

El Peldaño

Cuaderno de Teatología | 10/11 | Año IX -X
2011/2012

ISSN 1666-9460



Departamento de Teatro
Facultad de Arte

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



RECTOR DE LA UNCPBA
Cdor. Roberto Tassara

VICERECTOR DE LA UNCPBA
Ing. Omar Losardo

FACULTAD DE ARTE

DECANO
Lic. Mario Valiente

VICE DECANO
Jorge Daniel Tripiana

SECRETARIA ACADEMICA
María Cristina Dimatteo

DIRECTORA DEPARTAMENTO
DE TEATRO
Lic. Daniela Ferrari



El Peldaño

Departamento de Teatro Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Año IX-X • Nº 10/11 • 2011/2012

Pinto 399, 3er. Piso / 9 de Julio 430
Tel./Fax: 54 (0249) 4422063
E-mail: elpeldanio@arte.unicen.edu.ar
7000 Tandil, Buenos Aires
República Argentina

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

Su editor propietario 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 Investigaciones Dramáticas –C.I.D.- y al Departamento de Teatro de dicha Facultad.

DIRECTOR
Carlos Catalano

COORDINACIÓN EDITORIAL
Nº 10/11: Marcela Juárez

CONSEJO EDITORIAL
Dra. Julia Lavatelli / Mag. María Gabriela González / Lic. Paula Fernández / Dr. Rubén Maidana / Lic. Cecilia Gramajo

CONSEJO ASESOR
Jorge Dubatti, Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Mauricio Kartun, Universidad Nacional del Centro de la
Provincia de Buenos Aires
Elina Matoso, Universidad de Buenos Aires
Dra. Ciane Fernandes, Universidade Federal da Bahía, Brasil.
Dr. Nel Diago, Universidad de Valencia, España
Dra. Ileana Azor, Universidad de las Américas, Puebla, México.

Tapa: Pedro Baldovino en "Caminito de amor" - Dir.: Cecilia Gramajo

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.

ISSN 1666-9460

EDITORIAL

Marcela Juárez 4

ARTICULOS

Reflexiones sobre lo corporal.

Mesa redonda: Valeria Guasone; Belén Errendasoro; Gabriela González 5

Prácticas del caminar. Propuestas para la construcción de un cuerpo transitorio

Marcelo Comandú 16

Yo y el otro, las relaciones que hacen al teatro. *Carlos Catalano* 19

Análisis sobre la producción de guillermo de la torre. *Anabel Edith Paoletta* 21

DOSSIER: Emilio García Wehbi

• Mata al padre y sale huyendo: preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi. *Paula Fernández* 25

• Reseña el maestro ignorante. cinco lecciones sobre la emancipación intelectual de Juaques Ranciere. *Jerónimo Ruiz* 29

• Una forma de pensar la puesta en escena: la morfología según Emilio García Wehbi. *María Gabriela González* 31

Germen de un procesos creativo en teatro. análisis de la obra "Hijos de la piedra". *Martín Miguel Rosso* 34

Payamédicos: hacia una plaza feliz. *Martiniano Roa* 37

¿Qué es payamédicos? *Jorge montagna - Yanina López* 42

Desvestir santos: el juego como utopía inversa. una lectura hermenéutica *María Isabel Crubellier* 45

Sobre voces y ecos. una escucha a los textos que cobraron vida en la escena tandilense entre 1990 y 2010. *Mario Valiente; Rubén Maidana* 53

Los límites de la mirada. *El signo teatral que no se ve.* *Marcela Juárez* 56

Dramaturgia de espectador: relato de una pollison. *Cecilia Gramajo* 59

ENTREVISTA

La creación de la Escuela Superior de Teatro de la UNICÉN (hoy Facultad de Arte). *Entrevista a Carlos Catalano.* Por Rubén Maidana 61

LA ESCENA BONAERENSE

Entrevista a javier lester abálsamo. gringo golondro, el regalo de un recuerdo vivo Por Cecilia Gramajo y Manuela Pose 67

TEXTOS DRAMATICOS

Juan. El Campo, de María Luz García 70

Micromonólogos, de Autores varios, ganadores del certámen 2011 80



Editorial

El **Peldaño** se ha consolidado como una herramienta de difusión del hacer teatral de nuestra región. Docentes, investigadores, directores y dramaturgos participan de esta edición doble, la cual invita -en cada uno de sus trabajos- a reflexionar sobre diversos modos de creación escénica y dramática. Esta edición se vuelve un diálogo ameno entre la reflexión académica y la construcción escénica, ya que analiza modos de creación y como el movimiento, la voz y la palabra, se vuelven escena.

En este número, dentro de la sección artículos; Gabriela González, Valeria Guasone y Belén Errendasoro reflexionan sobre el intercambio que se dio en el *Seminario de formación de análisis del movimiento Laban*, dictado por Gabriela González; diferentes trabajadores del cuerpo, coincidieron allí para reflexionar sobre aspectos del registro o escucha del movimiento. En la misma línea, el Lic. Marcelo Comandú profundiza en las prácticas de entrenamiento y escenificación del cuerpo, que tienen como eje la caminata.

Carlos Catalano presenta en su texto "Yo y el otro" la vinculación del teatro con la neurociencia, y aporta elementos para comprender aspectos relacionados con la creación de personajes y la recepción de lo artístico.

Diversas reflexiones sobre la propuesta del Taller de dirección de Emilio García Wehbi son desarrolladas por Jerónimo Ruiz, Gabriela González y Paula Fernández.

En búsqueda de analizar su propio proceso, Martín Rosso, acerca una mirada reflexiva sobre el trabajo escénico y la construcción, como espectáculo formal, del unipersonal "Hijos de la piedra".

Exponiendo experiencias artísticas que van en busca de otros horizontes, el Lic. Martiniano Roa, cuenta sobre la asociación civil PAYAMÉDICOS, la cual reúne la práctica médica con lo teatral, con el objetivo de mejorar la calidad de vida en entornos hospitalarios.

Desarrollan -después- Yanina López y Jorge Montagna un relato del hacer de payamédicos en la ciudad de Tandil.

La Lic. María Isabel Crubellier propone un análisis de la obra sanjuanina *Desvestir Santos*, pensando la categoría del cuerpo en el teatro.

Con la intención de recuperar y resguardar el patrimonio cultural. Mario Valiente y Rubén Maidana se proponen, en su texto, indagar la construcción vocal en obras estrenadas en la ciudad de Tandil en el periodo comprendido entre 1990 y 2010.

Marcela Juárez y Cecilia Gramajo reflexionan sobre el espectáculo *NADA QUE VER-TEATRO OSCURO*. La primera- con un texto que expone el recorrido del proceso creativo de dicha obra, en la que oficia como directora y actriz. La segunda exponiendo sus sensaciones y vivencias como espectadora.

En la sección entrevista, este número cuenta con una entrevista realizada a Carlos Catalano. El trabajo está a cargo de Rubén Maidana y brinda datos sobre el nacimiento de la escuela Superior de Teatro.

Cecilia Gramajo y Manuela Pose entrevistan a Javier Lester -autor y actor de la obra *Gringo Golondro*- en la sección Escenas bonaerenses. La entrevista responde interrogantes sobre el proceso de armado del relato.

Manteniendo el compromiso de dar a conocer textos de autores de la región, presentamos Juan. El campo. Un texto de la dramaturga tandilense María Luz García. Material textual, muy interesante que instala un campo lluvioso como eje de entorno dramático.

Para terminar, se dan a conocer en este número algunos de los micro monólogos que resultaran ganadores del I Concurso Nacional de Micro monólogos teatrales realizado en el 2012 gracias a la iniciativa de la cátedra Práctica Integrada I. liderada por Mauricio Kartun.



Reflexiones sobre lo Corporal

Mesa redonda

Valeria Guasone¹
Belén Errendasoro²
Gabriela González³



En el marco del Proyecto de investigación *Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación de la experiencia*, se llevó a cabo en los primeros meses de 2012 en la Facultad de Arte de la UNCPBA el Seminario de formación en Análisis del Movimiento Laban dictado por Gabriela González, profesional certificada en el Sistema por la *Surrey University* y el *Labanotation Institute*, Inglaterra. El mismo fue de carácter gratuito y contó con asistentes invitados especialmente a participar del mismo.

El seminario duró 30 horas divididas en encuentros de tres horas. La estructura del mismo se organizó en función de las Áreas que conforman el Sistema Laban: Área Cuerpo, Área Espacio, Área Calidades y Área Forma. Se estudiaron cada una de las áreas por separado en el orden mencionado.



¹ Profesora de Juegos Dramáticos. Profesora de Teatro. Cursa la Licenciatura en Teatro (UNCPBA). Ayudante Alumna de la Cátedra Expresión Corporal I, Facultad de Arte, UNCPBA. Miembro del Proyecto de Investigación *Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación de la experiencia* (Dirección Gabriela González). Coordinadora de Taller de Juego Teatral en Clínica del Corazón (Clínica Chacabuco, Tandil).

² Licenciada en Teatro. Profesora de Teatro. Profesora en Juegos Dramáticos. Intérprete Dramático. Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore. Maestra Especializada en Educación Primaria. Profesora de Piano. Postgrado: Maestría en Teatro –Mención Actuación–, Universidad Nacional del Centro (en curso).
 Investigadora Cat. IV (Programa Incentivos). Proyecto: “Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación de la experiencia” (Directora: Gabriela González). Proyecto: “Estudios sobre procesos de creación en artes del espectáculo” (Director: Martín Rosso).
 Ayudante de Primera Ordinario Expresión Corporal I y Ayudante Interino Rítmica, Facultad de Arte, UNCPBA. Profesor Entrenamiento Corporal. Profesor Improvisación y Producción Coreográfica II - I.P.A.T. N° 4 (2° Año Danzas Folklóricas). Profesor. Lenguajes Artísticos – Expresión Corporal. Escuela Nacional “Ernesto Sábato” – U.N.C.P.B.A.
berrendasoro@hotmail.com 14 de Julio 119.

³ Licenciada en Teatro. Master en Práctica del Teatro Contemporáneo (Lancaster, UK). Master en Estudios Somáticos y Análisis del Movimiento Laban (Surrey, UK). Doctoranda Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigadora Categoría 3 (Programa Incentivos), dirige el Proyecto de investigación *Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación de la experiencia*. Prof. Adjunta Expresión Corporal I, Facultad de Arte, UNCPBA.
maria.gabriela.gonzalez@gmail.com; Arenales 228, Tandil.



Del Área Cuerpo que analiza ciertas cuestiones del movimiento en el cuerpo, se abordaron movimiento gestual, movimiento postural; movimiento desde el centro, movimiento periférico; iniciación; partes activas y pasivas.

Sobre el Área Espacio que analiza inevitablemente dónde ocurre el movimiento, se trabajaron los conceptos de espacio total y kinesfera; niveles; direcciones; dimensiones; planos.

Con respecto al Área Calidades que se pregunta sobre el cómo del movimiento, se estudiaron calidades de movimiento -fluidez, fuerza, atención/espacio, tiempo-; modulación; intensidad; concatenación y simultaneidad del movimiento; estados; acciones básicas; impulsos.

Por último, del Área Forma que estudia las formas que el cuerpo adopta en el movimiento, se abordaron las formas fluida, direccional y tridimensional o de amoldamiento.

El Sistema Laban, en tanto herramienta que permite registro y observación del movimiento en su aspecto expresivo, es un buen punto de partida para reflexionar sobre diferentes aspectos que hacen la problemática de la *escucha* o registro del movimiento. *Escucha* en cuanto proceso personal pero también entendida como el acto de observar y registrar el movimiento de otro. En este sentido el objetivo del Seminario fue, además de la formación, fomentar un espacio de reflexión e intercambio sobre el tema del acto de escuchar/se entre profesionales de lo Corporal que ejercen en la ciudad de Tandil. La ubicación en la misma comunidad permite hablar de problemáticas comunes así como de diferencias y particularidades propias de prácticas e instituciones individuales.

Los participantes incluyeron a los miembros del grupo de investigación a cargo del Proyecto: Jerónimo Ruiz, Valeria Guasone y Belén Errendasoro, además de otros especialistas en trabajo corporal y vocal que ejercen hace muchos años su profesión en diferentes ámbitos de la ciudad de Tandil. Ellos fueron: Josefina Villamañe (Expresión Corporal – Teatro), Paulo Valetutto (Danza – Terapias Alternativas), Manuela Pose (Teatro – Danza), Rubén Maidana (Teatro – Voz – Yoga) y Lucila Rodríguez (Expresión Corporal -Teatro).

La conversación presentada a continuación es una desgrabación de la Mesa Redonda que dio forma al cierre del Seminario y a la que asistieron casi todos los participantes (excepto Lucila Rodríguez y Manuela Pose). Se encontrará en los siguientes párrafos una reflexión sobre el sentido y valor que le atribuyen cada uno de los asistentes a los conceptos del Sistema Laban en función de sus áreas de trabajo. Así mismo se reflexiona sobre aspectos metodológicos de acercamiento a lo corporal y el diálogo entre vivencia y análisis en el marco de los estudios corporales.



Segmentar para integrar

Jerónimo Ruiz: Yo creo que lo primero que recupero es esto del último encuentro. Más allá de que en los anteriores hayan salido muchas puntas, muchas zonas de las cuales apropiarse, en el último encuentro, trabajando sobre Forma -que es el lugar donde se integra el sistema, donde se pueden leer varias zonas del sistema que estuvimos trabajando por separado-, pensándolo: si fuese un lugar para agenciarme es ése. Más allá que sobre otros conceptos, sobre otras partes del sistema también haya tenido lugares simpáticos. Pero sí, lo del último encuentro fue incluso clarificador sobre realmente entender por dónde iba esto, de realmente poder ver no sólo las Calidades de manera aislada, Cuerpo de manera aislada, sino poder verle la trama al movimiento. Eso fue, la idea de Forma donde justo se integra todo.

Gabriela González: Sí, en realidad es que de cada categoría yo puedo integrar las otras. La categoría Forma no puede existir sin la integración. Pero yo desde cada categoría puedo integrar las otras, debería. Lo que tiene la categoría Forma es que nos obliga pensar en la integración y que no puede existir si no estoy relacionando al menos dos cosas: Cuerpo y Espacio.

J.R.: Sí, además tiene que ver con la modalidad con la que fuiste planificando. Tratando de sesgar un poco.

G.G.: Sí, son como escaloncitos. Cómo integro cosas si no sé cuáles son las que se están integrando.

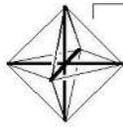
Belén Errendasoro: Yo creo que algo de eso me pasó porque todos nos quedamos con ganas en el último encuentro. Fue muy rico...

G.G.: Como si empezara a madurar algo...

B.E.: Sí, claro.

Paulo Valetutto: A mí esto que dicen me tranquiliza un poco porque yo estaba... me siento como un poco en el aire. Para mí esto es: se abrió una puerta que ni idea que existía, entonces ahora me encuentro con un montón de cosas. Que yo lo que te quería preguntar es cómo hago con esto para seguir trabajándolo, profundizándolo. Porque lo tengo ahí pero es como si no lo pudiera bajar.

G.G.: Sí, yo creo que en tu caso te perdiste uno de los aspectos más importantes, más importantes para mí, después ustedes estaría bueno que digan si están de acuerdo. Pero a mí me parece que el tema de las Calidades y de la Forma son dos aspectos en los cuales el Sistema Laban suma, que por ahí en otras maneras de pensar el movimiento no están... Es muy lábil el tema de las Calidades, de lo expresivo se va a la emoción, pero no es "emoción". Es ese espacio entre una cosa y la otra. Y me parece que es un aspecto importante para sumar a lo que habíamos visto de Espacio, eso por un lado. Y por otro lado, cómo seguirlo es algo que no va a venir naturalmente. ¿Cómo lo aplico? ¿Cómo hago para que esto no me quede en el aire? No va a salir espontáneamente porque es un nuevo marco que aplico a algo que ya está en funcionamiento. Entonces tengo que forzar algo que ya está en funcionamiento para que se abra la trama y deje lugar a estas cosas nuevas. Hay que hacer un esfuerzo. Yo por eso pensaba pedirles para tener una especie de continui-



dad, que ustedes se propongan “lo voy a aplicar en tal clase”, “voy a trabajar tal cosa” y tener la oportunidad de que me inviten a ver algo de esa aplicación... Porque espontáneamente no se va a dar. A no ser que sean algunos conceptos que por alguna razón a alguno le haya entrado particularmente fácil y que diga “ah, ahora entiendo algunas cosas que ya estaba trabajando y simplemente ahora le pongo un nombre”, entonces ahí sí. Si no, hay que hacer fuerza y decir “bueno acá me parece que tengo que probar tal cosa” ésa es la manera, proponérselo, hacer un poquito de fuerza y ver qué pasa. No sé si se entienden qué quiero decir con poner un poquito de fuerza.

Todos: Sí, sí, sí.

Calidades de Movimiento: Una vía posible para la ampliación del repertorio de movimiento

Rubén Maidana: Lo que quería compartir es que, por un lado, lo que pensé que iba ser una dificultad me terminó en algún punto favoreciendo.

Primero, hacía mucho tiempo que yo no me ponía en el lugar de alumno, de que alguien coordinara, de despreocuparme de estar yo coordinando y despreocuparme de estar yo planificando, armando y coordinando. Entonces fue una sensación recontra buena el ponerme en alumno.

Otra cosa que estuvo buena fue el hecho de no saber nada. Creo que en algún punto “menos es más” porque hace que uno aborde las cosas de una manera más desprejuiciada, no tenés otra cosa para compararlo, otra cosa con qué mirarlo. Entonces por ahí veía que Paulo se enroscaba con una cosa y yo decía “pero estoy haciendo todo mal, a mí no me está pasando como a él”, cosa que es hasta inconciente. Sí tengo claro que en algún punto voy a necesitar o necesito hacer todo mucho más consciente, volverlo mucho más claro en mí para poder aplicarlo. Y yo sé que hay cantidad de cosas, de laburo, que yo puedo trabajarlo en las clases. Le tengo que encontrar como la vuelta para yo estar convencido. Los pasos por ahí son primero probarlo yo, o probarlo con alguien para después sí probarlo en las clases. Para ver si la elucubración funciona. Y después sobre las clases también me quedó la última creo que sí fue de síntesis, pero me había quedado muy enganchado con la de los papelitos...

G.G.: Calidades...

R.M.: Sí, con Calidades. También fue como decir “¡qué complicado es esto!”. Algo que a uno le parece que lo hacés como consciente y tratás de mantener la pauta. Pero empezás a reconocer cosas propias: desde no controlar la energía y cansarte al toque, hasta un montón de cosas.

Entonces sumado a esta idea de ponerse en el lugar de alumno, la otra cosa super importante tiene que ver con el reconocimiento de uno. De ciertos patrones de conducta, de movimiento, de energía. Ahora sí lo que necesito es lo que te decía la otra vez, leer. Yo tengo que entenderlo a nivel cabeza para después ver cómo termina bajando...

G.G.: En eso el Sistema Laban es perfecto porque es una red de categorías, es muy fácil de entender. Apunta a que uno entienda el movimiento. No nos podemos quedar sólo con las definiciones porque sabemos que ahí no está la clave. Esto que vos decís de poder pasarlo realmente por el cuerpo y entender esa definición, que por ahí como definición pueda parecer como muy clara o no muy clara, pero que cuando ocurre en el cuerpo se clarifica todo. Si hay algo que te aporta el sistema Laban es claridad, hay gente que lo acusa de demasiada claridad ¿Es posible ser tan claro cuando estamos hablando de movimiento?

J.R.: Por ahí volviendo a lo de Calidades, otra sensación que me quedó muy clara es -y digo sensación en referencia a lo conceptual- cómo a través del juego con Calidades enseguida florecen patrones de cada uno, la respuesta inmediata, la poca labilidad a veces, ¿no? Es una red que te enganchó de ahí y que si te ponés a hacer algo enseguida sale. Y te obliga, de alguna manera (en el buen sentido) a sacar eso, tu primera vulnerabilidad, tu forma más fácil. Pero a la vez te permite rápidamente concentrarte y -poniendo un poco el énfasis en cuál es y cómo es el movimiento o mezcla de calidades- poder hacer otra cosa rápidamente. Es como una doble herramienta. En seguida salió mi tendencia, lo que más fácil me sale, mi forma de entenderlo así -eso como lo más negativo- pero a la vez esa misma propuesta hizo que eso salga a la luz enseguida y ya encuentre una salida. Es solamente volver a ver los conceptos y tratar de hacerlo de forma diferente, no sé si me explico.

P.V.: Como un mapa que te indica para dónde salir.

J.R.: Claro, dentro del laberinto siempre voy hacia los ligustos donde se cierra, donde yo siempre me pierdo. Y a la vez ése mismo mapa me da otra salida, o a mí me produce otra salida.

G.G.: Eso es interesante. Me acuerdo hace millones de años cuando estábamos empezando a dar clases de corporal con Martín (Rosso), me acuerdo que nuestra preocupación era que los alumnos tuvieran la capacidad -la posibilidad- de no hacer siempre lo mismo, que variaran, que cambiaran. Y en nuestra escasa formación les decíamos esas palabras, “varíen, cambien, que prueben”, pero no les decíamos **qué** ni **cómo** cambiar. Entonces eso deja al alumno en un lugar de error porque decís “¿qué varió?”.





En términos de movimiento realmente la mera invitación a la variación es difícil que opere cambios porque nosotros estamos signados por nuestros patrones, estamos signados a hacer ese caminito. Y si no nos muestran una salida, otro camino, te quedás en la duda de cómo se podría variar. Algo se te tiene que abrir, de algún lado se te tiene que abrir esa posibilidad. El mero nombrar eso, yo como autocrítica lo digo muchos años después, el mero nombrar no va a hacer que la cosa ocurra. Porque es pre-verbal, el movimiento está organizado de esa manera, las conexiones neuronales están hechas de una manera...

