos.” (Cerrucha. [Piso 16. Laboratorio de Iniciativas Culturales UNAM] (19 de abril de 2021). *¿Qué es el artivismo - Cerrucha / Cartografía piso 16. Youtube.*)

Artivismo en Tandil

La presencia del artivismo en la ciudad de Tandil fue creciendo a través de la última década, siendo el periodo de los últimos cinco años su mayor expansión. Las intervenciones en el espacio público de la ciudad están generalmente ligadas al feminismo, aunque también existen intervenciones urbanas en luchas docentes u otras conversaciones globales. En este sentido nos dice Gutierrez-Rubí en su libro “Artivismo, el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo”:

“Esta puesta en valor del proceso por encima del objeto creado coincide con el desarrollo de los movimientos de protestas en contra de la globalización.” (2021: 43)

¿Cómo nace CONCHA?

El movimiento CONCHA, del cual participa como miembro fundante la autora de este artículo, comienza su actividad en el marco de un Tandil agitado y movilizado por el feminismo en el año 2015 con la consigna de “Ni Una Menos”. Más tarde, la llegada de la lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito que culminaría en 2019 con la sanción de la ley de Interrupción legal del embarazo (ILE) aprobada, impulsa un escenario inquietante y desafiante que da lugar al surgimiento del colectivo de intervenciones artísticas que aquí abordamos.

En el marco de varias intervenciones realizadas en ese paisaje socio histórico-cultural, es que emerge una plataforma de creación y reflexión que propone una alternativa a la hora de militar y hacer política desde el arte en la ciudad de Tandil. CONCHA es un colectivo de intervenciones artísticas que hace política con el teatro y la performance, asumiendo que el arte se milita, se une a las causas y no está satelitalmente por fuera, sino dentro de la sociedad. Se reivindican desde allí las voces que han sido silenciadas, porque además de artistas, las integrantes son mujeres; ocho mujeres artistas y feministas. Las integrantes son: Belén Tocino, Josefina Equiza, Julieta Rabitti, Candela Rimoldi, Pilar Jaureguiberry, Agustina Villanes, Lara Nicole Buena y quien escribe Guillermina Buckle.

El nombre CONCHA reivindica a la genitalidad femenina como subversión, insurrección y potencia creadora en un mundo falocéntrico que ubica al patriarcado como brazo simbólico del capitalismo, entendiendo a éste como un sistema que oprime y es el responsable de las profundas desigualdades que caracterizan al mundo principalmente occidental. CONCHA nace por la necesidad individual de las participantes de encontrar un espacio para generar acciones políticas y artísticas, interviniendo el espacio público, entendiendo que el poder se disputa en la calle, que los cuestionamientos y las transformaciones sólo son posibles si se gestan colectivamente. Apelan a las intervenciones urbanas, al teatro y a la performance como un medio de acción social, para desnaturalizar las prácticas machistas que aún conforman la base política de nuestro país. Su práctica se basa en varios fundamentos:

-La militancia política desde el arte como acción directa sobre la realidad, capaz de movilizar los cuerpos de quien hace y quien mira desde la poesía.

-Lo autogestivo-independiente. Todas nuestras creaciones son financiadas de manera cooperativa entre las mismas integrantes. Si bien han recibido subsidios, la mayoría de las intervenciones son sostenidas económicamente por sus integrantes y tejiendo redes con otros artistas para el vestuario y las fotografías o videos.

-Las formas de crear son siempre antipatriarcales y horizontales ya que las decisiones se toman en conjunto y los roles son dinámicos y móviles, poniendo en práctica así la deconstrucción de las lógicas impuestas (las directoras de cada intervención van cambiando, lo mismo sucede con la producción y la logística, mientras que todas actuamos).

-Su propio lenguaje es el del teatro con gran hincapié en la performance y lo estético-visual. Cruzan diferentes disciplinas artísticas en sus intervenciones.

Breve recorrido sobre la historia de CONCHA

La primera intervención como grupo conformado fue en "Ni Una Menos" del 3 de junio del año 2019. Allí realizaron "Las obreras", acción artística que reivindicaba a la mujer trabajadora a través de la réplica de la famosa imagen de las obreras estadounidenses que fueron quemadas en la fábrica donde estaban protestando por condiciones más dignas de trabajo (de este episodio surge el día de la mujer el 8 de marzo).

El 15 de junio de 2019 en el marco del Encuentro Regional de la Red de Educadorxs Populares, intervinieron con la presencia de Nora Cortiñas (Madre de Plaza de Mayo - línea fundadora) que cerró la jornada con la presentación de su libro. La intervención la realizaron junto a compañeras de la Colectiva Berta Cáceres de la ciudad de Tandil y consistió en imágenes metafóricas a la luz de las velas: una mujer dejando la máquina de coser, poniéndose el pañuelo y saliendo a dar la vuelta con otras madres.

En octubre del mismo año, el grupo fue convocado para participar en los festejos de Cerro Leones en conmemoración a la lucha obrera de los picapedreros. Allí realizaron "Las Picapedreras", intervención que consistía en una serie de acciones que reflejaban la protesta realizada por las mujeres de aquel momento que se tiraron a las vías del tren junto a sus hijes, para que este no pueda avanzar.

El 8 de marzo de 2020, hicieron la intervención que probablemente fue la más desafiante hasta el momento: "Un explotador en tu camino". Basada en la intervención creada por el colectivo LasTesis "Un violador en tu camino" que se hizo viral y se replicó en todas partes del mundo. Aquí, coordinaron a 80 mujeres que se propusieron para formar parte de la intervención.²

2. Video realizado por Elina Alba, Julieta Escala y Leila Greco: https://www.youtube.com/watch?v=Th9DzCNP8Xs&ab_channel=CONCHA%2CColectivodelIntervencionesArtisticas

Cuando la pandemia irrumpió sorpresivamente en la vida de todes, también impactó en el colectivo. Se instaló una dinámica de reuniones virtuales hasta que Tandil empezó a cambiar de fase y comenzaron de a poco a encontrarse de manera presencial. Fue un momento de fortalecimiento colectivo necesario. Puertas adentro, con una pandemia impactante y un envolvente invierno tandilense, las ocho compañeras aprovecharon para reflexionar sobre sí mismas, para instalar las bases sobre las que se asienta el colectivo y pensar las decisiones sobre las nuevas creaciones.

En el medio de este paisaje, el 3 de junio, día de Ni Una Menos, se encontraron en la esquina de las calles 9 de Julio y San Martín de la ciudad de Tandil y cantaron la canción "Aquí estoy" creada por una de las integrantes, Lara Nicole Buena. Al tiempo, la Facultad de Arte de la UNICEN lanzó una convocatoria para entregar una suma de dinero a dos propuestas que intervengan artísticamente el espacio público. El grupo se postuló y quedó seleccionado para realizar el 25 de noviembre, día de la no violencia contra la mujer, la intervención "Mil Manos Mariposa". Esta vez querían trabajar con la parodia, para ello realizaron un vestuario hecho de trapos amarillos de cocina, esponjas, virulanas y compusieron mujeres, cada una con una acción doméstica determinada (limpiar, cocinar, dormir al bebé, entre otras.). La acción iba aumentando en velocidad hasta que tiraban los guantes en forma de "renuncia" a todas esas labores de cuidado que nunca son reconocidas³.

A fines de febrero de 2021, decidieron intervenir el día de la visibilidad lésbica (7M) en el encuentro realizado por la asamblea feminista y disidente. Allí se trabajó con artistas visuales y compañeras que querían participar. Consistió en que algunas pintaban el cuerpo de otras, representando así los colores de la bandera LGBTQ+. En este mismo año, se realizó la intervención "**Caperucitas**" que estaba pensada para el 3 de Junio, pero como la situación pandémica impidió la movilización, la realizaron los primeros días de Agosto. Esta intervención se basó en el cuento de la caperucita con la idea de darle un giro interpretativo. La escena consistía en muchas caperucitas rojas que se encontraban en la plaza del centro y cantaban en ronda la canción "**Juguemos en el bosque mientras el lobo no está. ¿Lobo está?**" Cada vez que se realizaba esa pregunta, frenaban. Una de las integrantes, se iba de la ronda dejando su rastro ausente, por lo que finalmente preguntaban dónde estaba y el resto la salían a buscar. La intervención finaliza con todas las integrantes entregando papeles que decían "**decidimos cambiar el cuento.**"

3. video realizado por Ivo Santiago Carrera y Manuela Pacheco: https://www.youtube.com/watch?v=LJM0vHNP5Zs&t=12s&ab_channel=FacultaddeArte-Unicen

Intervención “Enfermeras”

Días antes de la anteúltima intervención que se menciona anteriormente, el grupo recibe la invitación de parte de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte - UNICEN, de participar en la semana de la memoria que toma lugar todos los años en la ciudad de Tandil. Les propusieron hacer una intervención con dos temáticas posibles: una de carácter libre, que trate sobre los hechos ocurridos en la última dictadura cívico militar, y otra sobre enfermeras del Hospital Ramón Santamarina detenidas durante dicho período. Esta última, contaba con documentos testimoniales acercados por la agrupación Memoria por la Vida en Democracia.

Se leyeron los testimonios que envió el entonces Secretario de Extensión de la Facultad de Arte de la UNICEN. Al leerlos, para todas las integrantes fue impactante lo que narraban las dos enfermeras por lo que decidieron tomar esta temática, no solo por el horror que vivieron, sino porque a eso se le sumaba que eran mujeres y trabajadoras. Los testimonios eran judiciales, nunca habían tenido acceso a algo igual. Las emociones, encontradas, confusas, hipersensibilizadas, llevaron a las participantes a pedir hablar con familiares de las víctimas, querían saber más sobre estas enfermeras y particularmente querían tener el visto bueno de sus familiares al tratar temas sensibles de quienes fueron detenidas. En esta reunión estuvieron Pepo Sanzano, una allegada a una de las enfermeras y Petra Marzocca militante histórica de los Derechos Humanos en nuestra ciudad y fundadora de la agrupación Memoria por la Vida en Democracia. La conversación que allí sucedió conmovió de sobremanera al colectivo CONCHA, sumado a los testimonios. Pudieron ver fotos y conocer más en profundidad cómo eran las enfermeras.

“Los testimonios orales no son un simple registro (...) Por el contrario, se trata de productos culturales complejos. Incluyen interrelaciones (...) entre memorias privadas, individuales y públicas, entre experiencias pasadas, situaciones presentes y representaciones culturales del pasado y el presente.” (Schwarzstein; 2001: 1)

La allegada a estas enfermeras contó a las integrantes del colectivo, que una de ellas era una tía del corazón, muy amiga de sus padres. La describió como una mujer muy risueña, simpática y que le contó, ella siendo adolescente, todo lo que había pasado en ese centro de detención en primera persona. Con los testimonios en mano y extremadamente sensibilizadas por la reunión iniciaron su proceso de creación de la intervención. Como en el grupo se trabaja de manera horizontal y con roles dinámicos, en esta intervención tocó dirigir a tres compañeras: Josefina Equiza, Pilar Jaureguiberry y Guillermina Buckle, quien escribe.