R.M.: Aparte, los hábitos están hechos para ir, para que vos no tengas que estar pensando en lo que hacés cada vez que lo hacés...

G.G.: Exacto. Y entonces para variar hay que tener hilos fuertes que te guíen hacia otros caminos posibles y en eso me parece que está bueno. El Sistema Laban te dice: "bueno vos lo hacés así" y está bueno reconocerse para decir "puedo combinar de esta otra manera"; y ahí ya se abre un mundo.

J.R.: O identificar qué te queda cerca para combinar con eso que tenés y qué te queda lejos. Y es eso también, hablar de la variación o de qué variar no en términos afectivos o psicológicos. No variar en relación a imágenes como algo subjetivo. No encontrar la manera de variar en relación a, por ejemplo, "ahora caminen por un campo de espinas, ahora por un campo de chicle". Esto que vos decís aporta claridad.

Reconocer el lugar propio permite avanzar, de alguna manera propicia el avance. Me da la sensación de que es un movimiento natural; una vez que lo encontrás y estás, sólo empieza a avanzar. Ya empieza uno a avanzar y a buscar alguna otra cosa. Por ahí está en cómo está dispuesta la formación que yo tuve, dónde primero hubo un reconocimiento y luego ir a otra cosa.

Y lo mismo que decís de cómo variar el patrón, eso también es una suerte de patrón y no basta con decirlo, con mencionarlo, hay que también volver a otro tipo de estrategia práctica. Dar otro tipo de herramienta para que avance, es un tema. Salirse de uno para hacer otra cosa también es un patrón y es necesario a veces encontrar la manera de promocionar algo concreto para que eso suceda. No basta con decirlo. Se necesita algo más concreto propio del movimiento en sí mismo.

Modelos: Modelos epistemológicos - Modelos de cuerpo - Modelos de prácticas

Valeria Guasone: A mí con respecto a eso, a lo fuerte de los patrones pensaba que hay una tendencia en mí de pensar que siempre tengo que ir más allá de lo que tengo. Proponerme de entrada eso. Hasta que tuve que amigarme con esa idea de lo que tengo, para aceptarlo y después ir más allá. No desecharlo. Y eso me costó. Los primeros encuentros me descubrí yendo muy en contra de eso y pensándolo mucho. En cualquiera de las actividades que hacíamos me encontraba en esa situación de estar reconociéndome a nivel de movimiento en patrones y tendencias y de siempre querer ir más allá. Porque es más rico, por la creatividad... Hasta que tuve que amigarme con esa idea de que "es lo que tengo".

Y lo que me ayudó fue la claridad que hubo siempre. Lo sentía en el grupo y lo sentía en mí también. Hacia dónde estábamos yendo, qué estábamos trabajando. Y los momentos de reflexión, ya sea en los inicios o en medio de las actividades, para mí eran como muy... para bajar. Y eso me tranquilizó.

P.V.: A mí me costó mucho disociar eso. Vivenciándolo y aprendiéndolo. Me costó mucho eso. Entonces me hacía estar en este estado, que no podía ni registrar -porque me quedaba sentado- y ni anotaba y no me podía entregar completamente a lo que estaba viviendo. Como que eso también me quedó ahí, lo tendría que hacer de cero, de vuelta como para poder...

V.G.: Que no sería de cero.

P.V.: Claro, que no sería de cero. Yo pensaba eso, que no estoy acostumbrado, no tengo práctica en trabajar de esta manera. Con el cuerpo pero intelectualmente también. Y tenía que hacer las dos cosas a la vez. Me iba bastante enojado y un poco de frustración me agarraba. Era todo un trabajo tomármelo con calma, aceptar que esto era algo completamente nuevo. Inclusive esta forma de trabajar.

G.G.: Ésa es la clave.

P.V.: Y yo traía el cuaderno y no sabía cuándo anotar, qué anotar. (*Risas*).

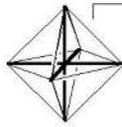
J.R.: Sí, igual siempre hay cosas que uno se tiene que perder. Hay cosas con las que no se puede.

A mí me da la sensación que con esto aprendí mucho. ¿Y qué es mucho? Que todo viene trayendo algo. A mí me da la sensación de que comentás algo (a G.G.) y detrás de eso hay mucho más. Eso que decías del cuerpo; gestual-postural, central-periférico y después de eso no sé qué más puede haber, millones y millones de cosas. Una idea también de lo que es una etapa más introductoria, como una idea más general. Yo también me he ido así, enojado, frustrado conmigo mismo. Y es así. Por ahí vos lo decías (a P.V.) en relación a que no tuviste esa experiencia para integrar y a mí me pasa igual.

G.G.: Yo pensaba también que aprender algo nuevo siempre implica una crisis. Y cuando uno está tratando de aprender con el cuerpo tantas cosas nuevas...

Aunque en realidad a mí siempre me parece que no estamos aprendiendo porque en realidad todos tenemos todo. No lo estamos aprendiendo, como adquiriendo una ropa nueva, en realidad lo que estamos haciendo es descubriendo lo que ya hay. Pero ese proceso de descubrimiento es en sí mismo un aprendizaje. Y ese aprendizaje es crisis. ¿Cuántas crisis puede atravesar una persona? ¿Cuánto te puede aguantar el cuerpo? Yo pensaba en eso que vos decías: "se me escapan cosas". Se te escapan porque las tenés que aprender con el cuerpo y ¿cuánto podés incorporar? Sólo algunas cosas. Y cada uno seguramente distintas, sobre el mismo tema, de acuerdo a la experiencia y sobre lo que va significando cada concepto. A uno le queda una cosa, el otro se queda agarrado de otra y es así. Tiene que ser así.

P.V.: Y otra cosa que también me resultó muy difícil es que no haya nada que sea absoluto. Yo vengo de estudiar otra cosa donde "esto es así o así". Y acá no hay cosas abso-



lutas. Es como todo muy relativo en relación al contexto, a la persona, a las vivencias. Hay como un montón de factores que hay que tener en cuenta. Y es difícil tener todos esos factores en cuenta a la vez y relacionarlos para poder comparar lo que estás haciendo. Eso también me resultó muy difícil. Como que yo quería cristalizar cosas...

G.G.: En la aplicación, en el ejemplo...Y ahí es dónde se vuelve relativo. El concepto en sí tiene un carácter absoluto si se quiere. Cada concepto en sí tiene límites muy claros, "¿qué es tal cosa?: es tal cosa". Cuando yo lo quiero aprender en el ejemplo, en la aplicación, esa aplicación es relativa. El concepto en sí no es relativo pero la aplicación sí. Porque es humano, estoy trabajando con humanos. Siempre tengo que estar muy abierto a comprender que el movimiento del ser humano es algo complejo, hay que mirarlo desde muchos lugares. Entonces en la aplicación uno no puede ser absoluto, pero el concepto sí puede serlo. Otra cosa que pensaba con respecto a lo que decía Valeria, es algo con lo que yo me vengo encontrando y se los tiro a ver si les parece. Aquellos que hemos pasado por un entrenamiento artístico, la danza o el teatro... El entrenamiento del artista siempre lo está "llevando hacia" -me pongo en el lugar de formadora de artistas- pareciera que lo estamos llevando al máximo, a ir más allá, siempre estamos pidiendo más, más, más. Ir a donde no se está. Lograr llegar afuera de uno. Y por ahí este tipo de trabajo, el Sistema Laban y este tipo de acercamiento a la manera de conocer, que tiene que ver con la Educación Somática funciona de otra manera. No apunta a **ir a un lugar donde no estás** si no a **descubrir dónde estás** y profundizar en chiquito. Y me parece que para los que somos de esta formación artística nos puede resultar desestabilizador. "Y... ¿qué tengo que lograr?" Somos guerreros, nosotros estamos acostumbrados a que nos pidan ir a otro lado. Y cuando de repente esta presión, ese objetivo se diluye, hay veces que quedamos como en el aire. Yo lo sentí personalmente en mi formación, viniendo del Teatro a esta otra manera de trabajar el cuerpo. Y me lo encuentro constantemente con la gente que viene de la danza, del teatro, que quiere pasarse a este trabajo de otra naturaleza. La crisis del "para qué lo hago" y "a dónde quiero llegar". Perciera el mismo trabajo pero como el objetivo es tan distinto a nivel de experiencia puede sentirse realmente diferente.

R.M.: A mi me hace acordar mucho a lo que pasa en Yoga, donde precisamente tenés que luchar contra vos mismo, compitiendo contra vos mismo y no tenés que mirar lo que hace el de al lado. Y si el de al lado es una goma y vos sos un adoquín bueno ese sos vos y el otro es el otro. Precisamente lo que se busca es eso, estar con vos y reconocerte a vos y no luchar contra vos. Y lo más complicado que tiene es que tenés que dejar de hacer y no hacer. Porque si no estás haciendo fuerza, entonces si estás haciendo fuerza estás haciendo todo lo contrario a lo que se plantea. Porque estás compitiendo, porque estás queriendo, porque te estás cuestionando "por qué no llego atrás, por qué estoy duro". Aparte no sé si no tiene que ver con lo social, uno como sujeto que está siempre corriendo detrás de no sé qué.

G.G.: Como de un modelo de cuerpo me parece a mí. En lo artístico hay un modelo de cuerpo no explicitado que es distinto que el de todos. Es perfecto y al cual nunca vamos a llegar...

R.M.: ¡Igual que en yoga! Para mí eso fue un pasaje que tuve que vivir. En una época cuestionaba: "bueno ustedes son más flexibles y yo no", el día que vi que el otro era una goma. Luego me dije "el problema soy yo!".



La vivencia propia: Encarnar vs. observar

Josefina Villamañe: Una de las cosas que me llevo del Seminario es el Impulso de Encantamiento (Área Calidades) que se daba desde el inicio hasta el final de los encuentros. Un día dijeron "esto fue un Impulso de Encantamiento", pero yo tengo la sensación de que eso se daba desde el inicio al fin de cada clase. Y ése me parece que es un espacio en el que se puede trabajar. Que no es habitual.

Desde mi formación -de la que siempre renegué y la cual me hizo abandonar por mucho tiempo el trabajo corporal precisamente por la ambigüedad- encuentro que ésta propuesta me da mucha libertad, algo contradictorio a lo que se supone. Cuando de todo se sabe algo, pero nada, cosa que aparentemente da mucha libertad, en realidad genera todo lo contrario. Yo con esta propuesta me encontré segura y libre, y descubrí que dentro del límite había una libertad absoluta. Pero siempre dentro de un límite. Entonces me pareció muy bueno para experimentar en mí.

No me he puesto a hacer el esfuerzo de pensar este material como coordinadora durante las clases, quizás ése sea un trabajo posterior, pero en este momento la necesidad es: no me importa mi otro rol, ¡es acá! Por esto mismo creo que estar pensando en lo otro tiene que ver con la exigencia que estabas hablando recién en cuanto a lo que se pide. Esta necesidad de primero pasarlo por uno, que esté encarnado, vivido, eso siento.

Yo lo viví todo desde un lugar de placer. Decir "bueno, a ver cómo me encuentro con esto". Me daba cuenta después en las reflexiones o cuando me iba y pensaba "¡uy, lo que hay que trabajar!", pero no desde esta cosa de enojo de querer encontrarle una razón, no como peleando con la propuesta en ese sentido. Sí me acuerdo del día del papelito (Calidades), ¡muy terrible! Muy terrible pero muy bueno porque yo no había estado en la anterior clase sobre *Fluidez* entonces me preguntaba muchas cosas... Pero no sentí





que eso me paralizara. No estaba con esas incomodidades. Siento que es una puerta que se abre. Y no te podría decir de cada clase qué me llevo porque creo que cada una en sí misma es un mundo rico. Te podría decir que *Tiempo* sería la única Calidad que si tuviera que dejar para lo último lo haría... no sé si es porque... no lo analicé todavía... (Risas). ¡Todo lo demás hagámoslo!

Cuando Rubén decía "menos es más" yo sentía algo similar. Si bien tengo una formación inicial en esto que fue como tomándose desde diferentes lugares, tenía esta sensación de inicio. En general esa es una postura mía como de "a ver qué hay de mí ahora". Porque si a esto mismo lo hubiera probado hace cinco años sería absolutamente diferente. Qué hay de mí ahora. Entonces desde ese lugar que suma mucho y da para trabajar me genera también la duda de la soledad, si uno en soledad tiene esta cuestión de trabajo, de meterse, de crear; si tiene ese impulso constante.

Y otra cosa que me parece buena que tiene que ver específicamente con el trabajo, que tiene que ver con la propuesta tuya, fue la convocatoria. Fue muy bueno esto de "bueno, tengo esto para compartir" que es un espacio de investigación. Y eso me parece muy generoso y te lo agradezco.

G.G.: De nada. Yo creo que trabajar en soledad es más complicado, más difícil. Por ahí algunas cuestiones sí uno las puede entrenar en soledad pero por ahí con algún formato particular, como establecido, probar determinada cosa. No sé, por ejemplo ¿se acuerdan cuando hicimos la Secuencia de las Dimensiones y de las Diagonales? Uno se puede llevar algo con una forma determinada y sabiendo qué es lo que está buscando entrenar y buscar. Hacer un trabajo reflexivo solo es posible hasta cierto punto me parece. Después el hecho de que otro te vea, que vea si está viendo lo mismo que vos ves, es fundamental en todo esto. Igual hay un trabajo de mucha investigación personal que es necesario. Por ahí en el trabajo grupal se dan otras cosas. Pero después sí es necesario un trabajo de investigación personal, de entrenamiento personal. Pasarlo por el cuerpo y obligarse, y obligarse, y obligarse; hacer el caminito. Pero me parece que tiene límites muy concretos.

J.V.: Y el trabajo de observación que hicimos la primer clase, y no sé si algún otro más, ahí hay todo un trabajo que está muy bueno, que también está bueno aprenderlo. Qué observo, cómo observo, dónde. Y después qué observo y pido ahora o pido cuándo. Ese tipo de dato me interesa y me interesaría... para segundo o tercer nivel del Seminario. (Risas).

P.V.: Yo me había imaginado que tenía que ver más con esto, con la observación y con el análisis pero más de afuera. Entonces eso también me costó. Entender que se trataba más de entrenamiento que de esta otra parte. Y eso también me generaba conflicto en algún punto. Y esa parte me interesa mucho, de decir "bueno, a ver, sentate" y poder ver de una forma más ordenada.

J.V.: Observar el movimiento propio es tan diferente. De "dónde inicia primero" después de haberlo experimentado pasar a comprobar que uno suponía hacer el movimiento que estaba pensando pero no... Es diferente experimentarlo que solamente estar observando.

G.G.: Al menos en este sistema no es posible leer la teoría, hacer un estudio teórico bien de mesa y con esa lectura ir a la observación de otra persona en movimiento. Hay que

pasarlo por el cuerpo, y desde esa experiencia corporal observo. Sí o sí. Entonces el aprender la teoría se transforma en un trabajo de entrenamiento. Pero no es un mero trabajo de entrenamiento, en realidad uno trabaja con lo vivencial personal para después sí poder ir a lo otro, sino no ocurre.

B.E.: Estuvo muy bueno. A mí me gustó mucho hacerlo. Si hablamos de conflicto, me conflictuó algo que ya lo hablamos en su momento, de no entregarse por estar analizando. Eso fue como quitar capas como para poder decir: no. Y acordar que en eso también hubiera claridad de tu parte (a G.G.) para habilitar eso de "dejamos cualquier tipo de análisis y nos entregamos al ejercicio". Me pareció para mí muy bueno.

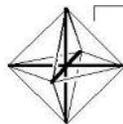
G.G.: A mí me sirvió mucho el comentario que salió del grupo de "ay, no sé si estoy haciendo u observando...". Como si no se terminara de saber si se estaba haciendo o analizando. Porque para mí estaba claro cuál era el momento del análisis y cuál el de hacer. Yo internamente, al momento de proponer la consigna, lo tenía claro pero no lo explicitaba. Entonces no quedaba claro.

B.E.: Pero creo que ahí hay una cuestión de esto que también salió en otros encuentros; de la experiencia con la que una viene. Y me parece que ahí lo que pasaba era que automáticamente las intervenciones que vos hacías en la exploración una las tomaba también desde ese rol de coordinación. Como una está todo el tiempo habilitando, pensar: "a qué me está habilitando, a qué me está habilitando".

V.G.: Como cuestionando eso.

B.E.: Claro, ¿qué me está cuestionando? Esa cosa que se tiene internamente desde la experiencia del coordinar. Cuando eso se clarificó ya no tenía que poner cabeza ahí, fue mucho más enriquecedor.

Después otra cosa que me queda dando vueltas es esta cuestión de las asociaciones que permanentemente hago a nivel de las consignas. Desde dónde. Y también a nivel de Calidades. Eso fue algo muy claro que salió en el grupo: cómo determinadas Calidades las asocias con esto; como que van de la mano y por ahí tener que correrse de eso, pero no necesariamente... Yo lo tengo como patrón internalizado de esta manera, pero no necesariamente a los demás les pasa. Eso en las rondas finales cuando cada uno contaba por dónde había ido... Como el descubrir que no es una única vía, lo que yo asociaba no necesariamente tiene que ser. Eso como muy rico el intercambio. También coincido con J.V. cuando vos hablás (a G.G.) de aplicarlo en otro lado. A mí me parece que no, internamente yo siento que no es el momento. Me gustaría encontrarme con esa experiencia conmigo antes que pensar en otros a donde llevar esto. Y también me pregunto en esa posibilidad de trabajo -sola o compartido- porque ha resultado muy rica la devolución, el intercambio; no sólo los señalamientos que vos hacías. Yo no sé si una en ese momento tiene esa destreza, esa capacidad de poder estar haciéndolo y poder verse. Cuando está tan... es tan uno. Porque ahí sos. Sos de la manera en que ves, de la manera en que percibís. Entonces no sé si es tan claro... Cuando este registro es como el reencontrarse con una, con lo que una es. Me parece que da como para seguir trabajándolo. Más que ir a transmitirle a otro podría tomar el compromiso de analizar determinada cosita y pedirte que veas, "estuve trabajando esto, a ver lo que hay".



*Entrar al cuerpo: Libertad vs conducción,
límites y posibilidades*

B.E.: El día que hicimos lo de la pared, del peso, fue un viaje interesante para mí que me dispuso de otra manera después para el laburo de calidades. Una a veces tiene como una entrada al trabajo que no necesariamente es la que necesita. Como que “bueno vamos al piso” obvio todos disfrutábamos ir al piso, yo la primera (*risas*). Pero, en el sentido que una consigna pueda ser parte de una pequeña exploración como para que después aparezca otro nivel de la consigna. Digo, como que tenemos una manera de entrarle a los trabajos en los encuentros, de empezar a movernos; una manera que era como bastante similar todas las clases.

Y lo pienso en función de mí, qué necesito yo. Que también es trasladable a la reflexión como coordinadora. Una piensa que una misma consigna favorece a todos y no necesariamente es así. Entonces yo me pienso a mí: yo a veces he necesitado otro tipo de trabajo más intenso, pensando en esto que vos decís (a G.G.) de quienes vienen de la danza: que siempre hay algo como que está más allá. Como que yo necesitaba tener más movimiento. Esa entrada de la pared a mí me ayudó. Hubo gente que se movió muy poquito por lo que después contaban. Para mí fue, ¡fuuu! Fue un montón. Lindo porque saqué todo lo que estaba, lo que había ganas para después entrar al trabajo desde otro lugar, desde un lugar más relajado. Saqué todo esto que necesito que pase, para calmar, para después estar en sintonía con lo que la consigna propone.

J.R.: Eso es muy personal porque ahí va en lo que cada uno necesita en cada momento, en esa hora del día.

R.M.: A mí por ejemplo me sorprendía porque yo en mi modelo de conducción, de dar la clase, es como que yo llevo una actividad armada y vas proponiendo, das estímulos, llevás música. Y me sorprendía porque mucho “bueno cada uno vaya buscando una posición que quiera, haga lo que quiera, lo que necesite, lo que el cuerpo le pida”; y ahí yo me encontraba que había un banco de libertad para hacer lo que yo necesitaba. Y esa forma, ese modelo lo comencé a aplicar en algún momento con los chicos de Tercero (Educación de la Voz III – Facultad de Arte), de no ser yo quien dice “bueno vamos a estirar esto, a hacer esto”. Y mejor: “dejate estar, sentite, aflojate” Y me da cuenta que era muy bueno, que no era el único modo el llevar todo armado. Y por ahí me parece que esa es una posibilidad de que cada uno se vaya dando cuenta, de que cuando vas al piso elegís entrar en una cosa más “relajada” y de que estaba habilitado hacer lo que uno quisiera: no sé, correr como un loco...

B.E.: Sí, esto de la observación que hago es algo mío, personal. Que a mí se me fue despertando a lo largo de las clases.

G.G.: Y esto está bueno para el reconocimiento de uno mismo. Porque puede que uno tenga el prejuicio: “yo lo que quiero es estar tirado”. Pero capaz que lo que quiero es hacer de todo, descargar, en realidad hay otra necesidad diferente del prejuicio. Y está bueno clarificar esa otra cosa. Necesito algo que me movilice, que me active para después ahí sí entrar en otra cosa.

Yo ahora estoy trabajando en *Movimiento Auténtico* y trabajamos así, la clave es esa. ¿Cuál es tu manera de entrar

al movimiento? Descubrir cuál es la manera personal de entrar al cuerpo es el primer paso. Y yo estaba haciendo un proceso similar. Hay días que es tirarse y ya está, ya entraste. Pero me estoy dando cuenta que en realidad en la mayoría de los días lo que necesito es mucho más de contacto y de movimiento. Para mucha otra gente no es necesario el movimiento, entra de una pasividad total, cosa que a mí me resulta raro comprender pero.... Esto también tiene que ver con entrenamiento y recorrido de cada uno; ellos tienen muchos años de entrenamiento con lo que pueden decir “cuerpo” y ya está, ya están adentro.