Desde la dirección, se comenzaron releendo los testimonios. Estos eran de carácter judicial, de archivo documental. El trabajo de lectura de los mismos implicó un traslado del lenguaje de estos testimonios que tienen un carácter “cotidiano”, si pensamos en cualquier denuncia ante la justicia, hacia una dramaturgia escénica. De este texto, se hicieron recortes que seleccionaron en base a objetos y especificaciones sonoras, esto conducía el pasaje de un texto propio de lo cotidiano de la justicia hacia una dramaturgia escénica. La elección no fue azarosa, se hizo hincapié en los detalles sonoros, ya que es algo que se menciona frecuentemente debido a que lxs detenidxs estaban encapuchados y para describir donde estaban al momento de la detención detallaron constantemente lo que oían. En su artículo “Documentar lo cotidiano. La teatralidad en archivos” publicado en el año 2009 en la revista Figuraciones. Teoría y crítica de artes, perteneciente al IUNA, Baeza nos dice al respecto de la dramaturgia documental:

“Entonces la dramaturgia documental se constituye como esa actividad de leer, editar y trasponer esas unidades textuales preexistentes en lo cotidiano. Este carácter de collage se produce al evidenciar la exterioridad de esos textos que se introducen en escena. Así estas textualidades cotidianas conservan ciertos rasgos que señalan su procedencia textual. Estos rasgos pueden ser retóricos como la oratoria pedagógica o las regularidades del relato familiar. También pueden ser rasgos temáticos como nociones, objetos (...). Esta exterioridad es el efecto enunciativo de la operatoria dramática, esta operación extraña de su marco enunciativo original a estos objetos cotidianos para reconstituirlos como “textos”.” (Baeza; 2009: 6)

Esto es lo que se hizo con los testimonios, un collage. Un pasaje del real a lo poético - escénico. Se recortaron determinadas frases de las denuncias y las pusieron al servicio de la escena. Cómo Baeza explica a propósito del Biodrama, las narraciones, los ejemplos, las descripciones, son citas de textos preexistentes, que están por fuera de la obra. Estas citas están constituidas con ciertas reglas propias del género, en este caso, un lenguaje cotidiano, el recuerdo de un hecho traumático en el marco de una denuncia judicial. Al describir, los personajes hacen presente aquello que se describe por medio del recuerdo. Esta descripción, explica Baeza, posee un carácter indiciario: “Se describe lo que se vivió, de lo que se es testigo. La descripción supone un encuentro con un fuera de texto (eso descripto) que se constituye en evidencia.” (Baeza; 2009: 6)

En el texto se resaltan los detalles sensoriales, desde lo que oían (pájaros, agua que caía) hasta lo que sentían (que caminaban por pasto, por pedregullo, que subían escaleras, etc.) También se sumaron elementos de Hospital: estetoscopio, suero, un tomador de presión. Con todo esto el grupo CONCHA se dispuso a ensa-

yar, los primeros ensayos fueron de indagación de elementos y sonoridades para, de a poco, ir fijando las acciones y los textos, también sacados de los testimonios, que cada una tendría. La intervención se realizó en la **Plaza de la Democracia**, frente al **Hospital Santamarina**. El vestuario era todo blanco, consistía en pollera, camisa de ambo, medias largas hasta las rodillas, zapatos y una especie de cofia. Lo inspiraron en la vestimenta de las enfermeras argentinas de los años 70. Las ocho actrices estábamos vestidas iguales y en todas las intervenciones funcionaron de esta manera: a modo de coro, todas juntas parecían una.

El dispositivo escénico consistía en caminar juntas desde el hospital y luego ir de a una hacia el cuadrado de la plaza que definían como espacio escénico y que delimitaron con un piso de silobolsa blanco. Los elementos que se usan ya estaban puestos en la escena, estos eran: hacia el fondo a la izquierda, un pie de suero con un balde, al medio una máquina de escribir y a la derecha unas radiografías con un estetoscopio. En el medio de la escena a la derecha una estufa eléctrica con una pava, y hacia la izquierda envases de antibióticos con piedras en una mesa. Adelante de la escena, en lo que podríamos decir “proscenio”, hacia la izquierda una escalera de tres escalones, al medio cigarrillos y hacia la derecha un banquito con un tomador de presión. Estos elementos no fueron azarosos, fueron elegidos por lo que se mencionaba en los testimonios. Los referidos a hospital para dejar presente el lugar de trabajo de estas enfermeras, la máquina de escribir haciendo alusión a la toma de testimonios, la estufa porque ellas mencionan que los militares sabían que ellas “se iban a la cocinita a tomar mate con la estufa”, los cigarrillos porque eran muy fumadoras. Las piedras haciendo alusión al “sonido de pedregullo” que oyeron al llegar al centro de detención, la escalera porque mencionan “los tres escalones que subieron” en ese lugar, la toma de presión y el estetoscopio porque “un médico le tomaba la presión y le auscultaba el corazón” el último día de detención.

Conclusiones

El público asistente y participante quedó fuertemente conmovido. El agradecimiento fue enorme. Le habían pedido a la familiar con la que hablaron en la reunión que por favor le avise a los hijos de las enfermeras que se iba a realizar esta intervención por dos cosas: para que les den el permiso de hacerlo y para que asista al hecho artístico. A los días, la mujer avisó que los hijos estaban de acuerdo en que lo hagamos pero que no creía que asistieran. Para sorpresa del grupo, al finalizar la intervención, se acercó la hija de una de ellas, conmovida hasta las lágrimas y repitiendo su agradecimiento. Les dijo que hay cosas que ella se enteró

de lo que vivió su mamá gracias a la intervención. Creemos que esto refleja otras de las características del activismo que propone Gutierrez-Rubí en el libro que se menciona a lo largo del artículo, ya que esta intervención, como lo son generalmente las del grupo CONCHA, fue lúdica y creativa porque pretendían movilizar y comprometer a la población a través de la intervención artística, fue emocional porque se buscaba seguir generando conciencia tanto en las integrantes del colectivo como en el público en torno a la necesidad de mantener la memoria sobre los hechos ocurridos en el terrorismo de estado. Esto también corresponde a la característica de contrapoder, porque la intervención, como todas las que se realizaron, estuvo teñida de una fuerte denuncia de injusticia. Fue intergeneracional, no sólo porque en el grupo CONCHA todas somos mujeres de entre 20 y 40 años, sino que los aportes testimoniales fueron otorgados por gente que vivió la dictadura cívico militar.

Por último, en las redes sociales se subieron muchísimas fotos y videos de la intervención, lo que corresponde a lo propuesto por el autor al mencionar el on/off como una característica: quedó plasmado lo sucedido trascendiendo el tiempo y el espacio. Pero por sobre todas las cosas, lo que relato pretende reivindicar y demostrar lo que se mencionaba al principio del artículo sobre lo que produce el activismo: movilización, posibilidad de cambio, conocimientos colectivos y celebración.

Federico Baeza, hablando de “Archivos”, explica que en los trabajos realizados bajo este ciclo hay procedimientos que se suceden en todas las creaciones. Uno de ellos es que lo relatado en escena está articulado por imágenes y objetos que operan como una evidencia de lo que se está narrando. Agrega además, que el objetivo principal del ciclo es buscar la teatralidad fuera del teatro estableciendo ciertas reglas para dicha meta. Puede compararse lo expresado por Baeza, con la intervención que describí en términos de que se comparte el trabajar con un hecho real, utilizando un espacio real ya que se realizó frente al hospital (el lugar de los hechos) y claramente en la selección de objetos e imágenes, sonoras en este caso, para realizar el entrecruzamiento entre lo narrado sobre lo vivido y la evidencia que lo confirma.

Juan Urraco en su tesis “Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo” publicada en el año 2012 nos dice a propósito de las dramaturgias de lo real:

“las Dramaturgias de lo real se presentan como un escenario desbordado por la vida (...) donde la mirada hacia el pasado termina proyectándose de forma conflictiva hacia el otro que está delante, con su presente y su pasado propios. Un vínculo reparador y sanador de subjetividades que se produce al evocarse los restos y residuos de lo real alojados en la experiencia de vida del sujeto, es decir, en la memoria que permanece albergada en el espacio íntimo y que atraviesa todos los elementos constitutivos del acontecimiento.” (94)

Toda la intervención estuvo atravesada fuertemente por lo real en todos sus sentidos, no solo en el conceptual sino en la más emotiva de las formas: nosotras, actrices, en un acto de férrea memoria, ineludible, prestamos nuestros cuerpos para que se hagan carne la voz de dos enfermeras tandilenses que fueron arrebatadas por los militares autores y cómplices del terrorismo de estado. Una especie de exorcismo, de catarsis colectiva, en la que los cuerpos partícipes de aquel encuentro nos vimos sacudidos por la historia, por el recuerdo siempre presente, por el acuerdo tácito de reivindicar hasta el fin de nuestros días la responsabilidad humana de nunca olvidar.

Bibliografía

Baeza, F.(2009). Documentar lo cotidiano. La teatralidad en archivos. Figuraciones, teoría y crítica de artes. (6), 1-9

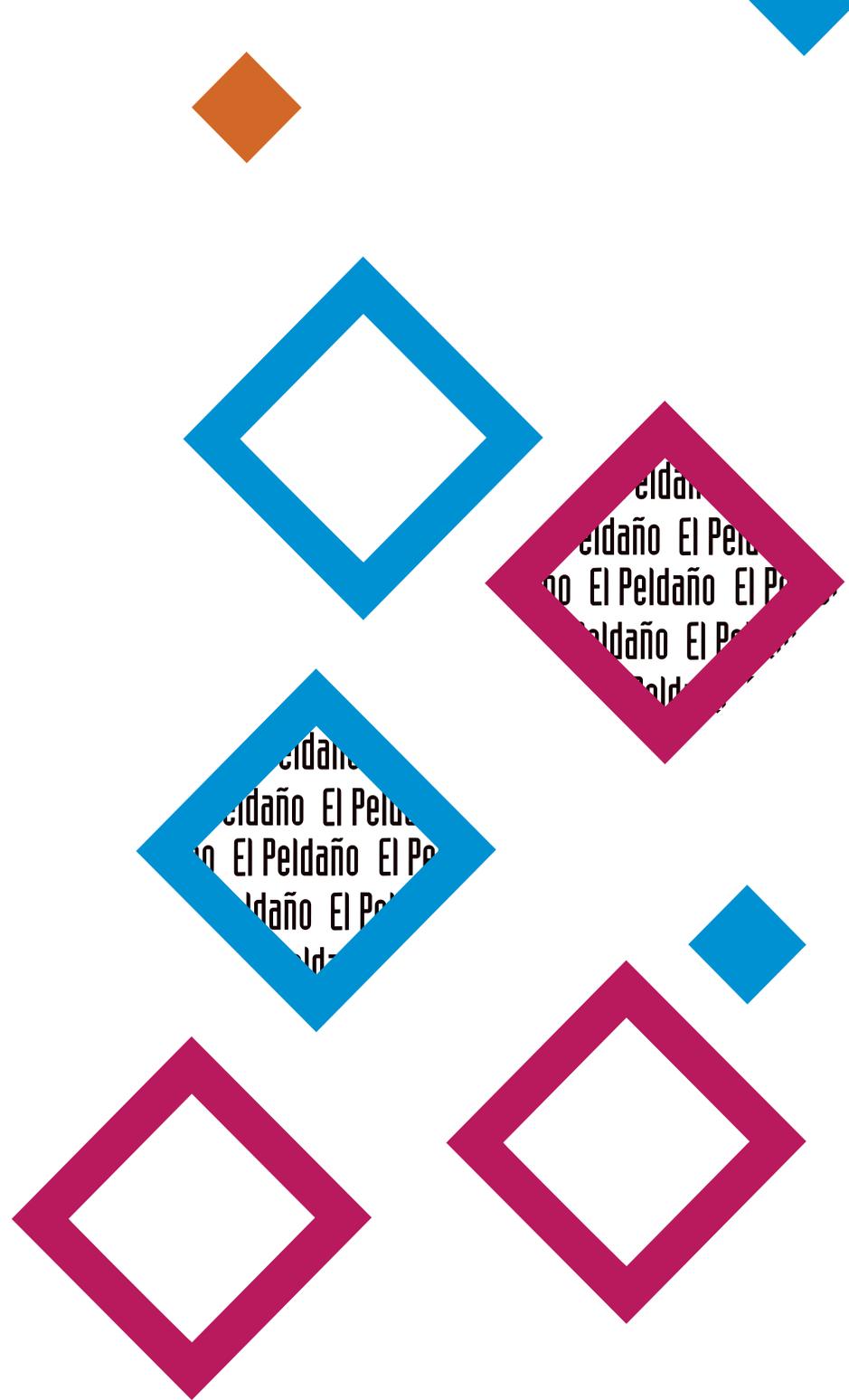
Gutierrez- Rubí, A. (2021). Artivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo. Barcelona: UOC.