R.M.: Y Gaby ¿eso no tiene que ver con lo que viene después? Porque digo, ¿funciona de la forma que lo hacés vos: “bueno cada uno haga lo que quiera”, o la consigna dice “bueno busquen movimientos activos”, por ejemplo?

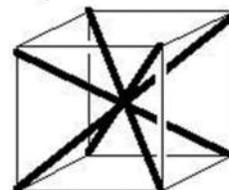
G.G.: En el *Movimiento Auténtico* esto realmente es libre, no hay ni palabra. En cambio cuando yo les decía que busquen donde quieran les proponía conceptos, les hablaba de Peso, de la gravedad, les nombraba partes del cuerpo; dentro de lo que ustedes quisieran hacer les iba proponiendo un camino. En el *Movimiento Auténtico* es “vos armate el camino, la red, y sostenete”.

Pero está bueno identificar cómo uno entra al cuerpo: ¿es siempre del mismo lugar? Cada día puede ser diferente. Primero identificamos cómo está el cuerpo y después cuál es la actividad, que van a ser dos etapas distintas. Primero el cuerpo y después el preparar el cuerpo para un concepto particular. Ese día del trabajo en la pared nosotros teníamos que trabajar *Fuerza* y otra *Calidad*. Yo hice esa propuesta particular para concentrarlos en el *Peso* y de paso activábamos el cuerpo, las diagonales en el cuerpo, la continuidad, liberábamos tensiones también. Esto era importante porque para trabajar *Calidades* hay que sacar tensiones. Fue una manera de hacer ambas cosas: de entrar al cuerpo y de preparar para un contenido muy particular. También hay algo personal a encontrar que es lo que “yo necesito” y dentro de la consigna, sea cual sea, usar la libertad que hay para yo hacer lo que yo necesito. Pero también es todo un trabajo ser fiel a lo que necesito en general y en particular.

B.E.: Y en ese acto de volver a ser alumna como que lo descubrí. Por ahí no me lo había planteado antes. Nunca es igual. Una hace propuestas, pero también dar el espacio a lo que se va necesitando está bueno.

Como varias capas. Todavía falta asentar... Como varias capas este seminario, varios niveles de lecturas.

G.G.: Todo esto que estábamos hablando es metodológico. Lo que hablábamos antes es más conceptual. Que también es parte de la propuesta, está relacionado con esta propuesta de Laban en el marco de este Seminario. Hay otras propuestas en las que se trabaja Laban por ejemplo desde la Danza, entonces la propuesta no es tan Somática. Por ejemplo con la secuencia que trabajamos, trabajan directamente sobre ella, bien al Espacio, se aceleran otras partes del aprendizaje para ir a otros conceptos. Y bueno, eso es esencial para el bailarín.





Opciones pedagógicas: concepciones de movimiento

J.R.: Yo lo pensaba en relación a las capas del seminario. Durante el transcurso me sentí muy afortunado de poder compartir esto. Y también estoy de acuerdo con lo que decís vos (a J.V.) que es muy generoso. Te quería agradecer también (a G.G.) más allá de que haya o no haya continuidad, la iniciativa. Pensar la idea de compartir desde este lugar no es menor y propicia también la voluntad de reinventar el hacer. Me parece que también abre. Realmente coincido con lo que dice Belén que hay muchas capas, que tiene que ver con lo metodológico y con lo estrictamente conceptual...

B.E.: Y con lo personal también, con el momento.

J.R.: Con lo personal en tanto persona y con lo personal en tanto roles. Coordinadores, docentes...

B.E.: Sí, sí, sí.

J.R.: Con el encuentro, con el contraste de opiniones, miradas diversas. Muy, muy intenso. Poder entrarle a algo vasto, concreto.

R.M.: Con respecto a lo que dice Jerónimo, si bien el planteo de Laban es un modelo de miradas, también lo que estaba bueno es cierta apertura con respecto a la posibilidad de cada uno. Que cada uno se fuera para donde quisiera, donde pueda. Me parece que eso tiene que ver con la lógica con la cual estamos acá. Y en ningún momento, por lo menos yo, sentía una imposición de ideas -"yo soy la que tengo el conocimiento porque hice un Master en Inglaterra entonces esto es así"- (*risas*). Me parece que lo que había era como que compartías y después cada uno se quedaba con lo que sentía. Yo nunca sentí esa idea de "bueno, estoy haciendo cualquier pavada" y eso también está bueno.

P.V.: Con esto que vos decís, me da la sensación que lo queda es en la construcción del conocimiento. Verlo de una manera más clara. El alumno viene ya con un conocimiento. No es que viene vacío y uno tiene que cargar con todo lo que uno sabe, si no que realmente es un espacio donde se construye conocimiento, donde vos también estás aprendiendo. Y creo que esto que vos decís yo por ahí, me pasaba de pensar: "¿qué hago yo acá entre todos ustedes?" Todos tienen mucha preparación. Y se sentía esto de que todo lo que sabe cada uno era puesto acá para construir algo. Y en eso yo sentía un poco de eso y eso me incluía. Porque yo algo traigo y vengo y lo expongo. Entonces eso también me hizo sentir bien. Y en ese sentido se los agradezco a todos.

G.G.: Esa es la propuesta. Yo creo que cuando nosotros estudiamos movimiento todo ya lo tenemos, no estamos adquiriendo nada en este sentido. Cuando uno está aprendiendo algo, "si tengo que bailar de determinada manera" y bueno ahí sí. Pero cuando estoy observando movimiento "¿qué me vas a enseñar?, yo ya lo sé". Ya sabemos todos lo que traemos. Ésta es simplemente una posibilidad de verlo más claramente nada más.

Como trabajamos sobre nosotros mismos es difícil, siempre vemos una parcialidad. Siempre la mirada del otro funciona como un espejo, me puede devolver lo que yo no veo porque siempre voy a ver parcialidades. Y el Sistema Laban funciona como una manera de ordenar algo que yo no voy a ver naturalmente porque siempre voy a ver un cachito, el

cachito que me preocupa, el cachito que me obsesiona, el cachito que hoy en día -por alguna razón- tengo resaltado en mi conciencia. Realmente eso es así, lo creo en este nivel de profesionales, lo creo en nuestras clases con principiantes. Entonces hay que bajarse del caballo. El movimiento es así, ya está, hay un aprendizaje que ya está. Sólo hay que dar la posibilidad de que se empiece a ver, confiar, tener confianza de que eso ya está. Después lo escénico - como nos toca trabajar a nosotros en la Facultad- sí es algo a adquirir, es específico.

Y también me parece fundamental esto del espacio de construcción del conocimiento. Por eso quizás te daba esta sensación (a P.V.) de que entrabas en un espacio diferente con el Impulso de Encantamiento gobernando el clima. Entramos en Encantamiento para permitirnos estar todos poniendo todo en algo que no es de beneficio personal exclusivamente. Como una cosa para construir entre todos. Esa era mi propuesta, por eso la gente está invitada. Me pareció que todos íbamos a poder construir algo juntos. Yo traigo el conocimiento específico del Sistema Laban pero a mí me ilumina muchísimo lo que trae cada uno para poder terminar de comprender lo que yo estoy dando. Es una cosa loca pero... (*risas*) pero lo siento así. Yo tengo esto pero a medida que comentan, a medida que los veo, yo profundizo el propio conocimiento sobre lo que se supone que estoy enseñando. Así dicen: que para aprender algo lo mejor es enseñarlo.

Uso de Imaginería: palabra que es acción

J.R.: Es complicado a veces, esto de poder salirse de esto, de ver ese cachito. Porque me pasa lo mismo. Siempre hay que encontrar una manera para que suceda, no basta con nombrar las cosas como para que pasen. Para todos los trabajos con movimiento no basta la palabra.

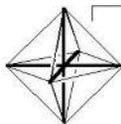
G.G.: La palabra... bueno, de hecho nosotros usamos en el Seminario como estímulo continuamente la palabra. Yo lo único que usé fue la palabra, bajando conceptos, como imágenes. En algún momento yo usé la palabra como imaginería.

J.V.: ¡Y cómo depende de cada uno como receptor! Yo recuerdo lo que para mí fue eso, me abrió todo un campo donde ya dejé de pensar en el trabajo, en el concepto. Y otras veces necesito el concepto claro.

G.G.: Ahí también estás usando la palabra. Depende de las imágenes también, hay algunas que a algunos les funcionan y a otros no. Por eso yo hablo mucho, digo muchas palabras y sinónimos; por ahí a alguno le queda alguna, por ahí a otros otra. Realmente el uso de la imagen metodológicamente funciona. Pero en realidad todo el trabajo lo hace cada uno, cómo le doy forma a esa imagen. Primero es necesario estar abierto a esa imagen, abierto a que esa palabra opere en mí. Y después ya se abre todo lo que opera la imagen. Es un proceso propio de cada uno, pero es la palabra la que propicia.

J.V.: A veces uno tiene la imagen para uno clarísima, pero esa misma palabra para otro no resuena en absoluto en nada. Entonces poder ir tirando esta posibilidad de ahora, ahora, ahora.

G.G.: Y hasta puede generar malos entendidos. Porque



para uno yo estoy diciendo "tomate" y el otro entiende "manzana". Si empiezo a trabajar con sinónimos veo las posibilidades de variación de esas imágenes e incluyo a los demás. Yo sé cuáles son los límites, tampoco voy a decir cualquier cosa. Pero ahí estamos todos incluidos, hay una familia de imágenes que nos sirven a todos. Y que nos conectan con un centro particular que es esa familia de imágenes. Así evitamos malos entendidos.

Cuando uno habla de una cosa y el otro de otra, como el docente está en el lugar de poder, el que queda en falta es aquel que "no entendió". Si creo que una sola palabra basta para llegar a todos puedo generar estos malentendidos...

J.R.: Y también la presencia de la palabra es como performativa, como algo que opera sobre el otro...

B.E.: A nivel de acción.

J.R.: Me hace acordar a esto que decía Valenzuela (José Luis Valenzuela) sobre la relación del director con los actores. Que utilizaba la palabra como...

G.G.: Como acción.

J.R.: Claro. Eso, eso.

G.G.: En el curso que dicto en Buenos Aires sobre Laban en este momento tuve que explicitar cómo usaba la palabra. Había gente que estaba acostumbrada a usarla a un nivel de función metafórica exclusivamente. Y acá funciona como acción. Palabra que se transforma en el cuerpo, indica al cuerpo algo concreto, no es solo una metáfora, es muy distinto porque la metáfora implica una interpretación. Va más a algo que...

J.V.: No indica una acción.

J.R.: ¿Va más como una evidencia, una sensación, una experiencia que como una acción?

G.G.: Sí, a una idea.

R.M.: Casi funciona como si pusiéramos música de fondo.

G.G.: Sí, exactamente. En términos de música no es lo mismo usar Keith Jarrett, que es pianista y que improvisa algo abstracto, que poner Piazzola, que moviliza emocionalmente. Una moviliza y la otra enmarca.

J.R.: ¿Y cómo fue?

G.G.: Bárbaro. Hicieron: "¡ah, sí!". Son las maneras en las que uno está entrenado a usar cierto recurso. La imaginación está muy relacionada a la Educación Somática, hay toda un área de trabajo. "La columna crece hacia arriba, imagínate que es un collar de perlas que cae"; en lo corporal siempre se está usando imaginación porque actúa como si alguien tocara. Porque el cerebro tiene la capacidad de que algo que no es real, que es imaginario, opere como si fuera real. El "como sí" en el cerebro, en el Sistema Nervioso, funciona con tanta potencia, con tanta fuerza, que la imaginación es como agarrar a alguien cuando la imagen es correcta, cuando la imagen gustó.

V.G.: Porque se vuelve más concreto, algo que es tan lábil...

G.G.: Claro. El cerebro no reconoce la diferencia entre lo real y lo imaginado. Por eso nos metemos en la realidad virtual. Cuando yo me doy el permiso de dejar que eso me modifique, me modifica como si yo estuviese en el contexto real. Por eso la imagen es tan potente, la palabra es realmente potente. Hay que usarla con mucha precisión. Puede quedar la gente mirando para cualquier lado.

J.V.: La palabra y la manera.

B.E.: Laban también habla de eso en "Danza Educativa Moderna". Él hace también todo un programa desde infantes hasta más grandes. Y también habla de eso. Capaz no lo nombra como palabra. Pero sí las imágenes que sostienen al movimiento para que el alumno capte lo que él quiere transmitir de ese movimiento, aunque no trabaje lo conceptual. Como para cargar de sentido eso y que no sea una forma vacía en el espacio o una coordinación solo motriz. Si no que también afecte y que esté relacionado con el mundo más subjetivo.

J.R.: Y también la intuición.

G.G.: Sí, sí, llenar de sentido. Que no sea sólo motriz.

J.V.: Yo me tengo que ir.

G.G.: ¡Se terminó el "impulso de encantamiento"! (Risas).

Sobre el después...

La apertura del Proyecto de investigación y la "democratización" del conocimiento específico sobre el Sistema Laban fue destacado y avalado por todos los asistentes, máxime por aquellos que no conforman el equipo de trabajo sobre Escucha Corporal.

Las preguntas acerca de qué hacer con este "nuevo" mundo conceptual-experiencial y cómo llevarlo a la práctica específica a la que se dedican los asistentes fueron las cuestiones que inevitablemente surgieron en el encuentro final.

Se bosquejaron algunas estrategias a modo de respuesta tales como la posibilidad de otro seminario con un nivel más complejo, el trabajo cooperativo entre los integrantes y seguimientos por parte de la coordinadora.





Prácticas del CAMINAR

Propuestas para la construcción de un cuerpo transitorio

Marcelo Comandú¹

“en Arte (...) no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.”²

Resumen

En este escrito se abordarán prácticas artísticas que incorporan caminatas en sus procedimientos de entrenamiento y escenificación del cuerpo. Nos remitiremos al arte de caminar en las propuestas escénicas japonesas, iniciado por Zeami a fines del año 1300 y sus transformaciones y actualizaciones en las investigaciones de bailarines butoh a partir de la década del 60. Observaremos particularmente la “caminata natural” propuesta por el bailarín Katsura Kan en el seminario dictado en el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) durante el mes de junio del año 2011, para luego trazar algunas conexiones con el trabajo iniciado por Fedora Aberastury en Buenos Aires (Sistema Conciente para la Técnica del Movimiento), que incluye el caminar como acción esencial de su práctica. Conceptualizaremos en torno al valor del silenciamiento, la observación y la construcción de una presencia del cuerpo basada en la transitoriedad.

Abstrac

This paper aims at discussing issues such as silence, observation and the notion of presence. To do so, we will analyse movement training methods for which walking is important. We will focus on the art of walking developed by the Japanese Performing Arts, particularly on the “natural walking” used in Butoh training. We will then link this Butoh practice with the Argentine method of movement training created by Fedora Aberastury which uses walking as a training tool.

Key words: Presence - Silence - Movement training - Walking - Butoh - Aberastury

16

Comandú: 16-18

El arte de caminar: una tradición japonesa

El caminar es una práctica fundamental en las artes escénicas del Japón, la encontramos en diferentes expresiones, desde fines del 1300 en las representaciones del Teatro Noh. (Teatro tradicional japonés creado por el artista Zeami) hasta las actualizaciones sufridas desde mediados del siglo XX en las propuestas de los bailarines butoh contemporáneos.

En las artes japonesas, el actor/bailarín se propone una movilización y redistribución de las tensiones/energías cor-

porales con el fin de potenciar su presencia a través de procedimientos que involucran el reconocimiento de centros y ejes, la oposición de fuerzas y la administración de la energía corporal en un plano tanto cuantitativo como cualitativo. Eugenio Barba observó particularmente estas prácticas con el intento de responder al interrogante en torno a los modos en que las fuerzas o energías que animan el cuerpo del actor/bailarín pueden ser trabajadas.⁴

Las caminatas del teatro Noh se desarrollaron teniendo en cuenta una ecuación propuesta por Zeami como principio fundamental de la acción: realizar tres décimos del movi-

¹ Marcelo Comandú. Licenciado en Teatro. Cursa el Doctorado en Artes de la FFyH de la UNC. Docente investigador del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes (FFyH - UNC) Prof. Titular Regular de Formación Sonora I y Prof. Adjunto Regular de Formación Expresiva I de la Licenciatura en Teatro de la UNC. Integrante del Proyecto de Investigación “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba. Tensiones, debates y contaminaciones presentes en las prácticas artísticas locales” radicado en SeCyT. Se ha desempeñado como Jefe del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes (FFyH UNC). (2004-2008) y como Director del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes de la misma Escuela (2008-2010). Productor artístico como actor, bailarín, director y coreógrafo.

² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid 2004. (pag. 63)

³ Encontramos sistematizados algunos de sus principios en su libro “El arte secreto del actor”

⁴ BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicolás. *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral. México. Editora Pórtico de la ciudad de México. 1990. (pag. 31)

miento en el espacio/cuerpo y siete décimos en el tiempo/espíritu, produciendo un aquietamiento, una retención de la acción y una intensificación de la presencia en el plano del micro-movimiento.

La movilización y redistribución de la energía corporal y el asentamiento en el Hara o centro vital son procedimientos básicos. Para movilizar el flujo energético, es necesaria la relajación y apertura de espacios que posibilitan la circulación de fuerzas que recorren la columna vertebral. La presencia se potencia a través de la pulsión de los centros del coxis y la coronilla, extremos y extensiones de la columna que proyectan el cuerpo en su eje vertical a modo de tensiones vitales que danzan en un juego de opuestos en complementación. El Hara se percibe como un centro de energía que concentra y potencia las fuerzas corporales reflejadas en la presencia, el movimiento y el sonido. En los procedimientos tradicionales, el bailarín desarrolla una caminata claramente apoyada en este centro. La artista Japonesa Katsuko Azuma define el Hara como

"el principio de su vida, de su energía de actriz y bailarina (...) un centro de gravedad que se encuentra en el centro de una línea que va del ombligo al coxis. Cada vez que actúa, Azuma intenta encontrar el equilibrio en torno a este centro. {Según la artista} el actor debe lograr apoyar su propio equilibrio en este punto de fuerza. Si lo encuentra (...) todos sus movimientos adquieren fuerza."⁵

Breve introducción al butoh

A fines de la década del 50 los artistas pioneros del butoh⁶ buscaron nuevas formas de danzar, diferentes a las expresiones tradicionales japonesas Noh y Kabuki. Fuertemente influenciados por el expresionismo alemán, pero del que también buscaron diferenciarse, investigaron formas propias de intervenir el cuerpo, desde una no sistematización, un "no estilo" que los condujo a otra danza: el "Ankoku butoh" (Ankoku buyoh en sus primeras acepciones) traducido como "Danza de la oscuridad" o "Danza de las tinieblas". Esta danza es llevada a escena por primera vez por Tatsumi Hijikata, en Japón, en el año 1959. Sus propuestas eran extrañas a la escena japonesa y estaban fuera del código tradicional.

Desde sus primeras escenificaciones, el butoh se identificó con el espíritu revolucionario de las experimentaciones artísticas de las vanguardias. Actualmente el butoh ha explotado en expresiones diversas, dentro de una ecléctica corriente denominada Neo-butoh. Entre las más conocidas por estas latitudes, las propuestas de Katsura Kan y Ko Murobushi, el Butoh-Ma de Tadashi Endo o las innovaciones de Minako Seki (algunos de ellos residentes en Europa) plantean prácticas singulares desarrolladas en sus investigaciones personales. Desde fines de los 80s, bailarines latinoamericanos se sumergen en el aprendizaje del butoh como experiencia transformadora hacia otras expresiones.

Katsura Kan: Una propuesta de caminata desde el butoh y el método Katsura

el cuerpo se rehúsa a transformarse en sustancia significativa o ideal, se rehúsa a ser eternizado como un esclavo del sentido/idealización.

En el mes de Junio de este año (2011), invitado por el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) y la Cátedra Formación Sonora I del Departamento de Teatro de la UNC, el maestro Katsura Kan⁷ ofreció un seminario en el que introdujo a los estudiantes al arte de caminar desde una perspectiva contemporánea, bajo la pregunta en torno a lo natural y a través de un ejercicio que encierra interesantes dificultades en el plano de lo sutil: la "caminata natural"⁸

Este modo particular de desplazamiento también opera desde la ralentización de la acción, es decir, propone claramente una actualización de la ecuación tradicional propuesta por Zeami en el Teatro Noh. Al comienzo del ejercicio, el practicante realiza un paso cada cinco segundos, para concluir en una periodicidad de veinte segundos, pudiendo caminar un metro en un minuto y sesenta metros en una hora. Durante todo el trabajo, el actor/bailarín debe observar la disposición de los hombros, codos y muñecas, el modo de caminar, de asentar los talones y las plantas de los pies, las relaciones entre el tronco, la cabeza y las caderas, observar la organización del cuerpo para una reorganización de sus fuerzas en función de la pregunta que lo mueve. Lograr despojo y naturalidad en un desarrollo ralentizado del tiempo requiere de un esfuerzo especial, la lentitud en la acción obliga al cuerpo a una distribución diferente de sus fuerzas y sus equilibrios.

Para que el trabajo sea efectivo, es necesario identificar aquellas tensiones del cuerpo que obedecen a pautas fijas que lo paralizan y lo detienen en formas moldeadas por el hábito y las estructuras asumidas. Deshacer esas fijaciones es una tarea compartida entre un caminante y un observador, quienes, siguiendo las pistas impresas en el cuerpo, intentan el despojo como procedimiento de interiorización del propio caminar. Deshacer para dejar emerger, neutralizar para naturalizar, observar para re-hacer son pautas que tensan y renuevan constantemente la propuesta. Sobre esta matriz de desplazamiento, estímulos proporcionados por el observador tendrán el objetivo de diversificar el cuerpo para el descubrimiento de centros e impulsos para el movimiento, siempre expuestos a la observación en busca de algo diferente, extraño, fuera del código.