Mesías-Lema, J. M. (2018). Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. Comunicar, revista Científica de Comunicación y Educación, 26(57), 19-28

Piso 16. Laboratorio de Iniciativas Culturales UNAM. 19/4/2021. ¿Qué es el artivismo? - Cerrucha / Cartografía piso 16 ¿Qué es el artivismo? - Cerrucha / Cartografía Piso 16 https://www.youtube.com/watch?v=uBOQDyOy8L8&t=629s&ab_channel=Piso16.LaboratoriodeIniciativasCulturalesUNAM

Schwarzstein, Dora. 2001. Historia Oral, memoria e historias traumáticas. Trabajo presentado en II Encuentro Regional Sul de História Oral, realizado en São Leopoldo/RS, en mayo de 2001 en el marco del Programa de Historia Oral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Urraco Crespo, Juan Manuel. (2012) Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona]



EL TRABAJO ACTORAL Y SU VÍNCULO CON LA CÁMARA:

una experiencia de creación.

Lic. Silvio Torres¹

Resumen

En el presente artículo describiremos una parte del trabajo llevado adelante en el proyecto de investigación: "Actuación frente a cámara en los nuevos procesos de creación audiovisual"; proyecto que se enmarca en el programa de incentivos de la Secat de la Universidad Nacional del Centro.

El proyecto tiene como objetivo principal, el de indagar las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual y generación de discursos, a partir de la innovación en los modos de producción sustentada en la labor actoral.

Palabras Claves

ACTOR – ACTRIZ – CÁMARA - AUDIOVISUAL

Abstract

In this article we will describe a piece of work developed in the research project: "Performance in front of the camera in the new audiovisual creation processes"; project that is part of the incentive program of the Secat of the National University of the Center.

The main objective of the project is to investigate the expressive possibilities of audiovisual language and the generation of discourses, based on innovation in the modes of production supported by acting work.

Keywords

ACTOR ACTRESS AUDIOVISUAL CAMERA

1. Lic Silvio Torres. Interpretación II, Licenciatura en Teatro; Iluminación y cámara II, Realización Integral en Artes Audiovisuales. Facultad de Arte. UNICEN. torresilvio@gmail.com

El proyecto de investigación *Actuación frente a cámara en los nuevos procesos de creación audiovisual surge* como necesidad de ampliar el conocimiento que tenemos sobre la formación de actores y actrices y su desempeño actoral cuando ejecuta su labor frente una cámara y al mismo tiempo el de explorar nuevas maneras de creación que nos permitan encontrar una forma de producción audiovisual propia, original y que no se rija por la fuerte tradición impuesta por la industria y los medios televisivos.

En ese sentido es que ahondaremos brevemente por el recorrido que nos llevó a la exploración de distintos métodos y formas de improvisación, analizando tres experiencias de creación audiovisual con actores que nos premitieron llegar al rodaje de un cortometraje. Asimismo plantaremos los distintos conceptos e interrogantes que surgieron en dicho proceso y que nos permiten delinear las siguientes etapas de nuestra investigación.

La grupalidad

A la hora de convocar a los participantes y colaboradores de la investigación teníamos claro que nuestro trabajo iba a estar anclado en la Facultad de Arte de Tandil, institución de larga tradición en la formación de actores y actrices, pues lleva más de 30 años de creación, pero circunscritos específicamente a la labor teatral. Asimismo entendíamos de la enorme evolución académica, conceptual y metodológica que durante esos 30 años llevó adelante la carrera de Teatro. Por tanto decidimos convocar a actores y actrices que hubieran hecho su formación en diferentes momentos de dicha evolución y con distintos trayectos formativos. Es así que sumamos al proyecto a 8 actores y actrices de edades y formaciones diversas, pero todos ligados al entorno de la Facultad de Arte pues el grupo estuvo compuesto por actuales docentes, graduados y estudiantes de la mencionada institución.

Más allá de que varios de esos actores y actrices atravesaron anteriormente por la experiencia de trabajar en producciones audiovisuales, ninguno tuvo formación específica sobre el trabajo CON a cámara.

Respeto a los demás integrantes del equipo, diremos que completaron el grupo de creación cuatro realizadores audiovisuales tres de los cuales son estudiantes

de la carrera de RIAA y un docente, y a principio del corriente año sumamos a dos guionistas.

No vamos a describir toda la primera etapa del trabajo que estuvo signada por varios ejercicios de improvisación y exploración, que tuvieron como objetivo el de generar la empatía en el trabajo y construir al mismo tiempo la pertenencia grupal. Pero sí es importante señalar la gran dificultad inicial de los actores y actrices para poder indagar libremente, y que improvisaciones tuviesen el potencial de generar contenido audiovisual. El desafío estaba planteado, cómo pasar de un trabajo actoral que solo deja lugar a una cámara con la única posibilidad de registro de ese trabajo, al de generar un discurso audiovisual, concretamente una ficción que se nutra de todo el lenguaje cinematográfico.

En ese sentido y a partir de las dificultades planteadas es que pensamos y desarrollamos cuatro conceptos que nos asistieron en dicha primera etapa del proyecto que terminó transformándose en una etapa de formación y entrenamiento. Potencia, extensión, escala y foco fueron los cuatro conceptos que teorizamos y pusimos en práctica, conceptos que fundamentan nuestro trabajo.

63 Tres escenas, un lugar, tres universos

Dividimos el grupo en tres equipos y le asignamos tres maneras distintas de creación de una escena. Concretamente nos planteamos el desafío de crear un corto o tres, sin guión previo y tomando como punto inicial el de trabajar a partir de textos no dramáticos y con escasas o nulas cualidades narrativas. Comenzamos pues el trabajo sin definir estéticas, estilos, personajes ni relaciones, ni ningún otro elemento que interviniera, fijara o direccionara las escenas, a excepción del espacio, que fue la única consideración previa que decidimos de antemano. Luego de pensar y discutir varios posibles espacios, tanto de las ficciones como el de los rodajes, elegimos uno: la acción de las tres escenas debía suceder en un auto.

De la misma manera los realizadores partieron sin ninguna indicación ni de lentes ni planos ni de ritmos y tenían libertad absoluta de intervenir en las improvisaciones, dando indicaciones o directamente cortando y pidiendo repeticiones, o acomodando a los actores y las actrices de acuerdo a la imagen que les surgía registrar. La única indicación para los cineastas fue la sugerencia de indagar en un tipo de encuadre aberrante conocido como el plano holandés, es decir, el plano inclinado.



Imagen 1. Jucio Visual. Cortometraje

Los textos seleccionados como disparadores de creación son escritos no literarios ni narrativos. Por intuición o por simple gusto, todos los textos estuvieron relacionados con las artes plásticas, pues los libros fueron “Fundamentos del Diseño” escrito por Robert Gilliam Scott, “Punto y línea sobre el plano”, de Vasili Kandinsky y por último el “Léxico técnico de las artes plásticas” de Irene Crespi y Jorge Ferrario.

Las características de esos textos enfrentaron a los actores con la imposibilidad de cerrar el discurso desde lo intelectual, para poder poner la corporeidad en funcionamiento y generar una creación planteada en términos estrictamente intuitivos con la intención de alejarnos de recetas y clichés, tan comunes cuando los actores tratan de resolver las escenas de manera intelectual.

Escena 1, El vínculo.

El actor y la actriz que trabajaron con los textos de Kandinsky rápidamente, casi diríamos desde el comienzo de las improvisaciones, tuvieron una enorme afinidad en el trabajo. Eso fue determinante en el método de creación que estuvo direccionado por nosotros centrándolo casi exclusivamente en el vínculo. Luego de jugar durante varios encuentros con los textos, los actores recurrentemente nombraban las palabras centrífuga y centrípeta, conceptos que Kandinsky toma de la física para convertirlos en un atributo plástico, y es por eso que la escena la denominamos de esa manera. Pero no solamente esos conceptos aparecían en la

la escena fue cobrando sentidos que obedecían metafóricamente a esas fuerzas: una pareja que se atrae y se rechaza, sin un comienzo ni un fin, cuyo vínculo arrastra al otro, donde tintes de amor y cariño se contrastan con violencia y engaños. Dos fuerzas opuestas que activas generan equilibrio y determinaron de manera cabal a los personajes, pues les dieron identidad y afectos, atributos fundamentales para la creación de personajes con un atractivo relieve emocional. Es importante destacar también la aparición de un objeto en las indagaciones y que cobró muchísima importancia: un anillo que impuso también todo un bagaje relacionado con la idea de pareja.

Se filmaron muchas improvisaciones, la mayoría arriba de un auto, algunas realmente muy interesantes, por los planos y encuadres, la composición y sobre todo por la tensión que se generaba debido al gran conocimiento y capacidad de acción/reacción y adecuación que tenían los actores entre sí, producto del vínculo sólido que pudieron forjar en el transcurso del trabajo. Pero no todo fue auspicioso, la fortaleza en el plano vincular y de creación de personajes tuvo su contrapartida en la dificultad de generar una historia de esta pareja. Padecimos la incapacidad de resolver una trama pues ese funcionamiento centrífugo/centrípeto de la pareja hacía que todas las historias fuesen eran posibles y ninguna se con firmeza. En cada ensayo aparecían nuevas posibilidades y otras opciones que contradecían las anteriores. Eso nos llevó a a que la escena se podía resolver con un trabajo de guión tradicional, y por tanto la escena quedó trunca. El vínculo estructuró la escena, pero al mismo tiempo la encorsetó.

Escena 2 Proporción y ritmo.

La siguiente escena estuvo integrada por dos actrices y dos actores que trabajaron con el manual de diseño. De ese texto solo se conservó el título. Las improvisaciones mutaron de manera vertiginosa, ya que se evolucionó de un trabajo cercano a lo coreográfico, en varaderas improvisaciones anárquicas, que incluyó paseos en autos, interacciones con otras personas ajenas al proyecto, improvisaciones múltiples simultáneas y en distintos espacios. Se plantearon situaciones donde todo era posible y donde a la cámara le era imposible de seguir. Los actores se sumergieron en una ficción alocada, pero con una intensidad y convicciones en sus roles dignos de destacar. Evidentemente muy gozosas en el decir de los actores, pero de escasa utilidad cinematográfica, o por lo menos en los términos planteados por nosotros.

Ese método de creación no nos posibilitaba definir sentidos pues también, al igual que la escena 1 decidimos mantener la restricción de no intervenirla con guionistas.

Es así que ideamos para organizar ese caos unas pautas de creación que permitieron el registro de varias imágenes con mucho potencial narrativo.