Desde la pregunta sobre la naturaleza del caminar hacia la búsqueda de lo extraño, el cuerpo deviene diferentes niveles de intensidad sobre una plataforma de acción constante, el acto de caminar en silenciamiento y observación.

→

⁶ LEHMANN, Hans-Thies. Artículo: "Of post-dramatic Body Images" En *Body.con.text. The yearbook of ballet international/ tanz aktuell*. Berlín 1999. Traducción Susana Tambutti. Pág. 21

⁷ Katsura Kan es bailarín de la ciudad de Kyoto, se inició en el butoh con el artista Tatsumi Hijikata (creador del movimiento junto a Kazuo Ohno) y pertenece a las primeras generaciones de bailarines butoh. También recibió formación en teatro Noh en la Escuela Kong con Yuchihiro Hirota. Desde 1979 realiza performances, desarrollando sus primeros trabajos en la compañía ByakkoSha.

⁸ También dictó una conferencia en torno a los orígenes del butoh y la escenificación del espectáculo "Curious Fish" junto al grupo Iwoka (grupo de bailarines latinoamericanos seleccionados por Kan en su visita en el año 2010) El evento formó parte de la gira latinoamericana "Visiones del butoh en Sudamérica" por Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. En nuestro país, el maestro visitó Buenos Aires, Rosario y Córdoba. El evento fue organizado por Axis Mundi, Fundación Guastavino, Japan Foundation y Pro-Japan. En Córdoba, se sumaron a la organización, la cátedra Formación Sonora I del Departamento de Teatro y el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Universidad Nacional de Córdoba.

Conexiones curiosas.

Algunas relaciones con el Sistema de Fedora Aberastury

“las prácticas teatrales actuales convocan al cuerpo en eso que tiene de inasible, en eso que resiste toda apropiación significativa, y que, como pura variación, es irreductible a la estructura”⁹

El Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento, hoy usualmente denominado Sistema Fedora, fue creado por la pianista argentina Fedora Aberastury (Buenos Aires) durante los años 60s-70s. Contemporánea de Tatsumi Hijikata, aunque en latitudes casi opuestas, Aberastury inicia un conjunto de prácticas que proponen la caminata en silenciamiento y escucha como estado habilitante de la acción.¹⁰ En este sistema, el pensamiento se corporiza, construye al cuerpo como vibración que actúa y participa en el origen mismo del movimiento. Aberastury sostiene que

“con la paciencia podemos habilitarnos de una capacidad de atención con la cual podremos desarrollar una fuerza particular desde nuestro cerebro, para generar energía con cada palabra de nuestro pensamiento”

El concepto de fuerza atraviesa toda la práctica, fuerza que no se sustenta en la acción del músculo, sino en la energía que lo mueve desde el pensamiento y la conciencia. En este sentido, el silenciamiento y la relajación son estados activos: relajar para encontrar la fuerza y silenciar para mover. El sistema intenta la activación de centros desde donde esta fuerza habita y recorre el cuerpo como una geografía. La activación de estos centros y la apertura de espacios en las articulaciones posibilitan el recorrido.

Deshacer las organizaciones fijas del cuerpo es otra propuesta constante e inagotable. Pautas para deshacer el gesto estereotipado del rostro, deshacer bloqueos en las conexiones entre espacio interior y espacio exterior o deshacer fijaciones articulares, es decir, deshacer modos de

representación que hacen al cuerpo reproducir construcciones fijas de organización para la vida y para la escena, habilita al practicante a un re-posicionamiento del cuerpo. Deshacer para dejar emerger “otro cuerpo” debajo del cuerpo. Debemos tener en claro que deshacer no implica abandonar. En el sentido contrario, deshacer las pautas fijas de organización del cuerpo permite al actor/bailarín encontrar nuevas fuerzas para el movimiento.

Alineados en una concepción energética del cuerpo, el Sistema de Fedora Aberastury y el Método Katsura, se construyen bajo una lógica de conexiones en la constitución de la presencia. En ambas prácticas, el actor/bailarín desarrolla una serie de conexiones que operan una transformación de las tensiones hacia “otra” construcción del cuerpo. Las fuerzas atraviesan lo corpóreo y lo deforman/transforman modificando sus estructuras y fijaciones. El cuerpo no se construye/estructura como “uno” invariable, el cuerpo se concibe como “otro” posible, potencia de todo cuerpo “extendido” o “abierto” al flujo de intensidades que deviene según el juego de tensiones que lo constituyen en el instante expresivo. Desde esta perspectiva, todo acto presupone desestructura y destrucción a la vez que estructuras efímeras y construcciones transitorias. El caminar se plantea como plataforma de operaciones, estado primario y silenciado del cuerpo. A cada paso, la presencia del cuerpo se destruye para volver a construirse transitoriamente en un movimiento en devenir.

La observación es uno de los principios budistas que sustenta la propuesta de Katsura Kan. La escucha del movimiento es uno de los conceptos esenciales en la práctica de Fedora Aberastury. Caminar y moverse en estado de observación y escucha requiere de agudeza perceptiva. Observar para ver más allá de lo físico, escuchar para discriminar en la impecabilidad y precisión del cuerpo una raíz más profunda, de otro orden, de una sincronía de niveles o planos sintetizados en cada gesto, en cada paso. El cuerpo como holograma que deja ver (a quien sabe observar) las dimensiones que lo forman, sus volúmenes y sus conexiones. La observación aguda y la escucha atenta conectan al perceptor con el concepto de origen en el acto mismo, origen de algo extraño e inaprensible en el plano del acontecimiento.

⁹ LAVATELLI, Julia. Capítulo “*Confuso Stanislavsky, inasible*” del libro *Historia del actor*. Coordinado por Jorge Dubatti. Bs. As. Colihue. 2009. (pag. 145)

¹⁰ Luego de su fallecimiento en los 80s, el sistema ha sido motivo de investigación por parte de sus discípulos y otros practicantes de tercera generación, quienes continuaron desarrollando la propuesta y se abocaron a un trabajo de sistematización de sus prácticas.

¹¹ MIGUEL, Mabel. *Sistema consciente para la técnica del movimiento (de Fedora Aberastury)*. Buenos Aires. Mandala ediciones. 2001. pág 156

Bibliografía

BAIOCCHI, Maura. PANNEK, Wolfgang. *Taateatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial. 2007

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicolás. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. Editora Pórtico de la ciudad de México. 1990.

DELEUZE, Gilles. “*Francis Bacon. Lógica de la sensación*” Arena libros. Madrid. 2004.

DUBATTI, JORGE. “*Historia del actor*” Bs. As. Colihue. 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. Artículo: *Of post-dramatic Body Images*. En *Body.con.text. The yearbook of ballet international/ tanz aktuell*. Berlín 1999. Traducción Susana Tambutti.

MIGUEL, Mabel. *Sistema consciente para la técnica del movimiento (de Fedora Aberastury)*. Buenos Aires. Mandala ediciones. 2001. pág 156





Yo y el otro,

LAS RELACIONES QUE HACEN AL TEATRO

Por Carlos Catalano¹

Resumen

El presente trabajo da cuenta del diálogo entre neurociencias y teatro para la comprensión de aspectos referidos a la creación de personajes y la recepción.

Palabras clave: Teatro, Neurociencia, Empatía, Actor, Personaje, Público.

Abstract

Contributions to the dialogue of neuroscience and the theatre from empathy between the Actor, his character and the public.

Keywords: Theatre, Neuroscience, Empathy, Actor, Character, Public.

Partiendo del criterio que las herramientas que el actor posee como integrante de la especie humana para desarrollar su arte son su voz, su cuerpo y su historia personal queda claro que el logro de sus fines últimos estará en relación directa al adecuado conocimiento, desarrollo y control de las mismas.

El ejercicio de las artes en general se comunica a través de amplificadores, por ejemplo, la música con sus instrumentos, las artes visuales con sus soportes, la literatura con las palabras, etc.

En nuestro caso el actor solo cuenta con un único amplificador posible: su persona. Es a partir de esta aseveración, que resulte importante para la formación del futuro actor el desarrollo de metodologías conducentes al autoconocimiento y a la toma de conciencia de sus virtudes, defectos, resistencias y fluidez de tal manera que pueda pulir sus habilidades naturales y adquirir nuevas posibilidades que faculten el acabado de su total potencialidad.

Mi propuesta es fomentar, en este incipiente siglo XXI, el diálogo entre el teatro y las neurociencias, como ya esta sucediendo en otros lugares del mundo.

Me animo a esta propuesta, dado el importante avance que en las últimas décadas ha tenido lugar en la Neurofisiología, a partir del desarrollo y uso de técnicas de estudio no invasivas, como la resonancia magnética funcional, la tomografía computada y la emisión de positrones que, sin duda alguna, han ayudado a comprender con más claridad los descubrimientos intuitivos de los grandes maestros del siglo XX (Stanislavski, Strasberg y Grotowsky)

Como aporte a este diálogo propuesto, intentaré desarrollar el tema de la empatía en la relación del actor, el personaje y el público.

El estreno de un espectáculo teatral es la síntesis de aportes creativos de un grupo de artistas que han definido, determinado y decidido que el momento de presentarse en sociedad ha llegado y así lo hacen saber a través de la invitación a quienes con su presencia completan el cuadro único e insoslayable que permite la concreción del hecho teatral.

Este hecho teatral, con los artistas en escena y el público en sus asientos donde conviven en un espacio único por un tiempo determinado, se convierte en un verdadero rito de comunicación.

Esta comunicación se establece desde el escenario a la platea y desde la platea al escenario, desatando de esta manera una conexión energética que desarrolla un diálogo expresivo.

Este diálogo se establece merced a un proceso inherente a la especie humana denominado EMPATIA que conecta al actor y al espectador a través de un verdadero compromiso emocional, dándose de esta forma una de las relaciones que hacen al teatro.

Este proceso, la empatía, se define como la capacidad de entender y sentir lo mismo que la persona observada en el mismo momento en que ésta está sucediendo, dicho de otra manera el mensaje entre el emisor y el receptor deben tener el mismo significado y establecer una comprensión directa sin necesidad de un acuerdo previo para entenderse entre sí.

¿Cómo es que sucede esto? Aparentemente es espontáneo, automático y no dependería de la voluntad.

Sabemos que la inteligencia es una sola, pero que sus formas de manifestación son múltiples. De la clasificación que de ellas ha hecho Howard Gardner² señalamos aquellas que en nuestra opinión sirven de base para la comprensión

¹ Profesor Titular Ordinario de Didáctica especial y práctica de la enseñanza de la actuación. Director del Centro de Investigaciones Dramáticas (CID). Investigador categoría I Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A.

de este proceso y que son la inteligencia intrapersonal, la inteligencia interpersonal y la inteligencia emocional, que juntas hacen que el espectador-observador quede involucrado y conectado con el acto que mira, sea este un acto de creación o un acto de la vida cotidiana. En resumen, "mi cerebro entiende lo que ve y lo que ve determina lo que siento".

Ahora bien ¿de dónde sale esta cualidad propia de nuestra especie de poder ponernos en el lugar del otro? ¿Por qué nos interesa el otro? ¿Por qué comprendemos al otro? ¿Cómo nos interesa el otro? ¿Cómo y cuándo comprendemos al otro?

La respuesta a todo esto la están dando los investigadores de las neurociencias a partir de un descubrimiento casual ocurrido en 1996 en la ciudad de Parma, Italia por un equipo liderado por el Dr. Giacomo Rizzolatti.

Este descubrimiento ocurrió durante el descanso entre experimentos donde el animal de experimentación, un mono con electrodos implantados en su cerebro y conectado a máquinas que permiten ver y analizar la actividad cerebral, al ver a uno de los investigadores tomar un alimento de una canasta, realizó en su cerebro un proceso que le permitía imitar el movimiento observado pero manteniéndose en reposo y sin moverse. Esto abrió una puerta para la comprensión de la evolución personal de cada ser humano y por qué cada uno es único e irrepetible. Esto es por la existencia en nuestro cerebro de un cúmulo de neuronas de actividad especular denominado hoy "neuronas espejo".

Se sabe ahora que la mente es el resultado de una construcción social y podríamos agregar que esta construcción se logra por la capacidad de imitación que desarrollamos desde nuestros primeros días de vida.

En síntesis podemos ponernos en el lugar del otro, ver qué le pasa y por qué le pasa gracias a nuestra capacidad de imitar dentro de nosotros lo que vemos y así entenderlo y conectarnos de manera inmediata con ese otro observado. Se podría afirmar entonces que es por este mecanismo que se produce una integración única e irrepetible entre el actor y su público en cada una de las funciones donde ambos participan.

Pasemos ahora a otra de las relaciones que hacen al teatro y que es aquella que se produce entre el actor y el producto de su creación, el personaje.

El actor cuenta para la construcción del bios escénico con un amplificador-comunicador que es su propia persona, es decir con su voz, su cuerpo y su historia personal.

Si establecemos una frontera en el nivel de la piel, podemos afirmar que hacia dentro de la misma nos encontramos con la historia personal que es la base de la actuación orgánica

y que da sustento al mensaje que pone en marcha el proceso empático que, lo conecta con el receptor-espectador. Ahora bien, hacia afuera de la piel tenemos la voz y el cuerpo que a través de la voluntad determinan la comunicación verbal y corporal dando de esta manera forma a los diferentes estilos o poéticas.

El proceso creativo del actor comienza con poner en marcha la cognición motora y la simulación mental en la producción de imágenes. Esto se consigue con estímulos externos e internos para la concreción de imágenes nuevas (preceptuales) o almacenadas (rememoradas) que generan en el escenario de nuestro cerebro los primeros bocetos del bios escénico que se pretende conseguir. La presencia de este resultado interno despierta la atención del actor en una relación empática con el mismo generando pensamientos, razonamiento y toma de decisiones que conforman como producto la intención, que se define como el diseño de planes mentales para cumplir un objetivo. Este objetivo se concreta con el cuerpo en acción y al hacerlo genera reacciones internas y externas que pone un funcionamiento en serie de nuevos episodios similares, con una afinación cada vez mayor, hasta alcanzar el producto terminado.

Para terminar quisiera citar algunos autores que he tenido en cuenta para desarrollar esta comunicación.

En primer lugar, citar a Edgard Allan Poe rescatado por el neurólogo Marco Iacobone en su libro *Las neuronas espejo*. "En su famoso cuento 'La carta robada' E.A.Poe escribe las palabras del protagonista 'si quiero averiguar si alguien es inteligente, estúpido, bueno o malo, y saber cuáles son sus pensamientos en ese momento, adapto lo más posible la expresión de mi cara a la de la suya, y luego espero hasta ver que pensamientos o sentimientos surgen en mi mente o en mi corazón coincidentes con la expresión de mi cara.'" (pp 98)

En segundo lugar mencionaré las declaraciones del director Peter Brook tomadas por el neurocientífico Giacomo Rizzolatti en *Los mecanismos de la empatía emocional*: "El director de escena británico P. Brook al conocer el descubrimiento de las neuronas espejo, declaró que las neurociencias empezaban a comprender lo que el teatro siempre había sabido". Para Brook, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera superar las barreras lingüísticas o culturales y compartir los sonidos y movimientos de su cuerpo con los espectadores, e integrarlos en un acontecimiento que actor-espectador contribuyen a crear. Sobre este acto de compartir, dice G.Rizzolatti, que el teatro habría construido su propia realidad, mientras que las neuronas espejo, con su capacidad de activarse cuando realizamos una acción en primera persona o la vemos realizadas por otros, le habrían prestado su base biológica". (pp142.)

² Inteligencias múltiples, ed. Paidós

Bibliografía

- Damasio, Antonio (2001) *El error de Descartes*, Gótica, Barcelona
Damasio, Antonio (2006) *En busca de Spinoza*, Gótica, Barcelona
Iacoboni Marco (2009) *Las neuronas espejo*, Katz, Buenos Aires
Rizzolatti, Giacomo (2006) *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional* (premio Príncipe de Asturias 2011), Paidós, Buenos Aires
Gardner, Howard. (1983) *Inteligencias múltiples* Paidós, Buenos Aires
Strasberg Lee (1989) *Un sueño de pasión*, Emecé, Buenos Aires





Análisis sobre la producción de Guillermo de la Torre

Paoletta, Anabel Edith¹

Resumen

En la década del 60 se trabajó contemplando el concepto de Nicolas Schoffer sobre el luminodinamismo, definiendo al objeto en la obra inmaterial por su estructura de comportamiento, y por el proceso de relaciones que se establece entre los componentes de la puesta en escena y los distintos efectos sensoriales que le genera al espectador; dicho proceso es continuo y permanece en continuo desarrollo debido a la libertad de configuración que tiene la propia materia como energía, que en este caso hemos citado la luz. En el mismo decenio de los años 60, el escenógrafo De La Torre estaba construyendo su trayectoria a través de la intervención en los movimientos de la vanguardia argentina, ya que posee obras que dan cuenta de la misma y que van anunciando dicha producción inmaterial.

Palabras clave: Escenografía inmaterial - luz - Guillermo De La Torre

Abstract

In the 60s it work contemplating the luminodinamismo concept of Nicolas Schoffer on defining the object in the structure intangible, and the process of establishing relationships between the components of the staging and the different sensory effects that generates the spectator; this process continuously developing through freedom configuration as energy, which in this case have cited the light. In the same decade of the 60s, the designer De La Torre was building his path through the intervention of the Argentina's vanguard, as it has works that will announce immaterial production.

Key words: Scenery immaterial - Light - Guillermo De La Torre

En el momento en que nos disponemos a analizar la producción del escenógrafo Guillermo De La Torre hemos optado por centrarnos en el aspecto lumínico de sus obras y para explicarlo es necesario mencionar que ya desde fines del mil ochocientos se incorpora a la apuesta en escena la utilización de la luz eléctrica² como un signo³ no ver-

bal⁴ que propicia la creación de atmosferas⁵ para la escena. La luz eléctrica se distingue del resto de los signos no verbales por ser inmaterial⁶, si entendemos como inmaterial lo inaprensible para el ser humano, ya que en la actualidad la luz como ente energético es medible y manipulable por medio de artefactos diseñados para ello.

¹ E mail: apaoletta@arte.unicen.edu.ar

² Oli Alonso, "Desarrollo de la iluminación escénica, línea de tiempo" Megaluz. 2003. "En 1881 el Savoy Theatre de Londres instala el primer sistema de iluminación eléctrica en el mundo- 824 lámparas son usadas para el escenario y 334 lámparas iluminan el auditorio. En 1890 la mayoría de los teatros modernos han cambiado de la iluminación a gas a la iluminación eléctrica por ser más segura".

³ SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística General. Buenos Aires : Losada, 1945. Capítulo VII Lenguaje y semiótica. un signo es algún objeto perceptible por los sentidos (no hay que pensar que tal objeto haya de ser necesariamente material), portador de una significación para un receptor o intérprete, que es quien realiza el paso del signo a lo significado, haciendo operativa la conexión entre ambos.

⁴ Raúl Avila. La lengua y los hablantes. México : Trillas, 1990. ". Clasificación según su estructura: Signo no verbal: Todos los signos no humanos son signos no verbales

⁵ La atmósfera rodea al planeta Tierra y nos protege impidiendo la entrada de radiaciones peligrosas del sol, es una mezcla de gases que se vuelve cada vez más tenue hasta alcanzar el espacio.

⁶ Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe. Inmaterial: adj. No material: los fantasmas son inmateriales.

Análisis sobre la producción de Guillermo de la Torre.

En siglo XX las innovaciones técnicas dieron lugar a las propuestas naturalistas y simbolistas para la escenografía, como por ejemplo el trabajo de Gordon Craig⁷, Quien examinando los dibujos de Louis Loeb comprendió las posibilidades que ofrecía una iluminación en cuanto al espacio y al fondo. Mostró a través de sus diseños su propia lectura de la obra empleando específicamente la luz para expresar el ritmo interno, los matices y las tensiones del texto, además de emplear materiales tales como los efectos de transparencia en telones y proyecciones cromáticas con dispositivos de vidrio de diferentes colores, con combinaciones de luz y prismas para proyectar la luz en distintos lugares del escenario.

Tomando el recurso de las transparencias, el escenógrafo argentino que se valió de estas ideas fue Guillermo de la Torre plasmando su arte en la Opera "Don Juan" de J.C. Zorzi llevada a escena en 1999 en el teatro Colon, bajo la dirección de E. Rodríguez Arguibel. Cuyo argumento se destaca en el Tercer acto, según Zorzi:

*"...Donde se representa la noche del diablo, cuando Don Juan antes de caer en los brazos de Aymé (hija de la bruja) escucha la voz de Inés (su amada que murió ahogada en las aguas del río Paraná) y le dice a la primera que podrá tener su cuerpo pero nunca su alma. Entonces Aymé le clava un cuchillo y Don Juan cae mientras las voces del Mas Allá, con Inés y el coro de Ángeles vienen a tomar su alma y llevársela al lugar celestial"*⁸

Todo este suceso antes mencionado es representado por De la Torre por un clima azulado, en las inmediaciones del río Paraná, ya que la historia es situada en la Mesopotamia argentina, desde donde aparece una barca que poco a poco pierde su aparente materialidad y descubre el coro de ángeles, para lograr dicho efecto el escenógrafo ha empleado velos transparentes para inmaterializar tanto los cuerpos de los intérpretes del coro en el momento en que vislumbramos la barca, como el decorado que se desvanece al aparecer el coro de niñas vestidas con túnicas blancas. En la fotografía que registra este momento puede apreciarse en el foro una iluminación azul que cubre todo el ciclorama, delante del mismo y en diagonal está ubicada la estructura de la barca en cuyo interior se encuentran las jóvenes del coro sobre unas gradas dispuestas sobre la pared posterior de dicha estructura. Cabe destacar que la estructura de hierro cubierta de tul es captada por la lente de la cámara fotográfica pero no por nuestra visión. En dicha situación, el coro es iluminado sutilmente con un puntual no color, mientras que otro cenital destaca la figura de Inés en el proscenio derecho, contemplando al Don Juan. (Ver imagen 1)

También Appia fue quien afirmó que el alma del teatro moderno es la luz por su poder expresivo y por la capacidad para crear formas, y considera a la puesta en escena como un cuadro que se compone de tiempo, de este modo el actor debe mediar entre las artes del tiempo (música y poesía) y del espacio (escenario y luz) donde los efectos de sombra y luz comienzan a ser protagonistas dando sentido

dramático a las piezas que se organizan en el espacio.

Si se considera este aspecto de la utilización del tiempo y el protagonismo de la sombra, De la Torre transgrede el arte de la escena legado por Appia, proponiendo para la Opera "Proserpina y el extranjero" de J.J. Castro. Llevada a escena en el Teatro Colon durante el año 1994, Dirigida por Eduardo Rodríguez Arguibel, en cuyo libreto se enuncia en el Acto I que:

"... Aparece un amplio vestíbulo", "...Proserpina se debate y huye extraviada por los sombríos corredores de la mansión..."

Citas en las que indudablemente se ha basado De la Torre para crear la escenografía de este gran vestíbulo que ocupa todo el escenario, vestido con cubos de 4 lados a gran escala en el foro, que emulan los "sombrios corredores de una mansión" casi laberínticos, mas adelante situó dos divanes centrados y una pequeña mesa sobre el lateral derecho.

Pero el efecto que más nos ocupa se refiere al suceso del Acto II donde se expresa

"...En el horizonte se perfila una tormenta que hace peligrar la cosecha. La acción se transfiere al conocido vestíbulo..."

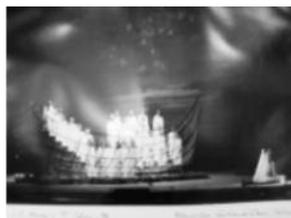


Imagen 1



Imagen 2

De la Torre, haciendo uso de dicha metáfora, comienza a surgir en el ciclorama una mancha de luz que muta progresivamente de forma y color hasta convertirse en una explosión, por medio de la utilización de distintas luminarias y recursos técnicos de iluminación como por ejemplo el empleo de gobos y la variación de intensidad entre los tintes azul, ámbar y no color. Así esta metamorfosis de imagen-luz que se proyecta sobre el foro y en los cubos escenográficos, que a su vez proyectan su sombra contra el foro. Este conjunto refuerza la intensidad y acompaña temporalmente el transcurso de la acción dramática, componiendo la imagen que se propone en el libreto de esta ópera según la siguiente cita:

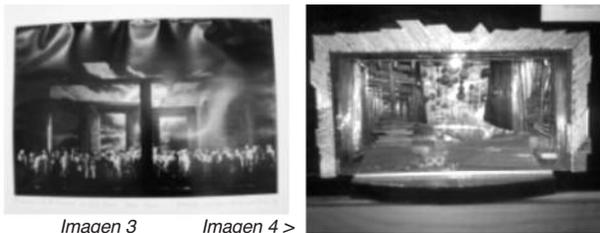
"...Un rumor, como el crepitar del fuego, se acerca y crece en intensidad. Una luz siniestra se filtra por las paredes y dibuja el perfil de una ciudad en ruinas como si en una sola imagen se unieran la habitación y lo que queda después de un bombardeo..." (Ver imagen 2)

7 Craig. El arte del teatro. Grupo editorial Gaceta, S.A. Londres. 1995

8 Entrevista publicada en la revista Clásica N° 123 de Octubre de 1998, Páginas 27 a 31. Buenos Aires.

Aunque los recursos de iluminación, la transparencia y la sombra se han utilizado desde principios del siglo XX, fue en la década del 60 que se trabajó contemplando el concepto de Nicolas Schoffer sobre el luminodinamismo, que se refiere al “uso de la superficie o de una fracción del espacio de cualquier magnitud, en la cual se desarrollan elementos plásticos y dinámicos, coloreados o no, en los que se proyectan movimientos reales u ópticos combinados con fuentes de luz natural o artificial”. De tal modo que el objeto en la obra inmaterial no puede definirse como un objeto clásico⁹ sino que se lo puntualiza por su estructura de comportamiento, y por el proceso de relaciones que se establece entre los componentes de la puesta en escena y los distintos efectos sensoriales que le genera al espectador; dicho proceso es continuo y permanece en continuo desarrollo debido a la libertad de configuración que tiene la propia materia como energía, que en este caso hemos citado la luz.

Las variaciones que provocan las distintas fuentes de energía se han podido manipular con el correr de los años gracias a las innovaciones tecnológicas, esta evolución de la tecnología en el arte puede apreciarse analizando el trabajo de algunos de los artistas que se enmarcan dentro de los parámetros del arte de lo inmaterial, como los que se manifestaron en el movimiento llamado Suprematismo ruso¹⁰, proponiendo la supremacía de la sensibilidad por sobre todo elemento artístico. Y en la Bauhaus¹¹, artistas como Rodchenko y Moholy naghly y



Nicolas Jeffer con la construcción de máquinas que al enviarles luz proyectan sombras, las cuales pueden también tener movimiento, y constituyen la obra en sí.

De la Torre, en la Opera “Proserpina y el extranjero” de J. J. Castro. Llevada a escena en el Teatro Colón durante el año 1994, Dirigida por Eduardo Rodríguez Arguibel, mencionada en párrafos anteriores, otorga el protagonismo a la sombra producida por el contraluz que

provoca la refracción de la proyección sobre el ciclorama, mientras que resalta los personajes con un alto contraste a través de pequeños puntuales difusos color ámbar y deja que las inmensas estructuras escenográficas, tanto en proscenio como en foro, logren el protagonismo bañadas por la sombra en la que se sumergen además las partes oscuras de los personajes del proscenio y la proyección contra el foro, para crear la imagen que representa el Mito: “¡Oh Proserpina! Huyes y no sabes hacia dónde. Entre el Extranjero y tú está la sombra de una mujer muerta. Muerta y enterrada entre los escombros de una catedral. (Ver imagen 3)

El movimiento artístico que ha realizado una investigación científica al estudiar el color, la influencia de la luz y el movimiento en los cambios cromáticos y su percepción en la retina humana es el arte óptico o cinético, cuyo novedad radica en el aspecto lumínico y la introducción del movimiento real como uno de los componentes de la obra, donde la materia artística ya no es la tela y el pigmento sino el espacio, la luz y el tiempo, con un proceso tecnológico de fabricación. Entre los artistas más destacados que han cultivado este estilo artístico en Argentina se encuentra a Julio Le Parc, quien tomó parte activa en el grupo Nueva Tendencia y desarrolló un arte muy experimental, creando estructuras y mecanismos luminosos en los que el placer visual, los efectos sutiles y los elementos de sorpresa sumergen al espectador en un clima de encantamiento.

En la misma década de los años 60, el escenógrafo De La Torre estaba construyendo su trayectoria a través de la intervención en los movimientos de la vanguardia argentina, ya que posee obras que dan cuenta de la misma y que van anunciando dicha producción inmaterial, comenzando por su producción como Futurista, cuando intentó hacer surgir el movimiento por medio del dinamismo, valiéndose de los distintos ritmos propuestos por la sucesión de formas, pretendía dar la ilusión de movimiento al emplear superficies brillantes o metálicas dando idea de exaltación y detonación según los brillos que refracta al contacto con la luz. (Ver imagen 4) También produjo escenografías de estilo surrealista con sus collage componiendo el telón de fondo que contenía la escena teatral como por ejemplo en la obra “Ese mundo absurdo” de Enrique Wernike, dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini en el año 1966 en el Nuevo Teatro Apolo (Ver imagen 5) para la cual diseñó cuatro collages diferentes que funcionaban todos como telón de fondo.

→

9 Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe: Objeto: Lo que posee carácter material e inanimado; cosa: me gusta rodearme de objetos bellos/ Materia y sujeto de una ciencia: el objeto de la paleontología son los restos fósiles.

10 Suprematismo: Movimiento de arte abstracto lanzado por Kasimir Malevich en 1915. Sus cuadros suprematistas son las obras abstractas más radicalmente puras creadas hasta esa fecha, pues se limitan a formas geométricas simples, el cuadrado, el triángulo, el círculo, la cruz y el rectángulo, y una reducida gama de colores. Según el artista ruso, todo lo expresivo y anecdótico que se encuentra todavía en la abstracción debe ser extirpado, aplicándose formas puras y absolutas en la plasmación de armonías sencillas. Tras depurar al máximo sus ideas en una serie de cuadros de un cuadrado blanco sobre fondo blanco (hacia 1918), dio por concluido el movimiento. El suprematismo fue el vehículo de las ideas espirituales de Malevich con el que ejerció una gran influencia en el desarrollo del arte y el diseño en Occidente, en concreto en la Bauhaus.

11 Bauhaus: BAUHAUS, etimológicamente significa, Casa de Construcción, fue fundada en 1919, en Weimar (Alemania), por Walter Gropius, trasladada en 1925 a Dessau y disuelta en 1933 en Berlín. Los antecedentes de la BAUHAUS se remontan al siglo XIX. Comienzan con las devastadoras consecuencias que la creciente industrialización, primero en Inglaterra y más tarde también en Alemania, tuvo en las condiciones de vida y en la producción de los artesanos la clase obrera. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores y apadrinó también su fundación.

Análisis sobre la producción de Guillermo de la Torre.



Imagen 5

De la Torre ya había incursionado con la transparencia, experimentando diferentes materiales textiles con entramados de diversas aberturas para conseguir distintos grados de transparencia con respecto al fondo, y efectos variados como la materialización o no de dichos trastos, efecto conseguido por medio de la utilización de la luz en la escena que rebota sobre el lienzo para que lo podamos ver o se ilumina detrás de él para que este se inmaterialice e ignoremos su presencia, recursos empleados para la obra "Farsa del corazón" de Atilio Betti, dirigida por Roberto Pérez Castro en el Teatro estudio durante el año 1953. (Ver imagen 6a y 6b) Además apelo a la proyección de imágenes fijas sobre el decorado propuesto para completar estética y significativamente la idea que necesitaba expresar, como se ha mencionado en la obra "Proserpina y el extranjero" de J.J. Castro. Llevada a escena en el Teatro Colon durante el año 1994, Dirigida por Eduardo Rodríguez Arguibel (Ver imagen 2) y la Opera "Ollantay" de Constantino Galio, dirigida por F. Javier en el Teatro Colon durante el año 1978 (Ver imagen 7)

ce el teatro a la italiana, ya que aporta la oscuridad necesaria para apreciar dichas obras, donde las imágenes cobran una aparente profundidad y densidad creando una realidad perceptiva del espacio. Esta realidad aparente es creada por las modificaciones psicológicas y perceptuales que la iluminación tiene sobre el espectador, o mejor dicho por los mecanismos que intervienen en la percepción humana, conocidas como la teoría de registro cromático, la proporción y la reacción del ojo humano frente a la cualidad de la luz que se materializa y transforma las características físicas del espacio.

Como Dice Paul Klee a cerca de la función de la pintura "el arte no debe dibujar lo visible, pero debe transformar la expresión subjetiva en algo visible."

24

Paoletta: 21-24

Aunque el uso que hace de la luz esta siempre mediatizado por objetos físicos que forman parte integrante de la obra, lo que hace que sus trabajos no abandonen por entero el registro de la materialidad. El espectador se encuentra frente a una materialización creada con luz, gracias a la relación que se establece entre el espacio y el tiempo.

Dicho esto, se supone que la obra de arte inmaterial está constituida en realidad por la experiencia que el espectador obtiene frente a la propuesta que el artista hace y por ello es fundamental el espacio de caja negra que ofre-



Imagen 6a



Imagen 6b



Imagen 7

Biblio grafía

- Oli Alonso, Desarrollo de la iluminación escénica, línea de tiempo, Megaluz. 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística General. Buenos Aires : Losada, 1945
- Raúl Avila. La lengua y los hablantes. México : Trillas, 1990
- Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe
- Craig. El arte del teatro. Grupo editorial Gaceta, S.A. Londres. 1995
- Revista Clásica N° 123 de octubre de 1998, Buenos Aires
- Robert Gillam Scott, Fundamentos del diseño, Editorial Víctor Leru, Buenos Aires, 1967.
- www.indees.com.ar
- Rene Huyghe. El arte y el hombre. Tomo 3. Madrid. Ed. Palas S.A. 1967
- Juan Carlos Hidalgo Ciudad, Espacios Escénicos, Edición Junta de Andalucía, Sevilla, Colección Cuadernos escénicos N° 8.
- Pavis Patrice, Diccionario del teatro, Argentina, Paidós, 2005.





Emilio García Wehbi¹

Al fin y al cabo, sólo se trata de ser la excepción a la regla. Godard dice: "La cultura es la regla, el arte la excepción".

E. G. Wehbi.



Resumen

Los tres trabajos que forman parte de este dossier revisan la propuesta pedagógica del taller de Dirección dictado por Emilio García Wehbi, con el fin de conocer su particular forma de concebir y ejercer el oficio de director. Primero Jerónimo Ruiz realiza una reseña de uno de los libros de cabecera del taller: "El maestro ignorante". Después, Gabriela González indaga en la "morfología" o la forma en que Wehbi piensa sus espectáculos. Por último, Paula Fernández analiza algunos de los procedimientos usados en la primera etapa de producción de este director.

Palabras claves: Emilio García Wehbi - Jaques Ranciere - morfología - procedimientos - poética de dirección.

Abstract

The present Dossier aims at discussing the aesthetics of Argentine Theatre Director and performer Emilio García Wehbi. Departing from his pedagogical proposal laid out in his Direction Seminar, course that all three authors have attended, this collection of papers consists of three independent but connected Works: first it contains a review of the book "The ignorant Schoolmaster" by Jaques Ranciere. Following, a discussion Emilio García Wehbi's morphology or system that organizes his way of conceiving his work as a Director is incorporated. And finally it includes an essay that discusses the first stages of Wehbi's career focusing on the procedures that shaped his work.

Key words: Emilio García Wehbi - Jaques Ranciere - Director's aesthetics - Systematic approach - Procedures.

Empecemos con Emilio García Wehbi (1964): Conocido director del ámbito teatral porteño; uno de los fundadores del emblemático grupo "El Periférico de objetos²"; trabaja como docente, régisseur, performer, actor y artista visual. Sus espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas han sido presentados en importantes escenarios y festivales del país y del exterior³. Muy

recientemente publicó "Botella en un mensaje. Obra reunida" (2012), libro que contiene un suculento manifiesto con sus principios estéticos; seis textos escritos y escenificados por Wehbi, y uno que todavía no fue montado. Actualmente están en cartel tres de sus espectáculos: "Hécuba o el gineceo canino"⁴ (2011), "Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta"

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación: "Poéticas de Dirección: registro y sistematización de conceptualizaciones y prácticas del oficio del director teatral" (2012. UNCPBA). Integrantes: Paula Fernández (Directora), Gabriela González y Jerónimo Lucas Ruiz.

² Junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado.

³ Algunas de sus obras son: *El (A)parecido* (2010), *Aura* (2010), *Dr Faustus* (2010), *El matadero. Un comentario* (2009), *Dolor exquisito* (2008), *El Matadero (serie I,II,III,IV,V,VI: 2003-2008)*, *Woyzeck* (2006), *La balsa de la Medusa* (2005), *Proyecto Filoctetes* (2002-2007), *Anna O.* (2004), *Moby Dick* (2003), *Los Murmullos* (2002), *Sin voces* (1999), *Manifiesto de Niños* (2005), *La última noche de la humanidad* (2002), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *Zoedipous* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *Cámara Gesell* (1994), *El hombre de Arena* (2002), etc.

⁴ Versión de la obra de Eurípides.

DOSSIER Emilio García Wehbi

⁵(2012), “*Agamenón, volví del supermercado y le dí una paliza a mi hijo*”⁶ (2012). En los tres, además de dirigirlos, trabaja como actor.

Este dossier está escrito por tres ex - alumnos del taller de Dirección que Wehbi realiza desde hace algunos años en la ciudad de Buenos Aires. Los materiales reunidos aquí son parte de la “cocina” de ese taller, es decir, parte de la propuesta pedagógica que Wehbi utiliza para reflexionar sobre el oficio del director desde la particular óptica de su experiencia artística. Nos pareció que la mejor forma de volver sobre algunos de los trechos que nos atravesaron en el recorrido por la jungla del taller era postulando a viva voz tres preguntas caprichosas; e intentar dar (cada uno

como pudiera) una respuesta siempre subjetiva y parcial. Las preguntas fueron: ¿Con qué teóricos dialoga Wehbi? Y ahí fue que Jerónimo Ruiz escribió una reseña sobre “*El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*”; libro de cabecera del taller. ¿Cómo piensa o concibe Wehbi la creación de sus espectáculos? Entonces Gabriela González nos cuenta sobre la “*Morfología*”. ¿Cómo construye sus espectáculos: qué procedimientos utiliza? Y ahí Paula Fernández revisa el desmontaje de espectáculos de la primera etapa de producción de este director.

Bom Appetite!

⁵ Texto de Rodrigo García.

⁶ Idem.

Mata al padre y sale huyendo: Preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi

Paula Fernández ¹

26

Fernández: 26-28

Este artículo realiza una primera aproximación a la poética de Emilio García Wehbi centrándose en aspectos de su metodología de trabajo que se desprenden del desmontaje de espectáculos de su primera etapa de producción. El desmontaje tuvo lugar este año en el transcurso del taller de Dirección que él dicta los días martes en su estudio, en la ciudad de Buenos Aires. Lo que sigue supone un recorte y una mirada subjetiva aplicada a esos materiales con el propósito de identificar algunos de los saberes y procedimientos que sustentan la red de creación artística de este director.

“*Matar al padre*”: esta es la frase que a modo de mantra o juramento rabioso atraviesa toda la producción de García Wehbi. En los comienzos de *El Periférico de Objetos* - junto a Ana Alvarado y Daniel Veronese- “matar al padre” significaba correrse de los lugares y expectativas que el teatro de títeres detentaba por ese entonces, y que Wehbi resume como: “(...) *debía ser popular, debía ser para niños, debía ser poético-metafórico desde el lugar más convencional de lo poético. Vale decir: debía ser artesanal, etc.*” Si bien esa voluntad de romper con las normas estéticas establecidas estuvo presente en el espíritu de *Ubu Rey* (1989) - el primer espectáculo de *El Periférico...*- recién logró materializarse en el segundo espectáculo: En *Variaciones sobre B* (1992) el grupo invierte el procedimiento y vuelve visible lo invisible: el titiritero ya no se esconde detrás del objeto ni intenta desaparecer en su ropa negra, sino que se expone a la vista del público:

(...) *el personaje no solo es el objeto manipulado sino que*

quien lo manipula también es transformado en un personaje y empieza a construir una serie de signos, una serie de leyes a partir de esa dinámica de vinculación. Una serie de leyes que son formales pero al mismo tiempo devienen conceptuales. Vale decir: el manipulador está en una situación de ventaja sobre el objeto; lo manipula en términos técnicos pero también aparece cierto grado de violencia, cierta represión del poder en esa relación de diferencia (...) aparece cierto juego de tensión en el que el objeto generara ciertas características como personaje y el manipulador tiene otras, y por un juego de disociación se ven no solo el personaje y quien manipula sino personajes manipuladores, y se empiezan a cruzar una serie de signos que exceden la lógica del personaje único.

De esta forma en este segundo espectáculo aparecen dos rasgos o procedimientos que serán una constante en el trabajo de este director: 1-La idea de mostrar el artificio, es decir, evidenciar la materialidad para construir “el artificio de la pura exhibición”; 2- el concepto devenido forma y la forma devenida concepto. A esto se le suma lo que Wehbi reconoce como los dos grandes tópicos en el trabajo de *El Periférico...*: Por un lado, la violencia: tomada como matriz expresiva, como obsesión y temática inherente a la familia, la sociedad, las relaciones íntimas, el cuerpo, etc. Y por otro lado, la dimensión política de los espectáculos. Dice E. G. Wehbi:

Indudablemente la política de un espectáculo es su formalidad, por eso yo hablo todo el tiempo de la forma como contenido y el contenido como forma. Aquello que es concepto

¹ Magister en Artes Escénicas (UFBA- Brasil), Docente- Investigadora de la Facultad de Arte de la UNCPBA. Cátedras: Dirección Teatral- Práctica integrada II. paunandez@hotmail.com



si se pone en escena como idea pierde: se empobrece, se pone patético, se pone didáctico, se pone pontificador; se pone fascista porque quiere imponer un discurso... En cambio cuando el concepto deviene forma, y lo que narra es la forma, los signos de esa materialidad le permiten al espectador la subjetividad: no vincularse en términos de masa sino en términos de sujeto. (...) Siempre el arte es político: por lo que dice, por lo que calla; pero básicamente por la forma expresiva que tiene. (...) En este sentido yo entiendo al sujeto en la polis: cómo se comporta en el marco de la otredad; donde uno no está solo. Donde hay una serie de reglas -que tiene que ver con lo social, con lo legal, con lo subjetivo, con lo moral; que tiene que ver con la ética.

Otro procedimiento que se vuelve visible a partir de *Variaciones sobre B*, está vinculado al encuentro casual, en la calle, de muñecas antiguas que rápidamente se transformaron en ícono de la estética del grupo. Estás muñecas que en el imaginario de Wehbi eran abandonadas en containers por inescrupulosos parientes de ancianitas recién fallecidas, portaban en su misma materialidad condiciones expresivas que el grupo vinculó a la idea de la muerte, la pérdida de la infancia, el paso inexorable del tiempo, etc. A esto se le sumó el descubrimiento de que por el propio desgaste las muñecas comenzaban a perder el pelo y finalmente se les desprendía toda la mollera. Este hallazgo les permitió manipularlas metiendo la mano directamente dentro de sus cabezas; y una vez más la forma devino contenido: esa disponibilidad práctica que presentaba el material fue leído/trasformado por el grupo en conceptos vinculados al sometimiento, la violencia y las relaciones de poder.