El dispositivo ideado fue el siguiente: tomando como materia prima todas las improvisaciones cada actor debía elegir y recrear un instante, una configuración espacial que incluyera los cuatro actores y el auto. En realidad se debía recrear dos escenas estáticas por cada actor. Una vez armadas esas ocho imágenes, la cineasta buscaba distintos planos o encuadres de esa escena y a partir de ese encuadre comenzaba la improvisación. El trabajo produjo imágenes potentes y con posibilidades de desarrollo más que prometedoras. Aunque consideramos que el hecho de que fueran cuatro actores multiplicó las ideas y resoluciones de las improvisaciones, imprimiéndoles una riqueza de situaciones realmente originales, creemos al mismo tiempo que funcionó de manera restrictiva, pues tuvimos muchas dificultades para poder trabajar con el equipo completo y el trabajo se fue diluyendo.

Escena 3 Juicio Visual.

En esta escena se trabajó con el diccionario seleccionado y se eligieron tres palabras y sus definiciones, de las cuales la noción juicio visual fue la que sobrevivió en todo el proceso de creación de la escena. Los actores se vincularon rápidamente, aunque no de manera definida sino más bien difusa. Un actor de mediana edad y una actriz bastante más joven construyeron una pareja por demás inquietante, ya que crearon un vínculo familiar y al mismo tiempo dejaban entrever cierta tensión sensual que imprimía atractivo y confusión a la escena. La premisa fue trabajar las improvisaciones repitiendo los puntos más sobresalientes de las mismas. Es decir que en los distintos ensayos se retomaban dichas situaciones, consiguiendo que los actores vivenciaran determinados recorridos con anclas precisas pero con pequeñas variaciones que profundizaban y potenciaban la contundencia de la escena. La historia iba tomando cuerpo: una pareja desaparece, una relación que raya el incesto, un robo familiar y una huida y el comienzo de un viaje de dos almas solitarias que solo necesitan comprensión y afectos. En cada ensayo conseguían niveles de intensidad y sutileza que nos entusiasmaron en poder filmar la escena que iba naciendo. Como pusimos muchísima atención a los actores en esta escena, descuidamos los aspectos meramente audiovisuales y nos encontramos prácticamente con una historia potente pero sin ningún desarrollo audiovisual. Por tanto decidimos continuar con el trabajo de manera tradicional pues queríamos que la escena efectivamente terminara en una producción audio-

pues queríamos que la escena efectivamente terminara en una producción audiovisual capaz de poder entrar a los circuitos habituales de divulgación y proyección. Es así que con la participación de una guionista, organizamos todo el relato surgido de las improvisaciones y las filmamos de manera tradicional. Ese trabajo se encuentra en estos momentos en etapa de posproducción, aunque debemos rehacer algunas tomas en las que, por el poco tiempo de rodaje, que fueron dos días, se cometieron errores que no hacen justicia al resto del material ni al proceso de creación.



Imágen 2. Ensayo escena 1. EL vínculo

Cómo sigue la historia

A modo de conclusión podemos aportar que el atravesar por estas tres experiencias de creación que comentamos brevemente, nos otorga la posibilidad de llegar a determinadas apreciaciones que nos entusiasman para avanzar hacia una futura creación cercana a los objetivos fundantes. Si tenemos en cuenta la posibilidad de asimilar los aciertos y de transformar lo que no funcionó o impidió que las escenas uno y dos terminaran en un corto, estaremos planteando una nueva forma de creación.

En los próximos trabajos tendremos en cuenta las siguientes premisas:
 Trabajar fuertemente en el vínculo de los actores y actrices.
 Definir claramente el espacio tanto de ficción como de rodaje. Ensayar en esos espacios.
 Que los actores y actrices creen y recreen imágenes estáticas que permitan a los realizadores trabajar con el detenimiento y meticulosidad que requiere la imagen cinematográfica de calidad.
 Darle de ante mano a los actores y actrices parámetros de contención que les permitan concentrarse solamente en la afectividad y espontaneidad en los momentos de creación.
 Trabajar con guionistas que recuperen algunas de las potenciales historias que se desprenden de las improvisaciones.
 Y por último, evitar el modo de rodaje tradicional, para indagar otras maneras de creación. Concretamente para el próximo trabajo utilizaremos la forma de producción denominada Triple-TakeTechnique, es decir el método de la toma triple utilizado en la década del 60 por el cine independiente norteamericano. Ejemplo Mean Streets Scorsese 1973 Who'sthatknocking at mydoor Scorsese 1967.

Bibliografía

- AUMONT, Jaques; (2013) Las teorías de los cineastas, Barcelona, Paidós Comunicación.
- CAINE Michael, (2003) Actuando para el cine. Madrid: Plot.
- MAURO Karina, (2014) Actuación cinematográfica y análisis teórico, European review of artistic studies vol. 5.
- NACACHE, Jacqueline, (2006) El actor de cine. Madrid. Paidós comunicación.
- TIRARD Laurent, (2001) Lecciones de cine. Paidós, Buenos Aires.

CUERPO DEL DRAMA

cuerpodeldrama@gmail.com

Curvar el sendero. El entrenamiento como proceso de autoconocimiento

Entrevista a VALERIA FOLINI

PODCAST

Mag. Gabriela Perez Cubas¹

En esta edición de Cuerpo del Drama, charlamos con Valeria Folini acerca de la noción de entrenamiento y de las distintas concepciones que sobre este aspecto del oficio actoral coexisten en la actualidad.



¿Qué es entrenar?

¿Para qué entrenamos?

¿En qué contextos, dentro de cuáles grupalidades, estableciendo que tipo de vínculos se genera un proceso de entrenamiento?

Estas son algunas de las cuestiones que abordamos en esta charla, atendiendo a distintas aristas de lo que podemos comprender como entrenamiento para la actriz y el actor. En cada una de esas aristas Valeria aporta su propia visión, sostenida en más de treinta años de trayectoria artística.

1. Mag Gabriela Perez Cubas, Departamento de Teatro. Cátedras: Expresión Corporal II; Didáctica especial y práctica de la enseñanza de la actuación. Facultad de Arte. Tandil. Buenos Aires. gperezcubas@gmail.com

Valeria Folini es actriz, dramaturga, directora teatral, docente, gestora. Integra el Grupo de Teatro del Bardo de la ciudad de Paraná, Entre Ríos, que fuera reconocido en 2019 por el Instituto Nacional de Teatro gracias a su trayectoria en el teatro independiente de la Región Litoral. Junto a este grupo coordina la Escuela de Teatro Del Bardo. Se desempeña además como docente de las cátedras Taller de Dirección y Seminario de Investigación Teatral en el Profesorado de Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, sede Gualeguaychu.

ESCUCHAR PODCAST



Imágen 1. Valeria Folini © ph Lucas Ortíz

Cuerpo del Drama es un dossier publicado por el Gitce (Grupo de investigación en técnicas de la corporeidad para la escena) perteneciente al Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Este dossier se propone divulgar distintas producciones (puestas en escena, ensayística, dramaturgia, etc.) cuyos enfoques aborden el análisis de la corporeidad en la escena teatral.

Recibimos colaboraciones en: cuerpodeldrama@gmail.com

Sobre el rol de asistente-estudiante en la Práctica Integrada I.

Lucas Máximo¹

Resumen

Este trabajo propone una forma de considerar, desde una perspectiva empírica, las funciones del rol de asistencia como estudiante en una materia de creación colectiva donde el silencio expectante y la observación, la sistematización y el acopio y diversas tareas del quehacer de la máquina teatral se confunden entre sí en torno a un proceso creativo y se constituyen como sucesos prácticos de dicho papel.

Palabras Claves

ARTIVISMO- DRAMATURGIAS DE LO REAL- ARTIVISMO EN TANDIL- GRUPO CONCHA

Abstract

This work proposes a way of considering, from an empirical perspective, the functions of a student's assistance role in a collective creation course. The expectant silence and the observation, the systematization and the collection and various tasks of the work of the theatrical machine are mixed with each other around a creative process and are constituted as practical events of that role.

Keywords

EXPECTATION - COLLECTIVE CREATION - STAGING - CREATIVE PROCESS

1. Lucas Máximo es Alumno en Formación Complementaria (AFC) en la cátedra Práctica Integrada I, de la Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte, Unicen. L.maximo91@gmail.com

Estoy frente al teclado, la mirada fijamente en la pantalla en blanco, es domingo por la tarde y entra un vientito por la ventana; estoy solo en mi casa pequeña, sentado sobre una pierna en una silla negra de pino, en un ochava en una esquina; se pone el sol, las mascotas dormitan, el ruido de los autos me confunde, la computadora se tilda. Una voz imaginaria de un hipotético lector dice ¿y a mí qué me importa?. Replico -No sé cómo empezar a contar sobre un rol de asistencia en una materia de creación donde la pauta de inicio es también el no-saber y en este *nosabermiento* trato de hacer pie en lo que sí sé. Estos principios de creación, como un mojón, son como en un paisaje con neblina -en una cancha con niebla- las referencias para trazar un camino por donde hay que ir a buscar lo que se encuentra, en mi caso, esto; palabras que puedan expresar este rol de asistencia en una materia de creación colectiva.

Silencio por favor

Un recuerdo *-sentipienso-* es una acción silenciosa, introspectiva y personal que puede sucederse en palabras expresadas en distintos soportes y que reflejan una cantidad de sensaciones visuales, sonoras, olfativas, táctiles, etc., que se recuperan de la memoria. Dentro de este silencio, entonces, no hay vacío sino una cantidad de información sensorial que, en lo que es pertinente a la práctica teatral, constituye una base para la creación.

“... (...) (...)”

“...” Un espacio de silencio como este ejemplo es una constante en el rol de asistencia pero que es a su vez un esqueje del silencio mayor que se percibe en el quehacer de la Cátedra -el silencio de la atención flotante-. Aunque este espacio parece estar constituido por un vacío de palabra, circulan dentro de él las imágenes e ideas que detonan las resonancias que surgen de la espectación de los materiales y precedidas -o empapadas- por la acumulación teórica pertinente al proceso creativo y los conceptos y categorías básicas de la poética teatral.

(Un recuerdo vago)

La primera clase a la que asistí como ayudante; entro a la sala La Fábrica, espacio negro y duro, cúbico, iluminado por dos o tres grandes focos. Voy caminando frente a la platea, por proscenio; los compañeros que cursan se encuentran sentados; hablan sobre otras materias, trabajos adeudados, dudas; intercambian cosas entre sí pero siempre desparramados en las butacas rojas que son el chiche nuevo de la sala; todavía tienen los plásticos de embalaje; sobre butacas desocu-

padas hay además de mochilas y camperas, bultos enredados de cosas, bolsas de cartón de donde se asoman elementos curiosos; la Cátedra en las primeras filas, charlan mientras esperan a que lleguen quienes faltan, me parece. Saludo en general. Me dirijo hasta la 6ta o 7ma fila en una butaca que -pienso- no está ni muy lejos ni muy cerca como para observar *todo*. Tengo a mano un cuaderno y lapicera. Entro como ayudante de la materia en una instancia del proceso en el que el grupo ya conoce *el tema*, por lo tanto se empiezan a mostrar aproximaciones.