El episodio en relación a las muñecas alertó a los integrantes del grupo sobre los alcances y derivaciones que surgen del mero accidente. En adelante el accidente se transformó en una especie de principio rector en la producción de *El Periférico*... En palabras de García Wehbi, se trataba de (...) *Trabajar comulgando con el accidente, a la manera que lo plantea Francis Bacon: invocar al accidente, estar dispuesto al accidente, no estar preparado para el accidente pero estar atento a que si el accidente aparece se pueda capitalizar. Y después una vez que está capitalizado, incursionar, por ahí todavía no entendí para qué sirve el accidente, pero como descubrimiento de algunos elementos "no dados" en la práctica artística es interesante.*

De esta forma, el accidente se convirtió en un recurso que ayudaba a "matar al padre" y a matarse ellos mismos cada vez, es decir: contribuía a evitar las formas estéticas canonizadas, y también ayudaba a evitar la repetición de lo propio. El accidente y su posterior capitalización forzó a los integrantes del grupo a trabajar en relación a lo coyuntural, a lo no programado; los obligó a estar alertas y a lidiar con la intensidad -sin precedentes- del aquí y ahora.

El siguiente espectáculo del grupo llevó el mismo título del relato que escribiera el escritor romántico E.T. Amadeus Hoffman en 1817: *"El hombre de arena"*. La obra -estrenada por *El Periférico*... en 1993- partió de la lectura de este cuento pero sólo conservó de él el título (ya que la obra no tenía texto) y algo de su espíritu sombrío. El espectáculo se realizó en el teatro *Babilonia*, en un espacio reducido -con capacidad para treinta personas- y su puesta consistía en una enorme caja con quinientos kilos de tierra en la que estaban enterrados los muñecos que durante el espectáculo serían enterrados y desenterrados por los actores/manipuladores en una especie de ritual fúnebre sin fin.

Esta "tragedia musical" estaba dividida en cuatro actos, tres de ellos con música compuesta especialmente por Carolina Cardia y uno en que sólo se escuchaba el murmullo de los deudos/manipuladores. El director explica:

Nosotros tomamos como punto de partida el texto de E.T. A. Hoffman (...); y más que sobre el texto de Hoffman trabajamos sobre un texto de Freud que se llama "Lo siniestro". Lo que hace Freud es tomar el cuento de Hoffman y desarrollar el concepto de lo siniestro, que significa lo familiar que deviene extraño (...) Entonces nosotros trabajamos con eso y empezamos a intervenir los materiales de esa misma forma: llamamos "El hombre de arena" a una obra que estuvo atravesada por la mirada de Freud pero en la que no hay ningún tipo de explicación psicoanalítica, ni ninguna voluntad de entender eso que es un juego del inconsciente; sino que se construye un guión muy críptico, muy cerrado, muy difícil de desentrañar, pero que era muy sensorial. De mucho impacto para el espectador (...)

De esta forma, en esta obra aparece un rasgo peculiar vinculable a lo que Piglia denomina *segundo relato o relato oculto*. En su "Tesis sobre el cuento" este autor sostiene que todo cuento encierra un relato secreto con el que dialoga de manera subrepticia y fragmentada. La naturaleza antagónica de los relatos implica trabajar con dos sistemas de causalidad diferentes que al cruzarse componen una lógica en la que lo más importante nunca es dicho sino que se construye con lo aludido y lo sobreentendido.

En el espectáculo de *El periférico*..., si bien el título refiere al texto de E.T.A Hoffman, se toma como segundo relato el texto psicoanalítico de Freud sobre lo siniestro y lo ominoso. En *El hombre de arena* muchos de los conceptos y ejemplos que Freud utiliza para dar cuenta de lo siniestro devinieron en una forma escénica en la que el ritual de los muñecos enterrados, desenterrados y vueltos a enterrar funcionó como el residuo o las cenizas de un gran sistema de ideas y asociaciones que en el "incendio" del proceso de creación devinieron en un nuevo objeto que, a su vez, generó una nueva red de asociaciones.

En la recepción de este espectáculo lo siniestro encontró una resonancia de "tinte Freudiana" en relación a la angustia primitiva que se vincula a la idea de la muerte, es decir, al miedo que es reprimido y convertido en piedad ante el cadáver que, justamente, me recuerda aquello en lo que me transformaré. Pero básicamente encontró en el público una resonancia mucho más actual, vinculada a los cadáveres de los desaparecidos que habían sido secuestrados durante la dictadura y que por ese entonces empezaban a aparecer en las costas de Argentina y Uruguay. Como diría Schiller la connotación siniestra aparecía en la evidencia de algo que *"debiendo permanecer oculto sale a luz"*.

De más está decir que esta lectura no había sido prevista por los creadores del espectáculo, y por esta misma razón la obra resultaba efectiva, ya que siendo fiel a sus propias premisas de creación funcionaba como un sistema abierto a las distintas miradas del público. Desde la concepción de Wehbi las obras resultan efectivas e inquietantes cuando no se adecuan a las expectativas del público y le exigen al espectador desempeñar un rol activo. En este sentido el director sostiene: (...) *El espectador viene (al teatro) a pasarla bien y a trabajar: está produciendo actividad afectiva, emocional, intelectual al mismo tiempo que la obra, por que se le exige trabajar al espectador: construir relato. Y el*





Mata al padre y sale huyendo: Preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi.

trabajo no es solamente generar placer: “yo voy al teatro porque después quiero ir a comer, es fin de semana y me hacen laborar...” sí, pero es otro tipo de trabajo; un trabajo de asociaciones poéticas, lúdicas, más misteriosas, más extraordinario porque sale de lo ordinario.

Un año después de presentar *El hombre de arena*, el grupo estrena *Cámara Gesell* (1994), un espectáculo creado a partir del libro “Yo, Pierre Riviere” (1973) en el que Michel Foucault analiza el caso de un joven de veinte años que en el siglo XIX asesina a su madre y a sus dos hermanos. El libro intenta demostrar -valiéndose de las memorias del joven, de documentos jurídicos, periodísticos y médicos- cómo un mismo crimen es manipulado y tergiversado por los distintos organismos que inciden en la opinión pública. E. G. Wehbi explica:

(...) empezamos a tomar esta problemática de lo familiar y cruzamos algunos materiales que habíamos estando trabajando y que tenían que ver con los anti-psiquiátricos de la década del 60. En la década del 60 aparece una psiquiatría, muy en sintonía con esos tiempos, que discute la problemática de la salud mental, diciendo que la práctica de la psiquiatría tradicional con los electro shocks, la drogadependencia, fármacos, psicofármacos y demás, lo que hacía en realidad era anular y clausurar la posibilidad de sanación que tiene el enfermo; y lo que plantea la anti-psiquiatría es un discurso liberador, es un discurso político que considera que -básicamente- la solución a los problemas de la sociedad capitalista enferma es la revolución socialista. O sea liberar a ese cuerpo doblemente castigado: primero en el seno familiar y después en el manicomio.

Otro material utilizado consistió en el concepto de microfascismo mediante el cual los autores G. Deleuze y F. Guattari explican que la familia constituye la estructura micro-fascista por excelencia, a partir de la cual se fundan los fascismos mayores. Tal como sucedía con el texto de Freud estos materiales no aparecían evidenciados en la obra sino que fueron tomados como “materiales de cocina” que posibilitaron la construcción de escenas, dinámicas y lógicas, sin revelar su fuente.

Las indagaciones escénicas en torno al texto de Foucault y a los distintos materiales de cocina derivaron en la aparición de “lo perverso” como concepto-procedimiento que se volvería recurrente en la práctica directorial de Wehbi, quien explica: *El concepto de perversión significa cambiarle el uso o la funcionalidad a un uso normatizado de algo. No hay que*

pensar simplemente el término de perversión con su carga oscura o peyorativa sino como la modificación de la función de algo. En este espectáculo el juego de perversiones era múltiple: por un lado el grupo introdujo una nueva variante dentro de su técnica de manipulación e incorporó -junto a los muñecos- a una actriz, pero la (que oficiaba como) actriz, no era actriz: era la directora Laura Yusem, quien además interpretaba a un personaje masculino, que además era un niño.

Volviendo sobre lo escrito hasta acá (sin ánimo de concluir nada sino más bien de realizar consideraciones que permitan a futuro continuar investigando la poética de este director) resulta interesante observar cómo desde los primeros espectáculos realizados con *El periférico de objetos* la dinámica de creación basada en la forma devenida contenido y viceversa, supone para Wehbi la indagación exhaustiva de los elementos que participan de la puesta, y el análisis - no menos exhaustivo- de los núcleos de sentido que porta cada concepto. De esta forma, un espectáculo se materializa como un sistema cuya lógica de funcionamiento, en sus múltiples dimensiones: afectivas, sensoriales, intelectuales, etc., tiene para Wehbi un fundamento de valor nombrable, rastreable a partir de determinada red de asociaciones poéticas y de determinados marcos teóricos. El nombrar, discriminar, definir, asociar y conceptualizar son una parte importante de la metodología de creación de Wehbi, quien reconoce que las improvisaciones y la dramaturgia del actor no le interesan demasiado y que suele destinar mucho tiempo al trabajo de mesa.

Por último, otro rasgo peculiar que merece ser analizado a lo largo de su trabajo tiene que ver con la construcción rizomática y la voluntad de E. G. Wehbi de componer en diálogo con materiales de naturaleza disímiles (literarios, plásticos, musicales, filosóficos, etc.) sometiéndolos a distintos tratamientos incluso dentro de un mismo espectáculo, por lo cual o bien pueden permanecer “ocultos” -como en el caso de los segundos relatos- o bien son evidenciados en diferentes grados: ya sea en forma de citas explícitas¹, adaptaciones o collages². El interés de trabajar incorporando lo heterogéneo, si bien constituye un rasgo común del arte moderno y posmoderno, puede leerse en Wehbi como la voluntad nómada de conocer y habitar territorios fértiles en los que no se quedará mucho tiempo, ya que lo realmente importante pareciera estar ante todo en el movimiento; en esa proliferación de Y... Y...Y... que Deleuze y Guattari anteponen a la lógica unidireccional del “ser”.

Biblio grafía

- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix: (2006) Mil mesetas. España: Ed. Miniut, Pre-textos.
- FOULCAULT, Michel: (2001) Yo, Pierre Riviere. Buenos Aires: Ed. Tusquest.
- PIGLIA, Ricardo: www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm
- WEHBI GARCÍA, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller de Dirección y Puesta en escena de los martes. Buenos Aires. Marzo 2012.

1 Por ejemplo los fragmentos de texto del libro “Cinismo. Retratos de los filósofos llamados perros” de Michel Onfray, el poema “Musée des Beau-Arts”, de W.H. Auden, en el espectáculo “Hécuba. O el gineceo canino” (2011).

2 Nos referimos al tratamiento plástico de algunos de los elementos que conviven en la escena como por ejemplo “la cortina de baño de Hitchcock” y las imágenes de las películas *El infierno*, (1911) de Giuseppe de Liguoro y *Felicidad* (1934), de Aleksandr Medvedkin; en el espectáculo *Hécuba. O el gineceo canino* (2011)

RESEÑA

El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual

de Jaques Ranciere*

Jerónimo Ruiz¹

Sobre el Autor:

Nacido en 1940 en Argelia. Actualmente profesor emérito de la Universidad de París (St. Denis). Ranciere se dio a conocer bajo la tutela de Louis Althusser, de quien se distancia luego del Mayo Francés. Sus escritos han circulado por temas referidos a la lucha de clases, y la igualdad social. Sobre esta temática se destaca su participación en proyecto colectivo del libro "Para leer el capital" (1965), y "El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual" (1987). Luego sobre temas de estética general se destaca "El futuro de la imagen" (2007) y "El espectador emancipado" (2010).

Objetivo general del libro:

El maestro ignorante es una reflexión acerca de la pedagogía, la educación, y las múltiples vinculaciones entre saber, poder, e inequidad social; en una estrecha relación a la obra de Joseph Jacotot, revolucionario, pedagogo, y filósofo francés de principios del siglo XIX. Jacotot desarrolló en su época lo que él denominó como Educación Universal. Básicamente consistía en emancipar al hombre de su dependencia a un saber hegemónico y legitimado, para reconocerse como un sujeto con una inteligencia igual a la de los demás y dueño de su voluntad de conocimiento. Esto le permitiría aprender, o en su caso enseñar, aquello que ignora.

Ranciere comienza ilustrando el contexto histórico en el que se inscribe Jacotot: una Francia posterior a la revolución en la que se instaura un plan sistemático de control social basado en el orden y el progreso. Para el autor, el mecanismo por excelencia que permite el desarrollo eficiente de dicho plan, es la institución pedagógica. Allí los "sabios" ejercen, de manera legítima, su autoridad sobre los "ignorantes"; y se formulan prácticas concretas para impartir el conocimiento de manera gradual, de modo que aquellos que no lo poseen puedan acortar, a su tiempo, la brecha que los separa de los instruidos.

En medio de este proceso de transformación, Ranciere cuestiona el sistema educativo y observa como su iniciativa de promoción de la igualdad y democratización del saber, es en realidad un falso espíritu de integración, en definitiva un claro ejemplo de control social: (...) *la distancia que la Escuela y la sociedad pedagogizada pretenden reducir es la misma de la cual viven y, por lo tanto, reproducen sin cesar. Quien plantea la igualdad como objetivo a alcanzar a partir de la situación no igualitaria la aplaza de hecho al infi-*

nito. *La igualdad nunca viene después, como un resultado a alcanzar. Debe ubicársela antes.*"²

En este sentido Ranciere habla de una *sociedad-escuela* para referirse a un gobierno formado por élites (los mejores de la clase) y un pueblo (los que tienen problemas de aprendizaje) que siempre queda mal posicionado en esta manera de repartir el poder. En oposición a este punto de vista, Ranciere apela a la experiencia de Jacotot, para afirmar que instruir no significa transmitir un conocimiento adecuado de la mejor manera posible a alguien que no lo posee (el ignorante, el diferente, el retrasado); sino trabajar para que el sujeto no desconozca ni niegue su propia voluntad de conocimiento, y su lugar de igualdad ante el maestro. Pero esto no se consigue con solo enunciar esa situación, la misma debe ser verificada constantemente tanto por el maestro como por el alumno.

Capítulo primero:

Ranciere se pregunta ¿hasta qué punto es útil la explicación del maestro? Una primera respuesta a esta pregunta la encuentra en un ejemplo particular: el aprendizaje de la lengua materna. Nadie explica cómo hacerlo, no hay metodologías ni sistemas, sin embargo cada niño, en la medida de sus posibilidades, aprende a hablar en la lengua del contexto en el que crece. Una segunda respuesta la da gracias a una experiencia de Joseph Jacotot: sin saber él hablar el idioma holandés, y ante un grupo de alumnos holandeses que ignoraban el francés, consiguió gracias a una edición bilingüe del libro *Telémaco*, que sus alumnos hablen y escriban en lengua francesa. No hubo una explicación rudimental de la ortografía o de las conjugaciones, sino una concienzuda observación de las palabras y su traducción, y una insistente repetición en la lectura, para luego encontrar las correspondencias y armar frases en francés.

¿Por qué no apelar al "tipo" de inteligencia con la que se aprende a hablar la lengua materna para aprender otras cosas? ¿Por qué existe una institución y un maestro que definen qué y cómo explicar mejor? Estas preguntas que organizan el capítulo ponen en evidencia una relación de dependencia unilateral entre maestro y alumno: *"Es el explicador el que necesita del incapaz y no a la inversa"*³. Al mismo tiempo se relativiza la mirada tradicional sobre el aprendizaje, que insiste en explicar cada vez mejor y apelar a nuevos ejemplos para que el alumno comprenda lo aprendido: esto será para Jacotot el embrutecimiento. Es solo bajo el signo de la igualdad que puede haber apren-

* Ranciere Jaques: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal. Buenos Aires. 2007.

¹ Es Licenciado en Teatro. Actor y docente. Ayudante graduado de Expresión Corporal III en la Facultad de Arte (UNCPBA). Jeronimolucas@gmail.com

El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual



dizaje, insiste Jacotot. Afianzarse en el diálogo de igual a igual entre maestro y alumno, borrando esas fronteras definidas. En esta situación ideal el maestro se convierte en “emancipador” del alumno, y los métodos de aprendizaje no le corresponden al maestro sino a quien aprende. Es por este motivo, porque el conocimiento no es un conjunto de contenidos a transmitir al alumno, sino más bien una actitud ante el conocimiento; que la igualdad ente maestro y alumno se promueve solo cuando existe una voluntad por aprender.

Capítulo segundo:

Ranciere sigue el desarrollo de la experiencia de Jacotot con sus alumnos y su Telémaco, y observa ciertos criterios metodológicos de esa emancipación, de ese método sin método. Jacotot pedía a sus alumnos que hablasen de todo lo que haya en Telémaco: la forma de las letras, las imágenes, sus razonamientos, los juicios morales de los personajes en la historia, etc.; la única condición para ello era poder ejemplificarlo en el libro. De esta manera el ejemplar de Telémaco se convirtió en un límite que al mismo tiempo otorgó libertad: “(...) diga lo que ve, piensa y hace (...) deberá mostrar en el libro los hechos a los que refiere su razonamiento.”²

El libro es una fuga con puntos de anclaje; es la materialidad a la que recurrir para poder verificar el extenso y variable camino de preguntas que el maestro “emancipador” le propone al alumno (¿qué ve, qué piensa, qué hace?). Ese recorrido ya no pertenece a un saber secreto de maestro “explicador”, ahora es territorio del alumno y su voluntad de aprender. El maestro ya no pregunta para verificar un saber determinado, sino para confirmar que se sigue buscando. Telémaco, dice Ranciere, es un pretexto. Puede ser eso o cualquier otra cosa, siempre hay algo que el alumno sabe de memoria y que sirve como término de comparación y relación con una cosa nueva a conocer.

Otro elemento recurrente de la Enseñanza Universal, como la llamo Jacotot, es la improvisación. Aprender a hablar de cualquier tema tratando de mantener una estructura coherente de desarrollo y cierre. Esto implica más que nada aprender a vencerse y darse lugar para exponerse al juicio del otro.

Capítulo tercero:

En este capítulo Ranciere retoma la idea de la voluntad de conocimiento, colocándola como la base para el desarrollo de la inteligencia, y trae la voz de Jacotot para decir que el hombre es una inteligencia puesta al servicio de una voluntad, una afirmación claramente materialista y polémica para la época de Jacotot. “*La inteligencia es atención y búsqueda antes que ser combinación de ideas*”³. Se posiciona a la voluntad del pensamiento por encima del sistema simbólico de lenguaje e ideas mediante el que dicha voluntad se expresa. De modo que el sistema es arbitrario, secundario al pensamiento y al desarrollo de la inteligencia, y quienes lo ponen por delante, como preexistente al pensamiento, solo afirman los valores hegemónicos de una sociedad. “*El hombre no piensa porque habla (...) piensa porque existe*”⁴.

Capítulo cuarto:

Ranciere reflexiona acerca de cómo esta concepción del saber asociado a la voluntad, en donde el conocimiento es más que un conjunto de contenidos trasmisibles, y el rol del maestro es relativizado; colisiona contra una sociedad que fomenta la pereza de pensamiento y la desestimación del propio sujeto en tanto susceptible de ejercer su propia voluntad de saber. En esa pereza, dice, hay menos deseo de sustraerse del esfuerzo, que temor por exponer las propias ideas ante el juicio de los demás; y afirma que, en este caso, la voluntad se encuentra pervertida, apasionada por el desprecio y la desigualdad: “*Y todavía hoy, ¿qué otra cosa permite que el pensador desprecie la inteligencia del obrero, sino el desprecio del obrero por el campesino, el del campesino por su mujer, el de su mujer por la del vecino, y así, al infinito? (...) ..sometidos a la ley de la masa por la pretensión misma de distinguirse de ella.*”⁵

A lo largo del capítulo se profundiza sobre las acciones de una sociedad, que, apasionada por la desigualdad, se sirve de su afirmación para perpetuar el dominio de los “superiores” sobre los “inferiores”. Ya sea en cuestiones de raza, género, o partidismo político; la desigualdad se negocia y se disfraz de manera razonable: se obedece a cambio de algo, se asume un deber a cambio de un derecho. Y este sistema de inequidades se traslada desde el ejercicio del gobierno, hasta las más diversas prácticas sociales. Ranciere menciona en este sentido, cómo el estado legitima la violencia para contrarrestar otra violencia (ilegítima ésta por ser distinta), y que “(...) siempre se ha encontrado el medio de impartir justicia por la fuerza, pero no se está cerca de darle fuerza a la justicia.”⁶

Capítulo quinto:

Para Ranciere la tarea del emancipador no consiste en hacer sabios. El emancipador se afirma en saber que todas las inteligencias son iguales, por lo tanto confrontará a aquellas personas que se consideran de una inteligencia inferior; inferior no por saberse ignorantes, sino por despreciarse a sí mismos y despreciar su propia voluntad de conocimiento.

Si se hace tanto hincapié en el lugar de igualdad entre maestro y alumno, es porque este tipo enseñanza no puede formar parte de planes políticos de reforma progresista, no soporta banderas partidarias, ni resiste la pregnancia de las instituciones; solo un hombre puede emancipar a otro hombre, dice Ranciere. Esta frase es, por un lado, una evidente renuncia al orden social institucionalizado; y por el otro una propuesta de educación dirigida al individuo, no a la sociedad. Es un claro posicionamiento ético y formal: un gobierno no puede ofrecerle nada a quien se considera capaz de tomar por sí mismo lo que quiere y necesita.