Empieza la clase; *-¿qué escenas hay para ver hoy?; ¿cuántas son?; ¿quién va primero? -las voces de la Cátedra-*. Pasa alguien y muestra su propuesta, la primera y le seguirán todos. El tema es el *no-lugar*, lugares de paso, de tránsito; se evocan salas de espera de hospitales, ventanillas para trámites, bancos, etc. Cuando no quedan escenas por mostrar van devoluciones escena por escena. La Cátedra va desmontando cada una. Puntos fuertes y débiles, los eficaces y los que no tanto. Pasaron casi 3 horas que transcurrí practicando una observación silenciosa como primer abordaje del rol de asistencia en la materia. La clase va a terminar y como fruto del silencio guardado quedaron anotados en mi cuaderno -como reservorio de mi memoria de asistencia- los espacios, las actrices respectivas, lo que la cátedra les apuntó, palabras dichas, etc. Palabritas sueltas que son la punta del ovillo; anclajes y resonancias que conforman la zona de acopio propia de la asistencia. Tal cual la propuesta de la materia señala como primera instancia el espacio habilitado para aportar los primeros materiales de abordaje sobre la propuesta o tema, el rol de la asistencia también construye su acopio del material de acopio de lxs estudiantes.



Imágen 1. Muestra Desubicada 2019

¡Pare, mire, escuche y tome nota!

Retomando aquel primer encuentro; las compañeras ya habían esquilado el tema y se encontraban, a la par que separando la materia de sus desechos, algunas, dejando que tome aire sobre la superficie del escenario, otras, o buscando dar con el pelo del material para hilar luego, según el caso.

Esa es la segunda tarea en este rol: la acumulación de palabras e imágenes, caso por caso, como registro del proceso. La vagancia, el ejercicio -si aplica- de *vagancia poética* o la tarea de observar y tomar nota de la manipulación del compañerx y su material en estado de materia prima en tiempoespacio, y las observaciones de la Cátedra señalando direcciones del material. En adelante, en lo que respecta al rol de asistente, nunca cesa la tarea de anotación de los materiales.

En vez de acumular latitas o ropa vieja, la tarea es acopiar palabras, personas-personajes, imágenes, sonidos, etc., que quedan ahí en el cuaderno arrumbadas, a mano -*arrumbadas a mano*- para otro ensayo, otra escena, o no, ocupando espacio nomás. Algo de esto es el rol del asistente en este momento de creación. Rol de vago acumulador - de *imaginario basurero* (Lavatelli, 2020)²-; o de almacenero que chusmea y con la libretita en la mano va tomando nota de lo que pasa frente a él, aumenta el stock fabulando resonancias, haciendo listas de objetos de mundos, sacando cuentas de sucesos,

especu-fabu-lando

con el tiempo, los materiales, *y las corporalidades en los espacios*.



Imágen 2. Muestra Servida 2020

2. PROGRAMA PRÁCTICA INTEGRADA I; Facultad de Arte; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; Profesora Titular Julia Lavatelli, Auxiliares Mary Boggio Pedro Sanzano Agustina Gómez Hoffmann. Profesor Invitado Mauricio Kartun; Año 2020.

Durante la instancia de transición entre la zona de acopio y la de juego, entonces, donde actriz/actor/creadxr pone su creatividad en la generación de signos a los que cada área del trabajo (dramaturgia, espacio, interpretación, etc.) ordenarán en discurso³, xlx asistente silente participa desde la observación acumulando palabras que condensan al material según el momento en que se encuentra la creación para luego, al momento de la devolución, intentar hacer un aporte hacia el ordenamiento del discurso buscando dar con algún pelo del material o sencillamente prestando presencia a la espectación.

Este proceder señala la manera de construir en conjunto los materiales aportados por el grupo que hace que los actores-creadores vayan creando un código, primero, y luego que aporten libremente dentro de los límites de ese código.

Poca cosa que decir.

En tanto que el proceso en que la Cátedra y el grupo van construyendo cada texto pasando del cuerpo a la palabra y de la palabra al cuerpo, asistente opera también para que le compañere estudiante -**criador**, según el concepto de criatura (Kartun, 2006)⁴- ensaye su criatura. Xlx asistente especta para que el actor ensaye su engendro en una instancia de convivio -aunque sea mínima, es decir en ciertas ocasiones en que xlx creadrxr solicite un espectador por fuera del horario en que se desarrollan las actividades de la materia-; dramaturgia de actuación y textos en prueba vistos por espectación hipotética. La acción de la observación silente del asistente se desplaza hacia el rol de espectador habitual que sigue apuntando resonancias en los materiales guardando el silencio característico de la platea que observa con atención.

Es el momento del ensayo -la zona de juego- donde todavía se pueden explorar las posibilidades del material antes del estreno. Pasan los encuentros probando, recorriendo, probando de vuelta. El paisaje se va clarificando -se va levantando la neblina- y asistente especta -simula que especta por primera vez, otra vez-, toma nota. Cada texto va definiendo su forma, cada engendro ocupa su hábitat; cada *criador* experimenta con su criatura; la rueda le va dando forma a la fibra; asistente observando, apunta; a veces hay algo para decir.

En esta instancia de juego, el silencio que antes era una vía de conocimiento o abordaje sobre el material aportado por xlx estudiante ahora abre paso a la posibilidad del aporte. *Recuperá x cosa; esa voz; pasalo de vuelta; etc.* -Voces de asistente que surgen desde el silencio de la observación cuando lo solicita xlx

3. Idem. (p. 2)

4. Kartun, M. "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", en Escritos 1975-2005, Colihue, Buenos Aires, 2006.

estudiante viene trayendo -solidariamente- su aporte que es encausado por la Cátedra; en este punto del proceso el papel del asistente debe procurar no correr al estudiante del eje de su juego, no des-armonizarlo; sí alimentarlo, reforzarlo con la información que conoce del material del compañere que ha sido seguido en silencio y apuntado en la libreta o cuaderno.

Rumbo al estreno

La instancia de la muestra de los materiales corresponde al punto constitutivo de la práctica teatral. Es consecuencia y ordenadora del proceso planificado para la materia, el motivo de la detención del juego y la indagación sobre las variaciones. Es precedido por una instancia de desecho de materiales que suele desatar una crisis entre los estudiantes como inferencia del descarte o recorte que ejerce la Cátedra sobre el trabajo del compañere o también motivo de incentivo de la profundización sobre los aspectos fuertes de cada escena. La tarea de la asistencia sigue anclada en la espectación y la toma de apunte sobre cada ensayo y además se ordena en torno al pasaje de los materiales a la escena, el ensayo del estudiante y su cuerpo en acción y el concepto de unidad de la puesta en escena decidido por la Cátedra. Quedan habilitadas al asistente, también, algunas tareas como la sugerencia de vestuarios, elementos, etc., en particular de cada escena.

A partir del diseño final de la puesta y en particular a las ocasiones de la muestra, el rol de la asistencia encuentra funciones en las tareas propias de la máquina; la tramoya, la utilería, la técnica u otros roles de la organización y el funcionamiento del rito teatral.

Bibliografía

Lavatelli, J. (2020) Programa de Cátedra PRÁCTICA INTEGRADA I Facultad de Arte; UNICEN.

Kartun, M. (2001) "Escritos 1975>2001"; Los libros del Rojas, Buenos Aires.

Kartun, M. (2006) "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", en escritos 1975-2005, Colihue, Buenos Aires.

Corbain, A. (2019) "Historia del silencio"; El Acantilado; España.

Habitar el rol de Alumna en Formación Complementaria

Oriana Labourdette¹

Resumen

En el siguiente ensayo se desarrolla mi experiencia siendo Alumna en Formación Complementaria en la cátedra Interpretación I, correspondiente al primer año de la carrera de Teatro de la Facultad de Arte - UNICEN, durante la cursada 2021.

Entre las cátedras que abordan el trabajo de actuación, Interpretación I es la pieza fundamental para poder tener un primer acercamiento hacia lo teatral, para conocerse unx como potencial actor/actriz y para comenzar a descubrir al teatro y a nosotrxs mismxs desde lo sensible, despojándonos de nuestros limitantes y de las ideas preconcebidas que tenemos hacia la actuación y al teatro en sí.

Palabras Claves

CUERPO - PRESENCIA - ESCUCHA - APRENDIZAJE

Abstract

In the following essay I develop my experience as a Student in Complementary Training in the Interpretation I chair, corresponding to the first year of the Theater career at the Faculty of Art - UNICEN, during the 2021 course.

Among the chairs that address acting work, Interpretation I is the fundamental piece to be able to have a first approach towards the theatrical, to know oneself as a potential actor / actress and to begin to discover the theater and ourselves from the sensitive, stripping ourselves of our limitations and the preconceived ideas that we have towards acting and the theater itself.

Keywords

BODY - PRESENCE - LISTENING - LEARNING

1. Alumna avanzada de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil, provincia de Buenos Aires. Cargo Alumna en Formación Complementaria en la cátedra Interpretación I de la misma carrera. orianarnlabourdette@gmail.com

Primera etapa: Experiencia virtual

Antes de comentar esta singular experiencia, debo contextualizar en qué circunstancias se le dio inicio a la cursada 2021 de la cátedra Interpretación I. Nos reunimos a las 18:00 hs a través de un enlace de Google Meet. Clima pandémico, raro pero familiar a la vez, ya que la experiencia del 2020 con la pandemia de COVID -19 había dejado cierto acostumbamiento a los encuentros virtuales.

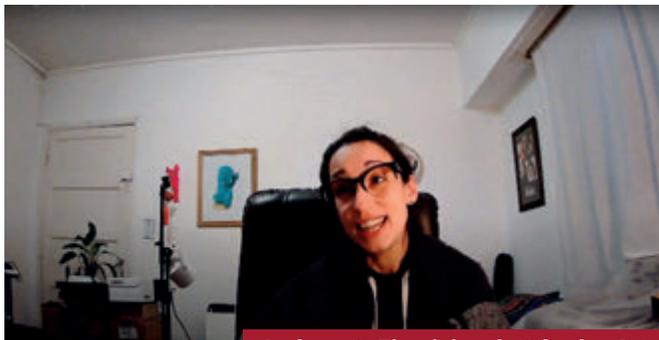
Una vez más encontrándonos mediante pantallas, otra vez intentando hacer teatro con una cámara, de nuevo la incertidumbre de cuándo nos íbamos a poder encontrar de manera presencial.

Entiendo que la práctica a partir de un contacto real entre lxs estudiantes es insustituible en el teatro, y esta cátedra nos tardó en asumir esta postura, puesto que es muy difícil poder enseñar y aprender teatro por primera vez sin que lxs estudiantes pasen por el cuerpo la experiencia de actuar, de equivocarse, de ensayar, de encontrarse con sus compañerxs y con ellxsmismxs, de entrenar un ojo crítico, de exponerse frente al otrx, etc., por lo que la virtualidad ya nos estaba sacando varios puntos a favor.

“El primer año de formación en actuación gira en torno al descubrimiento del “teatro” como contenido fundamental. Quienes ingresan a estudiar actuación necesitan, principalmente, descubrir qué es el teatro y reconocer al mismo como un espacio en el que las actrices y los actores se ofrecen a la mirada de otras y otros” (D. Ferrari, 2019: 1)

El primer día conocimos al grupo, eran diecisiete estudiantes aproximadamente. Comenzó la clase con la presentación de la cátedra, de cada estudiante, y se habló sobre cómo sería la dinámica de los encuentros virtuales. La primera impresión sobre el grupo, fue que parecían tímidxs, no hacían muchas preguntas, y un poco me recordaban a mi yo alumna de 18 años cuando ingresé a la facultad con más miedos que certezas. Con el correr de las clases lxs fuimos conociendo un poco más y entendiendo su mirada hacia el teatro. Algunas clases se tornaban algo difícil debido a que costaba el encuentro entre ellxs y con la cátedra por cuestiones virtuales, cámaras apagadas, problemas de conectividad, problemas de audio, entre otras cuestiones que nos distanciaba de lxs estudiantes, y además se le sumaba el obstáculo de no poder poner en práctica todo lo que se estaba trabajando en términos conceptuales.

Mi rol en esta etapa fue de observadora activa, con una escucha muy atenta, anotaba cada devolución que hacían lxs docentes, cada concepto, cada palabra que se decía, que podía ayudarme a habitar este nuevo rol. En esta instancia mi rol significó una observación constructiva, un entrenamiento de la mirada que plasmaba en reflexiones y preguntas en torno a qué cuestiones atender para la formación de lxs ingresantes a la carrera de teatro.



**Imagen 1. Ejercicios de Cátedra. Interpretación I
Cursada Virtual 2020**

79 Segunda etapa: Teatro

Cerca de agosto ya se comenzaba a rumorear sobre la posibilidad de encontrarnos en el aula 2 de la Facultad para poder iniciar con las clases presenciales. Y así fue que, en septiembre (con muchos protocolos de por medio) le dimos comienzo a la tan esperada presencialidad.

Encontrarme con lxs estudiantes fue un tanto extraño, era la primera vez que lxs veía en persona, ya que lo que nos dejaba ver la cámara de cada unx era muy limitado y ahora sí podíamos estar cara a cara, cuerpo a cuerpo.

Llegamos al aula y para sumar algo extraño a lo ya extraño nos encontramos con un proyector, una pantalla, micrófonos, parlantes, cámara y una notebook: La famosa aula híbrida. Gracias a ella podíamos estar en contacto con lxs estudiantes que aún no podían acceder a la presencialidad. Encontrarnos en el aula, en nuestro lugar de trabajo fue muy necesario para que pudieran hacer carne todo lo que venían trabajando en la virtualidad. Cuáles serían sus debilidades, sus fortalezas, sus limitantes, sus lugares cómodos, sus prejuicios, y sus formas de concebir al teatro.

En un comienzo la situación volvió a tornarse compleja, ya que en tres meses la cátedra debía enseñar todo lo que habitualmente se enseña en un año de práctica y entrenamiento presencial. Era sin dudas mucha info para procesar en tan poco tiempo.

Tercera etapa: Abandonando el rol de observadora

Como mencioné antes, venía teniendo un rol de observadora dentro de la cátedra, percibiendo, registrando, reflexionando y cuestionando. Hasta que un día, unx de lxs docentes de la cátedra me propuso, a mi compañera y a mí preparar un ejercicio para la siguiente clase. La idea era que sea algo más cercano a lo que se trabaja en los talleres teatrales, ya que el grupo no estaba pudiendo responder a los primeros contenidos de la cátedra, y en base a eso lxs docentes dieron lugar a este tipo de ejercicios donde lxs estudiantes no se vieran tan presionadxs.

En ese marco preparé una actividad de improvisación, la cual tenía como objetivo que lxs estudiantes trabajaran en grupo, entrenen la escucha en escena, respondan a lo imprevisto de un modo espontáneo, para poder trabajar estando presentes en relación con un otrx. El trabajo consistió en que dos voluntarixs tenían que elegir un lugar en el espacio e iniciar movimientos continuos con el cuerpo, hasta recibir mi indicación de “stop” para quedar “congeladxs” en una pose, la cual tenían que llevar a una acción, y esa acción les daría el pie para iniciar una situación dramática. A esa situación se le iban a ir sumando los demás estudiantes lxs cuales tendrían que pasar de a unx llevando una propuesta en base al universo planteado.

Llega el día, mi compañera hace su actividad y llega mi turno, le indico al grupo lo que vamos a trabajar y comenzamos. Con el trabajo surgen algunas dificultades en escena como la no escucha entre lxs estudiantes, la vergüenza a exponerse, y también (en un caso en particular) el miedo a no saber qué hacer. Esa fue la problemática que atravesó una alumna mostrando resistencia al ejercicio. Repetimos la improvisación tres veces más y ellx se negaba a vivenciar la propuesta, ante lo que yo insistía con cautela y sin presión incentivando su participación. Le aclaré que esta instancia era bien lúdica y que no se presionara, pero aun así no lograba que ellx se sienta con la confianza necesaria para poder hacer el ejercicio. En un momento unx de lxs docentes me pregunta cuál es el motivo de que esta alumna no participe en la clase. *-No quiere, le digo. -Volve a insistirle, me dice.* Comienzo a pensar de qué manera acercarme a ella ya que había agotado la mayoría de los recursos para intentar que se sume a la propuesta. Aun así, me acerco y le pregunto si esta vez se anima a pasar, me vuelve a decir que no. En un momento la improvisación se torna para un lado más “delictivo” y le propongo que entre y que asuma el rol de policía, debido a que en ese momento se prestaba para que juegue ese rol dentro de la impro. Con esa indicación finalmente logro que se sume al trabajo con sus compañerxs. Entra y consigue actuar con total soltura tomando el control de la escena.

Al momento de la ronda final de la clase, se habla sobre lo importante que es animarse a pasar en los ejercicios propuestos y se tomó el caso de estxalumnx para demostrar la importancia de asumir un riesgo sin pretender tener el control de todo, ya que el trabajo no persigue aciertos, no se crea sin equivocarse, no se construye sin prueba y error.

Finaliza la clase, y este alumnx se acerca hacia mí, me abraza y me dice - **gracias**. A partir de ahí comienza una nueva etapa en mi rol como alumna en formación complementaria.



**Imágen 2. Ejercicios de Cátedra. Interpretación I
Cursada Virtual 2020**

Cuarta etapa: Habitando el rol

Después de nuestra primera experiencia coordinando al grupo, el equipo de cátedra nos empieza a proponer un rol más activo dentro del aula. Podemos ver escenas y dar nuestros puntos de vista, lxs estudiantes también lo perciben y nos consultan sus dudas, nos piden que les miremos ensayar sus escenas, y seguimos preparando ejercicios. Ahora si me siento habitando el rol de lleno, me siento activa, atenta, trabajando para mi rol.

Esta instancia “activa” creo que fue fundamental para mí, como fue fundamental para lxs estudiantes pasar por el cuerpo todo lo aprendido. Necesitaba poder conocerme en el aula, derribar esos miedos y sembrar otros, seguir aprendiendo y transmitiendo lo que se a la vez. Y más allá de todo eso, en mi experiencia como ayudante encontré en mi rol otro aspecto que me deja acercarme a lxs estudiantes desde un lugar más sensible. En inter I se trabaja mu-

cho con los obstáculos personales, la cátedra nos acompaña a derribarlos para no llevarlos a escena, que no nos limiten y así seguir creciendo, pero a veces ese proceso se vuelve frustrante y angustiante, es un trabajo costoso que implica de mucha voluntad, es encontrarse con uno mismx por primera vez.

“El primer año de formación en actuación gira en torno al descubrimiento del “teatro” como contenido fundamental. Quienes ingresan a estudiar actuación necesitan, principalmente, descubrir qué es el teatro y reconocer al mismo como un espacio en el que las actrices y los actores se ofrecen a la mirada de otras y otros” (D. Ferrari, 2019: 1)

Este rol que hoy asumo me permite poder acompañarlx en este proceso tan personal, calmar sus ansiedades, escuchar sus miedos, sus dudas, invitarlx a equivocarse, a aprovechar el espacio de ensayo de prueba y error y sobre todo aprender a convivir con esa frustración para que no nos limite. En fin, estar ahí para darles el empujoncito que necesitan para seguir.

Bibliografía

Ferrari, D. (2019) Programa de cátedra Interpretación I. Profesorado y Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte - UNICEN, Tandil.



EL HOMBRE QUE SE PERDIÓ EN LO FRÍO

Obra seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias

QUEPASA

83

Catalina Landívar



BIOGRAFÍA

Catalina Landívar (Tandil, 1987) es dramaturga, actriz, directora y docente teatral. Profesora de Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Dramaturgia en el Instituto Universitario Nacional de Arte (UNA). integra el grupo **PROYECTO MONDO** con el que ha recorrido parte de Latinoamérica, dictando talleres y presentando espectáculos. Ha participado de Festivales en Argentina, Ecuador, Colombia, Guatemala, El Salvador y México.

Realizó talleres de dramaturgia, guión, poesía y escritura narrativa. En 2014 participó de Panorama Sur (Seminario intensivo de para Dramaturgxs iberoamericanxs). Es una de las autoras del espectáculo *Las noches vencidas*. *Palimpsesto*, estrenado en FIBA 2015.

Es creadora de los talleres de escritura **TODO ES MUNDO** y **EL BOSQUE ESTÁ LLAMANDO**. Realiza acompañamientos de procesos creativos. Actualmente se dedica a la creación de proyectos, junto a artistas de diversas disciplinas.

En 2019 fue seleccionada y participó de la **Residencia Artística Can Serrat** (España). Su obra *Marapez* (2014) fue seleccionada para formar parte del **II Ciclo de lecturas dramatizadas de TEJIENDO REDES** (México). Recibió el Premio **Teatro del Mundo** por la dramaturgia de *Marapez*. Recibió el Premio **ATINA** a la mejor dirección, a la mejor dramaturgia y al mejor espectáculo infantil por *Martino Gomaespuma* (2018) y recibió nominaciones al Premio Nacional Javier Villafañe.

84



EL HOMBRE QUE SE PERDIÓ EN LO FRÍO

Catalina Landívar



Cavar la nieve

Un hombre encontró el cuerpo de otro hombre.

Otro hombre había sido un chico que se perdió.
¿Qué hizo su madre cuando el chico se perdió?

Lo lloró durante noches, pero la nieve lo había tapado.

Hasta que ayer un hombre hizo un agujero con su bota y vio luz.

Era el hombre que aparecía.

Un hombre que ya no es más el hombre. Un chico que pasa veinte años bajo la nieve no es un hombre helado, es nada.

Un cuerpo frío vestido de deporte no es mi hijo. Mi hijo tenía el dedo índice arruinado por la puerta, un jopo que le hacía picar la frente, un reloj que no se apagaba jamás.

Eso no es nada.

Es una capa fina que parece ropa, pero no es. Un sincolor. Comida que el perro dejaría de comer por miedo.

Un muerto tiene que oler a muerto, estar despedazado, arruinado, irreconocible. Tiene que estar podrido. Deberían estar sus huesos nada más.

No quiero un muñeco de fiesta. Eso no es el hijo que tuve.

¡No encontraron a nadie! ¡No lo digan! ¡No festejen! ¡Cállense la boca! ¡Cállense la boca!

La llegada

Silencio.

Han pasado los años.

Lucía: Al otro ya le doy vergüenza. Dice que soy teñida y me suelta la mano. Ahora crecen antes.

Juan: Tomá la sopa, te va a sacar esa voz ronca.

Juan sirve tres tazas.

Madre: No dejes que te muestre el pito. Lo va a hacer delante de la gente, te va a dar vergüenza.

Juan: Es chiquito todavía.

Madre: (A Juan) Menos a mí.

Juan: Tomá hasta donde quieras.

87 **Madre:** Quiero un trago.

Lucía: Sopa de avena...me encantaba.

Madre: ¿Me sale igual?

Lucía: Más rica ahora.

Madre: No mientas, mentirosa.

Juan: (A madre) Terminala.

Silencio.

Lucía: Es tan rico tomar sopa, yo no sé por qué nunca hago. Me olvido de que existe y es algo tan caliente. Ustedes no se pueden olvidar, el frío no deja.

Juan: Hasta cuesta tomar agua, acá. Se congelan los huesos.