Evidentemente es un modelo educacional que no se ha incorporado más que de una manera aislada, pero, como afirma Ranciere, la Educación Universal jamás podrá perderse ya que es el método natural de la mente humana, y de todo individuo que se plantea encontrar respuestas por su cuenta.

² Ídem, pág. 9

³ Ídem, pág. 21

⁴ Ídem, pág. 36.

⁵ Ídem, pág. 75.

⁶ Ídem, pág. 85.

⁷ Ídem, pág. 113.

⁸ Ídem, pág. 118.



Una forma de pensar la puesta en escena: La Morfología según Emilio García Wehbi

María Gabriela González ¹

Esta estructura da cuenta de la forma en la cual el Director Emilio García Wehbi piensa la creación de la puesta en escena desde el punto de vista del Director y que transmite a sus alumnos en las clases de dirección teatral que dicta en su estudio.

Preguntas generales y básicas sobre la creación: ¿QUE? - el concepto - ; ¿COMO? - la forma - ; ¿DONDE? - el lugar físico - ; ¿CON QUIEN? - el componente humano: el teatro es un arte colectivo, no solitario. Uno de los aspectos más importantes de este punto es la *devolución crítica* sobre lo que se está haciendo - ; ¿PARA QUIEN? - la puesta en contexto.

EL GERMEN

Es todo aquello que funciona como el primer motor, la fantasía o piedra basal con la que se empieza a trabajar. Este germen da cuenta del campo de interés del artista (obsesiones, pasiones, deseos, afinidades) y conecta su subjetividad (temor, erótica, fantasía) con el medio. El germen puede estar conformado por varios materiales diferentes (nota periodística, pintura, música, etc.) que a medida que se van haciendo obra, si el artista está receptivo y es honesto, pueden conformar cierto tipo de unidad.

Wehbi encuentra que en el germen se ponen en juego motivaciones profundas del artista que pueden repetirse una y otra vez en su historia de creación así como responder a situaciones contextuales.

Comprender el vínculo del artista con los materiales germinales puede favorecer una profundización en la exploración de los mismos, "profundizar el delirio, el caos".

Para Wehbi la noción de Director/Autor está vinculada con el origen de la obra; en el origen hay un deseo, un material íntimo, profundamente conectado al artista. Este origen tan personal planta al director como autor por ser quien pone en juego su deseo, sus obsesiones, su intimidad.

DISEÑO DE PRODUCCION

El diseño de producción se divide entre lo Material y lo Humano.

Diseño de producción material: Existen diferentes tipos de iniciativas:

- 1) Iniciativa privada pura: generada con ingresos pro-

pios; 2) Iniciativa privada mixta: cooperativa; 3) Iniciativa privada vinculada algún tipo de fundación / empresa: Ley de mecenazgo; 4) Sistema producción comercial: un productor invierte en la obra; 5) Sistema de producción estatal: Financiación oficial, dentro del circuito oficial.

Producción del teatro independiente en Argentina: condiciones de trabajo precarias; institutos de fomento creados por leyes en el Congreso de la Nación (Instituto nacional de teatro, Fondo nacional de las artes, etc.) y Ciudad aportan a crear un teatro más banal, más precario, sustentado por políticas culturales demagógicas-clientelistas.

Es tarea del director dialogar creativamente con los marcos de producción, no pensar a los mismos como algo ajeno al proceso de pensamiento de la obra. El director debe "tensar la cuerda manteniendo la tensión máxima sin que la cuerda se rompa".

Diseño de producción Humano:

Este punto da cuenta del equipo de trabajo tanto en escena como extra-escena.

Participantes artísticos escénicos: Actores, bailarines, músicos en escena, todos los que están dentro del sistema obra y son captados por la percepción del público en acto.

Participantes artísticos extra-escénicos: Artífices de la obra que no necesariamente son captados en escena.: Asistente de dirección, escenógrafo, musicalizador, iluminador, técnicos, diseño gráfico, etc.

El Productor ejecutivo: Se encarga de sistematizar creativamente los recursos para conseguir los elementos materiales, se la considera una figura muy importante. El productor es una persona que desde lo creativo piensa cómo relacionar ese deseo del Director, esa voluntad, con una puesta en práctica. Encuentra las alternativas posibles entre la exigencia imposible y el No como respuesta.

EL DIRECTOR

- Es un rol de responsabilidad con el grupo humano y con la producción artística. Se encuentra en un lugar de poder, de toma de decisiones, siendo a su vez contem-



¹ Licenciada en Teatro. Master en Práctica del Teatro Contemporáneo, Lancaster (UK). Master en Análisis del Movimiento Laban y Estudios Somáticos, Surrey (UK); Profesora adjunta Expresión Corporal I, Facultad de Arte. UNPBA. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

Una forma de pensar la puesta en escena: La Morfología según Emilio García Wehbi



porizador y mediador de las cuestiones grupales. En cierta forma el director tiene que asumir la responsabilidad de funcionar como colchón para alivianar todos los golpes de los demás. El secreto de la conducción de un grupo de trabajo es que “el director construya humanidad”.

- Para Wehbi “lo humano está por delante de todo” también en cuanto a la relación Actor - Director. Durante la creación el actor se expone en toda su desnudez sin ver, teniendo al director como sus ojos, su medida, por eso para Wehbi “la red del actor es el director”. Cuanto más generoso el actor en su trabajo más necesidad de la “red” que provee el director. El director tiene que asumir la responsabilidad que conlleva el trabajar con la fragilidad de las personas y decidir cómo manejarse frente a esta fragilidad.
- El director es administrador de las energías creativas de los participantes, debe dar el marco adecuado para que todos los integrantes del equipo tengan la confianza y la decisión para trabajar en sus áreas en su máxima creatividad, permitiendo que todos “brillen en su justa medida y que lo que más brille sea la maquinaria” que es la obra.
- El director tiene el poder de veto, su rol es el de organizador. En la práctica debe ser uno más del grupo sin perder de vista quien es.

Lo grupal también genera poética.

ESPACIO - TIEMPO

El Espacio: Características del espacio:

Espacio real: es la arquitectura del teatro o lugar donde se trabaja. Espacio ficcional: Espacio en el que se sitúa la ficción del espectáculo.

Las relaciones que se pueden establecer entre el Espacio Real y el Ficcional son muchas pero es necesario no perder la relación inicial de necesidad entre uno y otro espacio. Cada espacio tiene su historia, sus características desde lo arquitectónico, su propia atmósfera, etc. No es posible negar la pregnancia de los espacios para construir la poética de la obra, aún la Caja Negra que por convención simboliza el espacio vacío - la negación del espacio real- tiene sus características particulares.

En algunas practicas teatrales las poética del espacio ficcional se superponen con la del espacio real, es decir que el espacio ficcional ES el espacio real. En otras el espacio ficcional se sobrescribe o combina con ese espacio real y utiliza la arquitectura de ese espacio como parte del espacio ficcional: la integra, no la niega.

El Tiempo

De manera similar al Espacio podemos pensar el Tiempo en sus dos posibilidades: el tiempo Real y el Tiempo Ficcional. Tiempo Real es lo que dura la obra (horas, minutos, etc.) y el Tiempo Ficcional es el que ocurre en la obra. También con el tiempo existe esa posibilidad de superposición o graduación de la relación entre una y otra noción de Tiempo. Es posible que una obra ficcionalice el tiempo, o que lo utilice en su forma real (lo que dura la obra es lo que dura la ficción), o puede también hacer dialogar esa tensión que se establece entre el tiempo real y el tiempo ficcional. El tiempo subjetivo o tiempo psicológico: relación que establece el espectador con el tiempo que duran las escenas. El director puede manejar esa subjetividad temporal.

Tiempo Utópico: Para Wehbi éste hace referencia al tiempo que el director pretende que esa obra se quede con el espectador; puede ser un instante o toda la vida.

EL TITULO

Es el elemento comunicacional mas inmediato y potencial. Es el primer vínculo entre la obra y el espectador. Es necesario tener en cuenta la expectativa que el título puede generar, y los riesgos y posibilidades que esto conlleva. El primer riesgo que se corre es que el título sea más “interesante” que la obra, es decir que genere expectativas que vayan más allá de lo que propone la obra.

MATERIALES PARALELOS

Son los materiales extra-escénicos, no son parte de la obra pero hacen a la misma. Una adecuada construcción de los mismos puede enriquecer, complementar y darle profundidad a la relación del espectador con la obra. Estos materiales son los programas, gacetas, publicaciones y prensa en general. Estos deben ser espacios potenciales de creación nueva, que permitan al espectador abrir su imaginación hacia otros lugares distintos de los que se proponen en la obra. Para Wehbi es fundamental evitar la ilustración, la descripción de la obra.

¿Cómo comunicamos una imagen?: ¿Cómo elegir una imagen sin que sea la mimesis de la idea en escena? ¿Cómo construir un texto que le pueda dar al espectador algunos elementos del material de la obra, pero que en ningún momento le este narrando o explicando eso que va a ver? Es decir, ¿cómo podemos construir un nuevo texto con los elementos que hacen a los materiales paralelos al espectáculo? ¿Cómo desarrollar estrategias comunicacionales que se aparten de la prensa tradicional mientras captan el interés del público como novedad en un lugar intermedio entre lo que es la pura publicidad y el acto creativo? Estas publicaciones complementan pero también tienen cierta autonomía. Para Wehbi hay que aprovechar estas periferias de la obra para construir nueva obra.

LA ESCENA: campo expresivo.

*Existe inicialmente una idea que se traduce en una hipótesis de trabajo. Esa idea toma una forma. Esa forma da lugar a un texto (no necesariamente verbal) que es el relato que construye esa obra: **dramaturgia escénica**.*

La *dramaturgia* es la combinación de todos los elementos de la escena con los que el Director crea. De ahí que el director es entendido como autor y dramaturgo de la obra.

El Intérprete (actor, intérprete musical, bailarín, mimo, cantante, etc.) con todo su aparato expresivo puede pensarse de la siguiente manera:

Cuerpo: Aspecto fisonómico, imagen externa, las características de los diferentes cuerpos son forma en el espacio. Lo que se llama *fisic du role*. Algunas veces las propuestas escénicas se ven atravesadas por la fisonomía de los artistas y aportan a la construcción de relato, como por ejemplo Hamlet interpretado por una mujer. O rey Lear por un enano o un niño. Cuando hay una dirección presente y que construye cierto relato, la elección de las características fisonómicas del actor va a funcionar a favor de la autoría de ese montaje.

Replica motora del cuerpo: Movimiento. La cinética o coreografía, o sea el paso de un cuerpo por determinado lugar en un determinado tiempo. La forma en que se dispone un cuerpo en el espacio y cómo se lo hace trasladarse, moverse, gesticular, esto también construye relato. No sólo traslado del cuerpo en el espacio-tiempo sino también la *gestualidad*: pequeños movimientos que básicamente se inscriben en el rostro y las manos pero también tienen que ver con tensiones corporales.

Tanto en el caso del movimiento o gestualidad así como en la palabra, si la hubiera, se abre el juego al diálogo contenido- forma. El *contenido* es el sentido o potencia de sentido de las palabras/gestos y la *forma* es el sonido/movimiento. La combinación de sonido y sentido de la palabra dicha va a dar la interpretación del texto. La combinación de la gestualidad con el movimiento, el cuerpo y la palabra, va a dar un estilo de actuación que es potestad negociadora del actor y el director.

Los intérpretes formados con diferentes maestros presentan diferentes registros expresivos pero por lo general se sienten más cómodos o seguros en determinado registro, que puede ser por ejemplo más psicológico, de estado, antropológico, etc. y siempre comenzarán el trabajo en esos registros que lo protegen ante la mirada del otro. La tarea del director es llevarlo al registro adecuado en relación al material que está trabajando.

Lo interesante es llevar al intérprete a lo desconocido para que aparezca lo nuevo en lo interpretativo. Esto aparece como resultado de negociar con las posibilidades expresivas del intérprete, "invitándolo a saltar al vacío de no saber lo que es interpretar". Es una tarea difícil para el director, es incómoda para ambos.

Lo sonoro - Iluminación.

En lo sonoro y lo lumínico así como en Espacio y Tiempo nos encontramos con **lo real y lo ficcional**.

Los aspectos sonoros propios de los espacios así como los producidos por el cuerpo en ese espacio: la fricción de los objetos que se utilizan, el caminar, apoyar, empujar, etc., dan cuenta de lo real en términos de sonido. La luz natural del espacio, que varía según la época del año y la hora, o aquel tipo de luz que no está generada artificialmente dan cuenta del aspecto real de la iluminación.

Lo ficcional o poético aparece con la operación que realizan tanto el sonidista o el músico así como el iluminador, poéticamente, sobre la obra. Puede ser con la utilización de música original, sonorización o/y musicalización. Las opciones lumínicas son muchas.

Campo visual

Es todo el territorio al que se enfrenta el espectador cuando mira la obra. Primero el campo arquitectónico, con sus características espaciales, y sobre él la construcción de la escenografía, el vestuario, la utilería y que constituyen un gran sustento del aspecto visual de la obra. Estos tienen sus problemáticas particulares como por ejemplo: los colores y texturas, perspectiva y puntos de vista.

Para Wehbi el trabajo del director se modifica pero continúa una vez que el espectáculo está estrenado. El guión que es la obra tiende por naturaleza a desajustarse por diferentes motivos, ya sean técnicos o actorales. El actor puede tratar



de incorporar todo lo que está sucediendo con el espectador (risas, llantos, aplausos o comentarios) lo que hace que el material sea administrado autónomamente por los participantes. Aquí es donde el director debe estar presente, al final de la obra, para ajustar esos cambios que desorganizan. También puede suceder que por características de intervención del público, accidentes en la obra o cambios de los actores suceda algo extraordinario o novedoso que la mejore, el director debe estar ahí para administrar esos cambios e incorporarlos.

La obra está siempre viva, en constante cambio tanto por la interacción con los diferentes públicos como por las modificaciones que atraviesa a los actores a diario. Es tarea del director: *defender lo propuesto pero al mismo tiempo tener la apertura suficiente como para incorporar aquello nuevo que genere un cambio favorable.*

EL PÚBLICO

Campo cognitivo del espectador: los cinco sentidos. Estos 5 sentidos son potencia para ser utilizados por el director. Pueden ser estrategia para construcción de relato por su potencia expresiva y amplían las posibilidades de creación. **Comprensión del espectador:** campo intelectual, campo afectivo y un campo, al que Wehbi llama pre-social. Lo pre-social antecede a una comprensión racional - que no se puede poner en palabras-; es entender "desde las tripas". Trabajar con signos abiertos y dejar de lado las características simbólicas de estos implica darle responsabilidad a la mirada del espectador para que este construya relato y tenga que utilizar todo su aparato crítico.

Públicos: El artista solo puede hacer una grosera calificación del público e imaginar una forma de diálogo. En este sentido Wehbi piensa el público por cantidad y la calidad. Al hablar de calidad se piensa en los diferentes circuitos: comercial, oficial, off, off off, etc. El público que circula en cada circuito tiene sus características propias. En cuanto a la cantidad, no es lo mismo hacer una obra para diez personas, que para una o para cien. El campo sonoro, visual, interpretativo, etc. se modifican en relación a la cantidad del público.

No hay que configurar lo que el público quiere ver, hay que desubicarlo, sin expulsarlo.



Germen de un proceso creativo en teatro. Análisis de la obra "Hijos de la Piedra"

Prof. Mag. Martín Miguel Rosso*

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar un primer acercamiento al análisis del proceso creativo de la puesta en escena y actuación realizada por mí en la obra teatral "Hijos de la piedra". Esta obra es un unipersonal inspirado en el texto "Seu Bomfim" de Fabio Vidal.

El análisis Crítico Genético que realizo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Estudios sobre procesos de creación en Artes del Espectáculo" desarrollado por el grupo IMPROCAE. Dicho grupo de investigación pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho práctico y vivencial, investigando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Abstract

The aim of this paper is to present a first approach to the analysis of the creative process of staging and action taken by me in the play "Sons of Stone". This work is inspired by the text-man "Seu Bomfim" Fabio Vidal. Genetic critical analysis I do is part of the research project "Studies on creative processes Performing Arts" IMPROCAE developed by the group. This research group aims to study the theater not as a literary or linguistic phenomenon but as a practical and experiential fact, simultaneously investigating the practice stage to fruition.

34

ROSSO: 34-36

Este trabajo está encuadrado dentro del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA y tiene como principal objetivo investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que pretendemos contribuir desde este proyecto; entendiendo que en un proceso creativo se involucra todo lo que el hombre sabe: sus conocimientos, sus conjeturas, sus propuestas, sus dudas, todo lo que él piensa e imagina. Utiliza su saber. El consciente racional nunca se desliga de las actividades creadoras y constituye un factor fundamental de elaboración. Entender que el ser humano no puede ser considerado en partes y que no cabe atribuir funciones predominantes sea al inconsciente o al consciente. El acto creador es un acto de integración, capaz de generar elementos positivos tanto en el campo de la realización artística como en el de la investigación académica.

El objetivo de este trabajo es discutir el inicio de un proceso creativo, describiendo los elementos que a mi criterio, inspiraron o antecedieron el proceso creativo *Hijos de la piedra*. Esta obra es un espectáculo unipersonal en el

que realicé la adaptación del texto dramático, actué y fui el responsable de la puesta en escena, a fines del año 2009.

Los elementos detectados como germen de este proceso creativo fueron: la obra *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal y sus intertextualidades; la ideología anarquista reflejada en dos generaciones: Los picapedreros y la vida de Bepo Ghezzi (un linyera ácrata de la ciudad de Tandil) y por último, el grupo teatral *T.dos* del cual formo parte.

El texto y sus intertextualidades

La puesta en escena de Fabio Vidal, autor del espectáculo *Nosso Senhor de Bomfim*, que es uno de los elementos que identifiqué como germen del proceso creativo, se basa en un cuento corto llamado *A terceira margem do rio* escrita en 1962 por el brasileiro Guimarães Rosa (1908-1967) que relata la historia de un hombre que abandona a su familia para vivir en una canoa en el medio del río y nunca más sale de ella. Esta historia, narrada por el hijo, muestra a un hombre que busca en el aislamiento comprender los misterios del alma, de la vida. *A terceira margem do rio* es un cuento donde el autor, de manera metafórica, nos sumerge, de entrada, en el tema de la locura.

* Area de Teatro - Expresión Corporal III - Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) - Tandil - Provincia de Buenos Aires. E-mail: martinrosso@yahoo.com.ar



Otra obra que influyó en el proceso del armado del texto de *Hijos de la piedra* fue *El barón rampante* escrita en 1957 por el italiano Ítalo Calvino (1923-1985). Este trabajo intertextual, haciendo una relación dialógica, ayudó a definir el tema de la obra. En el cuento de Calvino se narra la historia de un joven barón de doce años que decide irse a vivir sobre los árboles, permaneciendo ahí hasta sus últimos días en los que desaparece volando, esta historia es narrada por su hermano. La decisión de subirse a los árboles se debe a una pelea con sus padres, que lo obliga a levantarse de la mesa mientras comían y entonces él, creyendo que lo que le había sucedido era una injusticia, se sube a unos árboles del patio de su casa de los que nunca bajó. El autor en este cuento nos muestra la rebeldía ante las ideas tradicionales, conceptos de igual, independencia y la crítica libre.

Es así que el texto de la obra *Hijos de la piedra* comenzó con la traducción de *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal y continuó con un trabajo de adaptación en el que modifiqué el contexto cultural y la temática.

En *Hijos de la piedra* vemos a un linyera, hijo de un picapedrero anarquista, que narra la historia de su padre que, como forma de protesta por estar en desacuerdo ideológico con la decisión del sindicato por levantar la medida de fuerza, decide subirse sobre la piedra "El Centinela" y permanecer ahí. En esta obra, a través de la narración de un linyera, hijo del picapedrero "rebelde", propongo rescatar y traducir al campo escénico la ideología anarquista de muchos inmigrantes que se vincularon al trabajo de la piedra en la fabricación de adoquines y el desarrollo de esta ideología en la lucha sindical de la ciudad (Anarcoindustrialistas). Y también, cómo esta ideología fue apropiada por muchos de los hijos de estos inmigrantes que decidieron hacerse Linyeras, estos anarquistas trashumantes eran hombres solitarios, que priorizan al individuo sobre toda clase de determinantes externos, sean grupos, sociedad, tradiciones y sistemas ideológicos (Anarcoindividualismo).

La obra dramática de Fabio Vidal ubicada en un contexto del "sertão" brasileiro me brindó, como elementos importantes, la estructura al texto dramático y la fisicalidad¹ del personaje, hombre en muletas por la falta de una pierna. Por otro lado, el cuento *El barón rampante* me ofreció la mirada crítica del personaje que, utilizando la altura desde donde observa, abandonando la óptica tradicional, busca nuevos caminos que desemboquen en una vida mejor. Las dos obras aportaron una narración en primera persona (narrador testigo) muy cercanos al realismo mágico.

La ideología anarquista reflejada en dos generaciones de la ciudad de Tandil: Los picapedreros y los Linyeras

Los picapedreros

Los primeros indicios de la industria picapedrera en Tandil se registran aproximadamente a partir del año 1870. Pero con la llegada del Tren en 1883, la explotación de la piedra comienza a crecer hasta convertirse en una de las principales actividades de la ciudad. La mayoría de los trabajadores de la piedra eran italianos, españoles y yugoslavos que conocían el oficio por trabajar en canteras de pie-

dra o de mármol en Europa. Al llegar con sus familias se establecían en torno a las canteras, cercanas a la ciudad generando pequeñas villas o pueblitos de casillas de madera y chapa.