Lucía: ¡Cómo puede ser que me olvide de algo tan importante! ¿En qué estoy pensando cuando hago la comida que le doy a mis hijos? Ellos quieren otra cosa en el plato y yo solo tengo papas. Siempre papas. Es que miro la gente que pasa por la ventana. Me corto los dedos con los tenedores, me mojo con el agua de la canilla. Es hermoso ver para afuera. Pasan personas en bicicleta, con bolsas de mercado y yo me paralizó viendo cómo ponen los pies, qué es lo que hacen con la lengua, imagino cómo son cuando duermen. Todos somos lindos al dormir. Mis hijos son. Ellos me hablan y yo estoy mirando para otro lado, me tironean de la pollera, me la rompen con los dientes como cachorros y yo solamente miro por la ventana.

Madre: Yo también miro por la ventana.

Juan: Terminala.

Madre: Solo dije que miro por la ventana.

Juan: Decís mal.

Madre: Digo lo que digo. También miro por la ventana y pienso en lo que hace la gente. Eso lo hace todo el mundo.

Lucía: Puede ser...

Silencio.

Silencio.

Silencio.

Lucía: Viajé toda torcida, clavándome los codos en las piernas.

Silencio.

88

Lucía: Creo que me voy a acostar.

Juan: Hay una manta roja en el mueble del pasillo.

Lucía: Gracias.

Lucía levanta un bolso y sube por una escalera.

La mañana

Juan: Tuve calambres toda la noche. Mordí la almohada para no despertarlas. La pieza en la que durmió la nena es la que usamos para las visitas. Para las pocas visitas. Esther me puso cara. Quería mandarla al altillo pero ya empezaron las nevadas. Se pone muy frío con ese techo alto, esos mosaicos verdes que se llenan de humedad.

Silencio

Es una visita. Una visita extraña, pero una visita.

Silencio

Ella tampoco podía dormir, dio vueltas, tosió. No es fácil. Pensé en ofrecerle un vaso de agua, pero los hombres damos miedo de noche. Me alegra verla.

Mañana tenemos que estar bien despiertos.

Madre: No dijo ni buenas noches. Ni al baño fue. No envejeció tampoco, parece la misma nena de los veinte. La misma cara de sorprendida. Las personas que no les pasa nada en la vida son las que no envejecen. Odio ver a mis compañeras de secundario, me miran los ojos, las bolsas, las ojeras, las canas.
Pobrecita parece diez años más.

Madre: No dijo ni buenas noches. Ni al baño fue. No envejeció tampoco, parece la misma nena de los veinte. La misma cara de sorprendida. Las personas que no les pasa nada en la vida son las que no envejecen. Odio ver a mis compañeras de secundario, me miran los ojos, las bolsas, las ojeras, las canas.
Pobrecita parece diez años más.

Sigue siendo linda. Una madre no espera una mujer linda para su hijo varón, para su único hijo varón y ella era linda. Todavía no perdió el pelo, lo sigue usando largo.

Le importó eso siempre. Que cómo se veía en el espejo.

Silencio

Yo no quería llamarla. Fue Juan el que insistió.

Se había olvidado de nosotros.

Lucía: La soñé joven a mi tía, riéndose, más linda de lo que era y con los ojos delineados en un campo. Un campo en verano, lleno de caballos corriendo, caballos color pastel al lado de hombres que saben hablarles a animales desbocados.

Desbocarme es algo que pienso hacer y nunca hago.

Duermo con la luz prendida y ayer me olvidé de preguntarles en dónde estaba la perilla. Busqué hasta en el piso, pero no encontré nada que controlara la luz. Me calenté con mi aliento, debajo de las sábanas, con medias y pantalón puesto.

Me dormí tarde viendo las fotos en las paredes.

Esos ojos...tan tristes. Él siempre tuvo los ojos tristes, ojos de alguien que quiere decir algo. Por toda la casa hay fotos tuyas enmarcadas en dorado. Santuarios a cada paso.

En la la mesa de luz una con un bonete mirando a la cámara, como si supiera. La familia no mira a la cámara, tiene los ojos puestos sobre el nenito cumpleaños. Nunca lo había visto tan bebé: la misma forma en la frente y ese flequillo tan parecido a después.

En mi casa tengo fotos con mis nenes, con mis hermanas. Las tuyas las tengo guardadas. Estamos agarrándose de las manos. Esas manos que le transpiraban frío y le daba vergüenza mostrar.

El día

Un sillón nevado.

Juan y la madre miran hacia afuera.

La novia aparece envuelta en una frazada.

Juan: Cortaron el puente. No van a llegar hoy.

Madre: Cierran por cualquier sustito. Un auto que se patinó.

Juan: Se cayó por...

Madre: Un auto que se patinó porque vendría ardiendo. Si hacen eso. Se creen que es una pista para jugar a los idiotas.

Juan: No se ve nada, Esther...

Madre: Que no prometan entonces. Que no prometan o que se fijen antes cómo va a estar el día. ¿Ahora qué?... ¿Tiene que estar soleado para que trabajen? ¿Tiene que ser un día perfecto para sacarlos de la cama!? Si acá los autos se aplastan contra las piedras a cada rato. ¡Si ya saben que puede haber tormentas!

¡No pueden prometer así! Si se promete, se cumple. ¡Que lo busquen en avión, que iluminen la montaña de noche, pero que me lo traigan cuando me dijeron que me lo traían!

La Madre

Madre: No es fácil vivir acá alejado del todo, verse poco con la gente en general, ser insignificante para la mayoría.

A mí siempre me miraron poco. De joven pude haber llamado más la atención, pero antes se hacía caso, a Juan le gustaba mi rodete y quedó para siempre este peinado de vieja. Las petisas tenemos esa desgracia, nos ponemos desapercibidas más rápido. Soy tartamuda con nervios, sigo hablando poco con los que no conozco bien. Se me resbalan las monedas de las manos cuando me preguntan cosas en las calles. Me tocó ser famosa por acá *la madre del chico de la montaña ahí va la mamá del montañista que se perdió en la nieve.*

Que se muera mi hijo fue lo más importante que me pasó en la vida. A pesar del dolor en el pecho, cuando pasó, me gustaba que se den vuelta para verme. Disfrutaba de la reacción de las mujeres en el mercado, de sus dudas al darme el pésame. Yo siempre supe que se había muerto, pero ellas no. Les sigue dando pensamiento pensar que está vivo, que sigue vagando por el medio de la nieve.

Él también se hizo famoso. Mucho más que yo. Le hubiera encantado ser sobreviviente. Se lo merecía. Le divertía figurar. Enterraba su nombre en las orillas, para que el mundo sepa que había estado ahí. No le importaba que la tinta se borroneara rápido o que el mar torciera sus letras. Damián. Damián. Damián. Damián. Damián.

El Muerto

Una heladera antigua sin puerta.

Adentro, un cuerpo vestido de deporte, cuelga de un gancho.

Lucía tiene nieve en las rodillas.

Juan: Ahí está. Colgado como una vaca.

Madre: Tiene costra en la cara, piel, barro helado, le ha crecido la barba. ¡Voy a sacarle todo ese hielo, como si fuera la sangre que ya no tiene más!

Lucía: No sé por qué traje tantas polleras me puse tan nerviosa mientras armaba la valija. Dejé a mis hijos llorando, el más chiquito golpeaba la puerta con la punta de las zapatillas rojas. Un minuto antes estaba feliz comiendo puré...puré hecho castillo, pero cuando me vio... salir... tan... cargada explotó y empezó a morderse los cordones. Dudé si venir... o no, es que... se cortaba el teléfono. No se entendía bien.

Juan: Esther...

Madre: No voy a dejar que la tomen. Va a ser el agua bendita de este hogar. Vasos de agua bendita. Mirá esa carita. Ay ay ay, mi amor, mi amor. ¡No quiero tocarte! No quiero ahora. Las cucharas. Raspale los párpados, Juan. Tiene los ojos llenos de esa costra de nieve y quiero ponerla al lado de mi cama en tazas y mirarla cuando me despierto. No se va a evaporar. Se va a derretir, pero no se va a evaporar.

La novia

Lucía: ¿Por qué tener más hombres en mi cuerpo? Yo tengo solo dos. A vos, que estás muerto y al que es el padre de mis hijos.

¿Qué necesidad hay de llorar a tres? Si con ustedes tengo suficiente para esta vida.

...Si quiero abrirte los ojos para explicarte las cosas que no llegué. Si quiero cruzarte y no puedo y fantaseo que te alegra verme, en medio de la calle, en medio de la gente, en medio de los que bailan...

Él cuerpo sigue envuelto en ropa de nieve colgado de un gancho.

Lucía lo toca.

A veces me olvido de tu nombre. No se me viene inmediatamente. Como una nube. Me acuerdo cuando abrías la puerta del baño después de bañarse. Tu odio al vapor. Tu amor a lo blanco.. Ayer salí del colectivo con la cabeza llena de bichos. Son muchas horas, no estoy cerca ahora. No estoy cerca desde hace mucho, pero vine igual aunque esto... es...tus papás tan disparatados.

Se saca el tapado y se queda solo con un vestido de rayas azules y rojas.

No lo tiré nunca pero el escote cuadrado no se usa más. Se me cayeron las tetas. Tengo dos nenes que me muerden los pezones, creen que pueden apretujarlas para siempre. No me gusta más que sea su territorio. No aprenden que duelen, que son mías. Tienen unos cachetes tan rojos y anteojos en la cara. Si los vieras...te gustarían. Cantan, se divierten.

Se acerca a él. Lo sostiene con fuerza y lo saca de los ganchos.

Él cae sobre ella.

Ella no intenta salir.

¿Y tu olor?

Qué tonta...pensé que iba a seguir estando.

Pensé que te iba a ver, pero...

Que te iba a poder tocar...

Me ilusioné con la carne, de nuevo.

Se lo saca de encima y empieza a desgarrarle la ropa que tiene pegada al cuerpo.

Tenés olor a comida vieja, ¿qué es esto? ¿No va a venir una persona que sepa? No puedo sacarte esta ropa, verte así, tan flaco. Vos no eras tan flaco y ahora...

Te fuiste demasiado bueno, no dejaste ni un libro tirado en el piso. El calefactor fuerte nada más.

Cuando entramos con tu mamá...parecía el infierno. Las cortinas caladas estaban marrones por el calor. Afuera, se habían congelado los autos, pero tu casa hervía.

No pudimos tocar nada.

Después

Madre corta frutas.

Madre: ¿No se piensa ir?

Juan: Dejala descansar.

Madre: Yo no digo nada.

Juan: No va a llegar con los ojos hinchados a su casa. Su marido qué va a decir.

Madre: A mí qué me importa.

Juan: Sos una celosa.

Madre: Soy una madre. Es ella la que hace espanto. Me lo va a ojear y ese muerto es de mis entrañas.

Juan: No hables así.

Madre: Te molesta todo lo que digo.

Juan: Te hacés la loca y no sos una loca. No actúes.

Madre: Tenemos al nene en una heladera.

Juan: Que eran unos días, me dijiste. ¿Cuánto va a tardar el ritual?

Madre: Nuestro ritual. Decile a Lucía que ya puede ir secándose las lagrimitas. Que lo hubiera superado antes, que los padres son los que tienen que llorar ahora.

Juan: Vení, vení... tonta.

Madre: Me ahogás con esos brazos gordos

Juan: Mi amor. Vamos... respirá.

El Padre

Juan: A Esther le dio como una obsesión de golpe. Porque ella había estado bastante tranquila los últimos años. Había entendido, había entendido las cosas como eran. Pero nos dijeron que ahora/estaba/aparecía y antes/ no se había dejado ver y ella le dio la locura. Se quedó paralizada, la tuve que masajear los huesos por horas.

Silencio

Yo hubiera preferido que se quede ahí, en medio de donde estaba, clavarle una cruz, llevarle fotos, inventar un rezo...

Pero ella, con los gritos, con no poder dormir, con que lo estaba abandonando en muerte...

Y pedimos

que lo traigan.

Como cuando llevan a los moribundos a su cama de siempre.

Las mujeres

La novia arma un bolso. Tuerce la ropa y la revienta contra la valija.

Lucía: Es que usted no sabe, Esther... no entiende.

Madre: No quiero que estés acá más. Me contaminás el aire.

Lucía: ¿Para qué me dijo que venga?

Madre: Fue Juan el que quiso.

Juan: No digas eso...

Madre: Es la verdad. Vos insististe. Yo me había olvidado de ella.

Juan: Lucía... *(Se acerca y la toca)* vos sabes que son los nervios.

Lucía: Ustedes dijeron que venga a acompañarlos. *Es una ceremonia que nos debemos y tenés que estar.* Así me dijeron. ¡A mí no se me ocurrió explotarme la cabeza por esto! ¿CÓMO VUELVO AHORA? ¿Cómo vuelvo a mi casa toda chorreada si no me importa nada? Yo no puedo volver. Voy a mentirle a mi marido. ¿No necesitan una hija? Estoy viva.

Esther: Siento una puntada.

Lucía: ¿Sabe que jamás se despertó después que yo? Me dejaba el café en la mañana con un pájaro azul dibujado. ¿Usted sabe que el lunar que tenía en la panza me lo hice sacar para poder bañarme sin llorar? ... ¿Sabe que me casé con otro para no estar sola y no me había dado cuenta? Pensé que iba a volver. Lo creí loco pero vivo, como en las películas. ¿Me puede decir que hago para mantenerme parada sin caerme después de haber visto lo que vi? ¿Me escucha? ¡Escúcheme bien y deje de acaparar todo!

Madre: Ay, silencio. No puedo asimilar así. Tanto. No puedo chiquita. No puedo, por favor.

Morir es quedarse joven

Alejo, un hombre de campera celeste en la mano, mira la heladera.

Esther, le alcanza un balde.

Alejo: No voy a vomitar.

Madre: Entonces sentate.

Alejo pone la cabeza entre las piernas.

Silencio

Madre: Estás más encorvado.

Alejo: La computadora. Me va a dejar ciego también.

Madre: Y encorvadito. Igual lindo como siempre, ojo de lince.

Alejo: Ojos de lince... no me acordaba.

Madre: Y los pocitos en los cachetes... la misma cara de tu mamá.

Silencio

Madre: ¿Lo reconocés?

Alejo se acerca a la heladera.

Alejo: El sí que está joven todavía.

Madre: Si habrán roto cosas acá haciendo experimentos. Damián siempre decía que vos no eras tan vago, que él te hacía.

Entra Lucia con una caña de bambú en la mano.

Está mucho más deshecha.

Tiene botas de goma y pantalón arremangado.

Alejo: Hola...

Se abrazan fuerte y despacio.

Esther empieza a buscar con la caña en la mano.

Madre: A ver animal, maldita rata. ¡Dale, dale, salí!

El abrazo sigue.

Alejo: Vos sí que estás igual

Lucía: Toda desarmada. Horrible.

Alejo: Linda, siempre.

Silencio

Alejo: Me dijo Luis, el señor que vende recuerdos. Creí que era un chiste.

Madre: ¿Soy chistosa yo? Acá son todos chusmos y hablan pavadas. Querés venir, venís. A ver si vos podes matarme a la rata. Apuntá y dale fuerte. Ni el veneno las revienta.

Esther sale.

Alejo va hacia el balde y vomita

Lucia le acaricia la espalda

El amigo

Alejo: Damián hacía bromas. A veces pienso que está escondido entre las piedras. Yo le copiaba la forma de caminar, pero era imposible seguirlo. Era imposible seguirlo. Damián saltaba charcos grandes, abría la boca, tragaba el aire. Me hablaba del aire como si fuera oro. Me hablaba del aire como si fuera oro y yo no entendía. Yo comía chicles jugaba jueguitos hablaba con chicas. Él caminaba por el barro. Por la altura. Sabía mirar el cielo. Todos los días lo veo caminar por la calle. Creo que es él el que compra helados, el que maneja, el que habla con los nenes que caminan.

Silencio

Yo no sabía lo que era la muerte hasta que a Damián le pasó lo que le pasó. Pero lo que le pasó no era una cosa ni la otra.

El ritual

Lucia, Juan, Esther y Alejo. Todos vestidos con ropa de montaña y flores en la mano.

La heladera está iluminada.

Alrededor hay objetos diversos: un cuaderno, una radio, una manta, buzos.

En el centro una olla de barro.

Caldo y humo.

Suena una música de pájaros

Hay champagne.

Juan: Me da espanto.

Madre: Horrible sos vos que no te gustan los pajaritos.

Juan: Los pajaritos me gustan. Lo que no me gusta es lo que pusiste.

Madre: Es mejor escuchar esto a tus mocos.

Lucia: Vamos, vamos. Es lo mismo.

Juan: Al final el ritual lo manejaste todo vos.

Madre: ¿Qué querés hacer?

Alejo: Podemos poner la radio o cantar.

Juan: Damián tarareaba cosas inventadas.

Lucia: Tarareemos.

Esther apaga los pajaritos.

Lucia empieza a cantar una canción sin letra.

Alejo la sigue y Juan también.

Esther se acerca la olla y sirve en tazas.

Madre: Sopa de pata de pollo. La receta de mi abuela Celia que a mi nene le gustaba tanto. Cuando tenía tres se metía los huesitos atrás de los dientes y me decía que se le caían.. Asustar a la madre, cosa bárbara. No se imaginó que me iba a asustar tanto de grande. Mi pobrecito Damián. Acá lo tenemos y le damos la sopita. No puedo abrirle la boca, así que la voy a tirar encima de su cara.

Juan: ¡Ay, Esther!

Madre: Es la verdad. Un muerto de tantos años no puede morder ni tragar más.

Alejo: ¿Puedo?

Esther le da la taza. Alejo se moja la mano y comienza a pasarle por la cara a su amigo.

Lucía se acerca y lo ayuda.

Lo tocan.

Alejo: Si hubiera ido con él tal vez yo sería el que esté ahí adentro.

Madre: No. Tu mamá te tendría enterradito con flores redondas.

Alejo: Vos siempre fuiste más exótica que ella.

Suena el teléfono.

Nadie atiende.

Madre: Es hora ya.

Lucía mete el cuerpo en la heladera.

Lo abraza.

Lucia: Mi amor, que me abriste el mundo. Andá por fin. Te vimos muerto. Ya lo estás para nosotros.

Madre: Vamos Alejito.

Alejo tira agua con una jarra.

Lucia no deja de abrazar a Damián.

Se empapan.

Juan se arrodilla. No deja de tararear.

Alejo abre la botella de champagne. Toma del pico.

La música estalla las montañas.

Madre: Vaya mi hijo. Vaya nomás. Vaya nomás.

Esther enchufa la heladera.

Chispas. Chispas. Chispas.

fin

El Peldaño



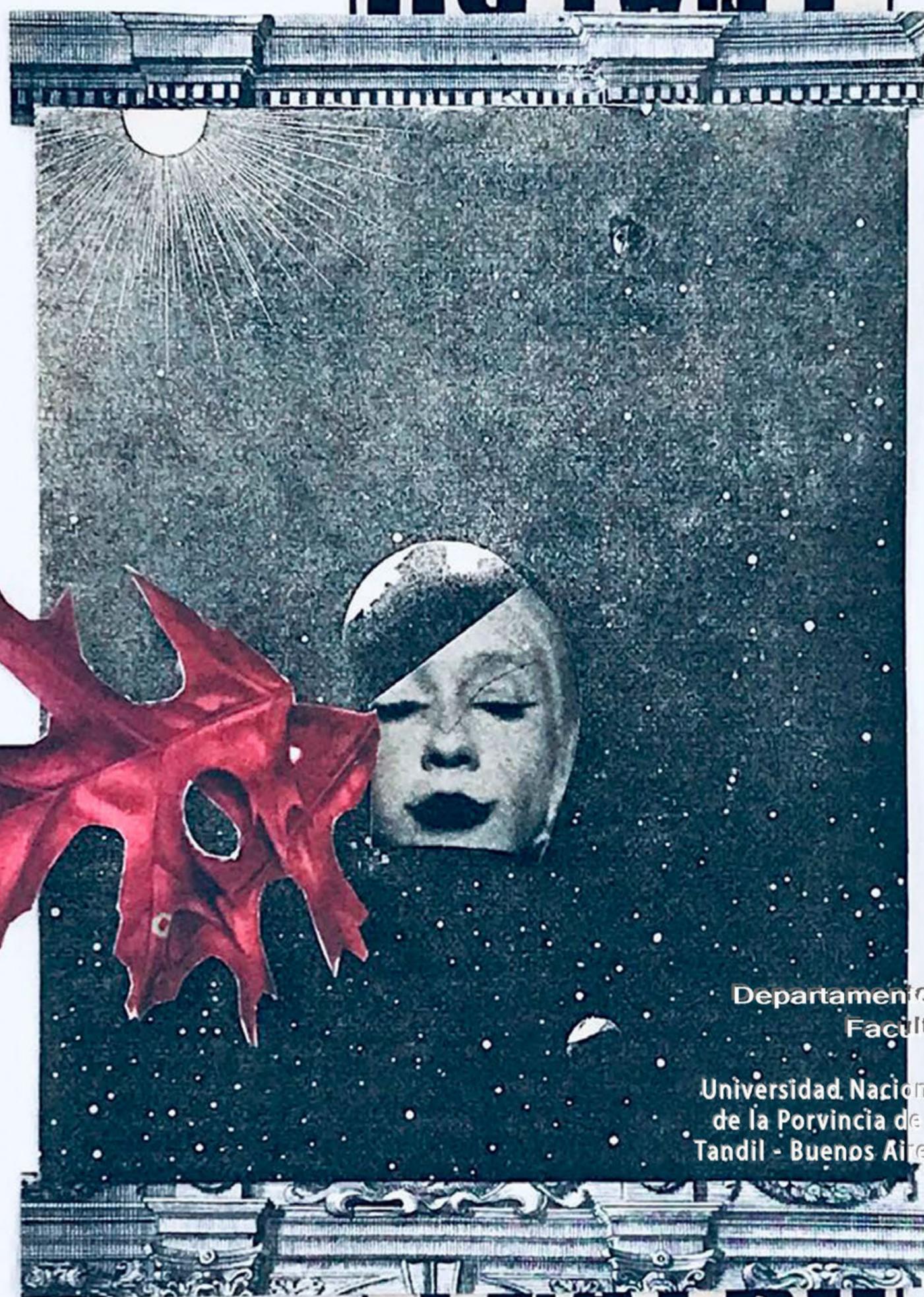
El Peldaño Pinto 399 - 3er piso - 9 de Julio 430
Tel./Fax 54 (0249) 4440631 E-mail: elpeldanio@arte.unicen.edu.ar
7000 - Tandil, Buenos Aires República Argentina.

El Peldañó

Cuaderno de Teatrología 16

AÑO XV
2021

TEATRO



Departamento de Teatro
Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
Tandil - Buenos Aires - Argentina

TEATRO

ISSN 1666-9460