La producción estaba dividida en dos. La primaria que era la extracción de la piedra de la sierra y la secundaria que consistía en el corte y labrado de la piedra que producía material para pavimento: adoquines, granitillo y cordones. En el año 1913 la producción alcanzó la cifra más alta de toda su historia: 410.087 toneladas y ocupaba a unos 2.500 trabajadores.

En 1906 se creó la Sociedad Unión Obrera de las Canteras de Tandil, con 536 afiliados. Uno de los dirigentes organizador más importante fue el ácrata Luis Nelli, un italiano que llegó a la zona para construir casillas de los obreros. Organizado el sindicato en 1911 lanzaron la primera huelga, denominada por su extensión "Huelga Grande". Entre las reivindicaciones que exigieron pueden mencionarse: jornada laboral de 9 horas en verano y de 8 horas en invierno, descanso dominical, pago en efectivo, libertad de comer y dormir donde se quisiera y reconocimiento del Sindicato.

Esta lucha gremial duró once meses y la primera reacción de los patrones fue despedir a la totalidad de los obreros en huelga, desalojándolos de los campamentos cercanos a las canteras. Hubo episodios de violencia pero la prolongación de la huelga dificultó el aprovisionamiento de adoquines a la ciudad de Buenos Aires, principal destino, y por la intervención del Gobierno Nacional, finalmente las empresas tuvieron que capitular y firmar el pliego de condiciones. El triunfo de los picapedreros en esta huelga los transformó "*de sometidos casi esclavos en los obreros mejor pagos de la Argentina y sus luchadores sindicales los más prestigiosos*", según relata Hugo Nario en su libro *Los Picapedreros*.

Los Linyeras

Los Linyeras o crotos eran trabajadores "golondrinas" que recorrían la pampa argentina en el primer tercio del siglo XX trabajando para sobrevivir. Muchos de estos trabajadores trashumantes eran anarcoindividualistas.

Un Linyera nacido en Tandil fue José Américo Ghezzi hijo de inmigrantes picapedreros, que pasó su infancia en el Barrio de Villa Laza, típico barrio canteril y que a los 17 años de edad, decidió recorrer los ramales viales de la Argentina, eligiendo un camino diferente al que imponía la sociedad. En su cuaderno de anotaciones, además de dejar una vasta producción de poesías, nos cuenta las enseñanzas que recibió del "Francés", maestro anarquista que lo marcó en su recorrido, de cuarenta años, sobre los techos de los trenes.

Gran importancia tuvieron los linyeras o crotos en la propagación de la ideología ácratas y en la organización de sindicatos rurales, en el establecimiento de bibliotecas obreras, en la organización de huelgas en pueblos y campos a lo largo de toda la Argentina.

Estas dos historias de anarquistas fueron muy bien relatadas por el historiador Hugo Nario en dos libros de su autoría: *Bepo: vida secreta de un linyera* (1988) y *Los pica-*

¹ Por fisicalidad entiendo el aspecto puramente físico y mecánico de la acción física. La espacialidad física del cuerpo, el puro itinerario del movimiento de una acción, hasta a donde ella va, si ella es grande o pequeña.

pedreros (1996). Estos libros ofrecieron al proceso creativo datos concretos como: nombres, fechas, costumbres que me ayudaron a contextualizar la narración de la obra.

Grupo teatral "T.dos"

El grupo *T.dos* fue conformado en el año 1992 y se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Entendiendo al teatro como instrumento capaz de transformar la realidad social.

Desde su creación hemos alternado espectáculos infantiles con obras dirigidas al público adulto. Si bien está compuesto por un núcleo pequeño de integrantes, en las diferentes producciones se han incorporado actores, escenógrafos y músicos en calidad de colaboradores e invitados.

Los elementos y las metodologías de trabajo que a mi criterio influenciaron en la puesta en escena de *Hijos de la piedra* se pueden observar en los trabajos compositivos de: *Estrella Negra* de Adriana Genta en el año 1996; *La Herencia Maldita* de Augusto Boal en el 2003; *Rexistir. Relatos de mujeres que existen resistiendo* Creación Colectiva en el 2005, las cuales estuvieron bajo mi dirección.

En *Estrella Negra* se realizó una labor de investigación del cuerpo y objetos en la elaboración de diferentes secuencias de acciones físicas precisas. A esas secuencias se fue incorporando el texto, que una vez articulados, dieron la forma total al espectáculo. La acción transcurría muy cerca del público, espacio circular, con el objeto de generar un clima de intimidad que posibilitó la interacción entre la actriz y los espectadores.

El trabajo de *La Herencia Maldita* se caracterizó, por un lado, en encontrar la característica social de los personajes, su "máscara social" y por el otro lado, indagar cómo estos personajes interactuaban con el público haciéndolos partícipes directos de la representación, creando un espacio escénico en que se desdibujaron los límites entre actor y espectador.

El proceso compositivo de la obra *Rexistir* se basó en las características de la Creación Colectiva. En esta se pro-

puso rescatar y traducir al campo escénico historias de vida de mujeres que, por diferentes circunstancias, realizaron cotidianamente actos de resistencia a la crisis económica que eclosionó en el año 2001. Para llegar a la obra se realizaron entrevistas a mujeres que participaron en diferentes agrupaciones sociales como: asambleas populares, fábricas recuperadas, huertas comunitarias, comedores comunitarios, centros de salud, etc. Los datos obtenidos fueron seleccionados y trabajados según nuestra concepción poética, en nuestro espacio artístico y así fue definida la puesta en escena.

Estas producciones del grupo fueron concebidas en pequeño formato, utilizando pocos elementos escenográficos, elencos pequeños y espacios escénicos que no han sido concebidos para representaciones teatrales. Esta configuración del espacio escénico, no convencional, nos permitió representar las obras en diferentes lugares como: Clubes, Escuelas, Sociedades de Fomento, Comedores Comunitarios, etc. Donde el espectador es co-partícipe del "ritual" y no un mero observador privilegiado.

Los elementos que identifiqué como germen del proceso creativo de *Hijos de la piedra* fueron percibidos en distintos momentos de mi vida: me acerqué al tema de los picapedreros y a la ideología ácrata como estudiante de teatro con un proyecto de creación colectiva, que no se llegó a estrenar, dirigido por Mauricio Kartum, en el año 1994. La obra *Nosso Senhor de Bomfim* la vi en Salvador-Brasil en el año 2001, mientras estaba realizando mis estudios de posgrado. Por otro lado, el trabajo realizado en el grupo teatral fue definiendo en mí una concepción ideológica de la actividad teatral que implica una metodología de trabajo y de puesta en escena.

Estos elementos quedaron guardados y madurando en mí durante quince años y por una necesidad artística de actuar en un unipersonal comencé a unirlos, a verlos en conjunto, con trabajo comencé a inter-ligarlos y a percibir una trama que los ordenó, iniciando, de esta manera, el proceso creativo de la obra teatral *Hijos de la piedra*.

Entiendo así, que la actividad teatral es un rompecabezas de fragmentos encastrados.

Bibliografía

- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à Representação**. Tese de doutoramento - PUC: São Paulo, 1994.
- CAMARERO TABERA, Jesus. **Intertextualidad**. Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 2008.
- NARIO, Hugo. **Bepo: vida secreta de un linyera**. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1988.

Los picapedreros. Del Manantial. Tandil, 1996.

- NACHMANOVITCH, Stephen. **Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte**. Buenos Aires. Planeta, 1991.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. Perspectiva: São Paulo, 2001.
- SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado**. Annablume, São Paulo, 2004.
- SERRANO, Raúl. **Dialéctica del trabajo creador del actor**. Cartago: México. 1982.
- **Tesis sobre Stanislávski. Em la educación del actor**. Escenología: México. 1996.
- ROSSO, Martín. **Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral**. 2000. Disertación (Magister en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduación UFB, Salvador, Brasil.





PAYAMÉDICOS: Hacia una plaza feliz

Lic. Martiniano Roa ²

Resumen

Resumen: Payamédicos es una asociación civil sin fines de lucro que realiza tareas voluntarias en diversos hospitales públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el interior del país. Mediante un trabajo de años de investigación, ha sistematizado una metodología de trabajo, adaptando la técnica del clown al entorno hospitalario. El presente artículo se acerca a ésta práctica con la intención de analizar los aportes que la misma le hace tanto, al sistema de salud como a la práctica teatral.

Palabras Claves: Clown - Payasos de hospital - Risa - Salud - Humor.

Abstract

Payamédicos is a non-profit organisation that performs volunteer work in various public hospitals in Buenos Aires city and the rest of the country. They use a system that's based on clown techniques that has been adapted to hospital environment. This article discusses the contribution the Payamédicos to the Health System as well as to Theatre Studies and practice.

Keywords: Clown - hospital Clowns - Laughter - Health System - Humor.

Introducción

A principios de la década del 60, Hunter Adams, fue internado en varios psiquiátricos por reiterados intentos de suicidio. La muerte de su padre, y posteriormente el suicidio de un tío, hizo que cayera en una profunda depresión. En su última internación psiquiátrica comparte habitación con Rudy, un paciente que tenía alucinaciones y miedo a las ardillas. Adams decide jugar con él y logra que Rudy deje de tener miedo.

Esta experiencia lo motiva a estudiar la carrera de medicina, de modo que se matricula en la Universidad de Washington en 1964. Durante sus estudios, Hunter "Patch" Adams comenzó a soñar con un lugar donde los pacientes pudiesen ir a curarse gratuitamente, un lugar amistoso y alegre donde nadie temiese estar, a diferencia de los hospitales tradicionales, concibiendo que la salud de una persona no puede separarse de la salud de la familia, de la comunidad y del mundo.

A pesar de que, tanto él como sus prácticas, son resistentes y criticados, se gradúa en 1970 y dos años después

funda el "Gesundheit! Institute"³, un precario hospital que funcionó en una casa en las llanuras de Virginia (EE. UU.), donde atendió, durante doce años, gratuitamente a miles de personas sin recursos. En el año 1993 edita una autobiografía titulada "Gesundheit: Good Health is a Laughing Matter", en la cual se basa la película que lleva su nombre.

En la década del '90 la implementación de clown de hospital tuvo un desarrollo muy importante en diversas partes del mundo, sobre todo en Europa y EE. UU., surgiendo diversos grupos con estas inquietudes, aunque con algunas diferencias. De esta forma nacen "Le Rire Médicin" (1991) en Francia; "Les Hôpi Clowns" (1994) en Suiza; "Clown One Italy" (1994) en Italia; "La sonrisa médica" (1994), "Pupaclown" (1998) y "PayaSOSPital" (1999) en España; y "Clown Care Unit" (1985) en Nueva York, EE. UU., por nombrar algunos.

Por otra parte, en la Argentina, sin contacto explícito con estos desarrollos y coincidiendo con un movimiento teatral post dictatorial que representó una apertura del campo artístico, y sobre todo en el teatral, surge un grupo

¹ El presente artículo es un extracto de la tesis de licenciatura "Payamédicos: Experiencia de cruce de prácticas artísticas y prácticas médicas" dirigida por Lic. Silvio Torres y defendida en la Facultad de Arte de Tandil, el 14 de diciembre de 2009.

² Licenciado en Teatro. Ayudante de la cátedra Interpretación I, Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A.

³ Gesundheit: En alemán, buena salud.



de médicos encabezados por el Doctor José Pellucchi, especialista en terapia intensiva, ecografista, psiquiatra y psicoanalista, actor y director teatral con la doble inquietud de, por un lado, llevar el teatro al hospital para los pacientes hospitalizados y, por otro, trabajar con médicos como actores.

En sus primeras experiencias teatrales en el hospital, totalmente espontáneas y sin más aspiraciones que el disfrute por la cosa misma, el Dr. Pellucchi observó que estas prácticas tenían para el paciente un beneficio terapéutico, ya que se constataba una menor necesidad de opiáceos y analgésicos, por lo que generó la inquietud de investigar las razones por las que estas prácticas motivaban tal avance.

El estreno de la película "Patch Adams"⁴ significó, no sólo el empuje necesario para continuar profundizando en esta investigación, sino también la inquietud de que este abordaje se lleve a cabo a través del clown, ya que toma conocimiento de las numerosas asociaciones de clowns de hospital que se encuentran a lo largo del mundo.

Tiempo después toma contacto con un grupo de médicos y psicólogos encabezado por la Licenciada Andrea Romero, quién conocía asociaciones de clown de hospital extranjeras, y tenía la intención de establecer un abordaje similar. Luego de dos años de investigación, se consolida el grupo PAYAMÉDICOS como una Asociación Civil sin fines de lucro, que reúne a un grupo de clowns de hospital que desarrollan su tarea en algunos nosocomios públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y que ha formado y asistido grupos de payamédicos en el interior del país, como el grupo Payamédicos Tandil, que desde el año pasado viene trabajando en los hospitales públicos de la ciudad.

La teoría de PAYAMÉDICOS

La concepción de la tarea que PAYAMÉDICOS lleva adelante en el hospital, define como premisa fundante el carácter traumático de toda situación de internación. El grupo concibe que el paciente, además de atravesar un padecimiento, que puede ser tanto una patología como una intervención quirúrgica, motivo de su internación; se ve influenciado por otros cambios que afectan su subjetividad.

Sufre, de esta forma, una alteración en su vida cotidiana, interrumpiendo su rutina y su producción de subjetividad. Ya sea un niño o un paciente adulto, éstos deben dejar de lado, por el tiempo que requiere la internación, sus estudios o sus trabajos; el rol que ocupan dentro de su familia; sus actividades y responsabilidades sociales y también sus espacios de esparcimiento y sus hobbies.

A la vez, dentro de la dinámica hospitalaria, el paciente pierde su intimidad, habita un medio que no es el suyo y, por sobre todo, este medio tiene características que en general, se le presentan como agresivas a las cuales, habitualmente, no puede reaccionar u oponerse.

Estos factores, motivan, entre otras cosas, mecanismos de defensa como, por ejemplo, el estrés, que ocasiona cambios a nivel conductual y fisiológico favoreciendo la alteración del estado anímico optimista, necesario éste

para sobreponerse al padecimiento.

PAYAMÉDICOS intenta neutralizar o, al menos, atenuar estas consecuencias de la internación sobre el paciente, teniendo en cuenta que la medicina ortodoxa, desatiende los factores de subjetividad, historia de vida individual, el abordaje integral del paciente, etc., no considerándolos su objetivo primordial, y centrándose básicamente en el combate con la enfermedad.

"La transformación del paciente en objeto no es un hecho circunstancial y aislado, sino que es el reconocimiento de que un paciente –cualquier paciente– y también cualquier persona es al mismo tiempo un sujeto y un objeto. El episodio de la enfermedad, sobre todo cuando se trata de una enfermedad somática, de origen biológico o que afecta órganos definidos en forma bien particularizada, hace que se destaque el carácter objetual del individuo que padece el episodio y acentúa la necesidad del tratamiento de ese particular objeto". (Testa, 1993: p. 35)

Sobre esta dualidad a la que se expone el paciente, el médico tradicional y el payamédico desarrollan dos formas de abordaje disímiles.

Mientras el médico hace especial hincapié en el padecimiento del paciente, y su accionar y fundamentación enfatiza esta objetivación, en muchos casos, reprimiendo y anulando su subjetividad; para PAYAMÉDICOS es de vital importancia contrarrestar este accionar y recuperar el estado de sujeto del paciente, que convivan en él estos dos caracteres, y que el segundo sea una base para trascender el primero.

"El imaginario con el que se aborda a cada paciente se basa en su historia, lugar de origen, gustos, pasatiempos, deseos. De esta manera el paciente retoma elementos de sí, mas allá de lo referente a su padecer actual." (Pellucchi, 2005: p 3)

A partir de la inclusión del payamédico en el hospital, se desarrolla una relación de complementariedad entre el grupo y el personal del mismo, sirviéndose unos de las tareas que desarrollan los otros y, a la vez, desarrollando tareas en conjunto.

De este modo, el abordaje y la relación que se establece entre el payamédico y el paciente, tiene características propias que son, en algunos casos concordantes, en otras complementarias, e incluso contrapuestas a las del médico tradicional.

En principio, y como características primordial, ambos roles en el desarrollo de sus respectivas tareas, tienen como objetivo principal colaborar con el paciente en el restablecimiento de su salud.

Los payamédicos tienen acceso y extraen datos de las historias clínicas que elabora el personal del hospital; en la medida de lo posible, también, consultan al equipo médico de salud sobre la evolución clínica del paciente. En lo referente al estado de ánimo, las enfermeras, generalmente, tienen una relación muy especial con los payamédicos a los cuales les confían el estado y evolución anímica de los pacientes, ya que ellas tienen un trato diario y cercano con éstos, a diferencia del médico que lo ve más esporádicamente.

⁴ "Patch Adams". Film dirigido por Tom Shadyac, protagonizado por Robin Williams. Estrenado en EE.UU. en el año 1998.



Por otra parte, existen los casos en donde los médicos consultan a los payamédicos por alguna situación específica o se les propone que intenten resolver alguna dificultad que ellos no logran con los procedimientos tradicionales.

Por un lado, la relación que se establece entre el médico y el paciente, es una relación interpersonal, basada en lo real y concreto, y su accionar se centra en el padecer o enfermedad que el paciente atraviesa. Por otro, la relación que se establece entre el payamédico y el paciente se produce mediante el abordaje estético, utilizando la técnica del clown, y la vinculación interpersonal está mediada por el clown que encarna el payamédico.

A diferencia del médico que lo puede hacer cuando considere necesario, los momentos en que tiene posibilidad el payamédico de intervenir sobre el paciente están restringidos al momento específico de la intervención, y estos abordajes no se superponen.

El principal destinatario de las intervenciones de PAYAMÉDICOS es el paciente hospitalizado, de esta forma, las intervenciones se piensan generalmente para desarrollarse dentro de las habitaciones.

Las intervenciones que desarrolla un payamédico tanto en los pasillos como en las salas de las enfermeras, de médicos o del personal de limpieza, son intervenciones improvisadas a partir de lo que perciben del encuentro con el destinatario en cuestión.

Estas intervenciones son, generalmente, más cortas e inespecíficas que las habituales con pacientes, y tienen como objetivo desdramatizar el imaginario de crueldad que supone el hospital, y aportar alegría a alguien que directa o indirectamente está en contacto con el paciente.

A diferencia del médico tradicional, el payamédico siempre trabaja con la aceptación del paciente, en ningún momento se impone al mismo; es quien viene a aportar alegría, a hacer bromas, a acompañar, a pasar un rato agradable y nunca hacer pasar un mal momento.

A partir de estas diferencias metodológicas y procedimentales se observa que el médico y el payamédico manifiestan una relación dialéctica, funcionando como roles complementarios, y teniendo el payamédico una función compensatoria con respecto al médico tradicional.

La práctica payamédica

A partir de su abordaje, y generando un espacio de producción estética, PAYAMÉDICOS no sólo trasciende

la relación jerárquica y diferenciada que se produce entre el médico y el paciente, sino que también la desdramatiza.

“Nosotros desarrollamos la producción estética del paciente, pensamos que es parte del agenciamiento, y nuestro objetivo es la payasización.” (Pellucchi, 2009a)

El payamédico espera que esta acción se profundice paulatinamente, y que posibilite conocer los deseos, ansias, pasiones, miedos del paciente. De esta forma, utilizará esta subjetividad para movilizar al paciente hacia un espacio creativo, e *“incentivar la parte lúdica y generar un payaso en el paciente, de ver la parte clownesca.”* (Pellucchi, 2009a)

Cuando el paciente entra en este universo que propone PAYAMÉDICOS, forma parte de este juego y manifiesta esta posición activa, es una señal beneficiosa.

“La payasización del paciente es un signo de respuesta terapéutica, cuando el paciente empieza a hablar en payamediqué⁵, empieza a hacer las mismas cosas que nosotros, ya no viene y dice, “che, vos sabes que me operaron” o dice “¿vos que especialidad tenes?”, sino que te dice -¡Ah, viene de Saturno! o -¡Ah, viene de Júpiter!” (Pellucchi, 2009a)

Este estado de *payasización* a pesar de ser signo de respuesta terapéutica, no implica que el paciente manifieste una evolución clínica con respecto a su padecimiento, sino que manifiesta un avance de su posición como sujeto en función de su estado clínico, del entorno hospitalario, de su entorno social y familiar, etc., y una actitud lúdica y una salud emocional que PAYAMÉDICOS considera necesaria y propicia para el restablecimiento de su salud. En este sentido, la relación payamédico – paciente desdramatiza y, a la vez cuestiona, la relación tradicional entre médico y paciente.

La intervención de PAYAMÉDICOS sobre el paciente tiene límites bien precisos. Tomando la ética encarnada del clown y adaptándola al abordaje terapéutico, procura que ésta aporte al bienestar emocional del paciente, sin que la misma neutralice el proceso hacia la salud en el cual el paciente se encuentra.

De esta forma concibe y valora las múltiples variables que se ponen en movimiento en un paciente hospitalizado siendo cauteloso de los riesgos que podrían implicar una mala praxis. Tal es así que se tiene particular cuidado respecto del vocabulario que utiliza, la patología que atraviesa el paciente, el sector de internación en el que se encuentra, etc.

⁵ Lenguaje que hablan los payamédicos que tiene que ver con el mundo de fantasía en el cual intentar sumergir al paciente, es decir, de su origen de Saturno o Júpiter, de los payabesos y payabrazos que diagnostican, de sus transportes intergalácticos, etc.





Más allá que el grupo tenga una aceptación dentro del hospital para desarrollar su tarea, la misma esta enmarcada en un contexto periférico de las decisiones y espacios dominantes del hospital. En este sentido, mediante sus prácticas, el grupo intenta quebrar barreras e ir ganando espacios que le permitan no sólo consolidarse dentro del hospital, sino también que su participación sea cada vez mayor en la contribución a la salud del paciente hospitalizado.

Es muy habitual que un paciente haga producciones artísticas propuesta por el payamédico, como pueden ser dibujos o producciones plásticas con utensilios descartables de intervenciones médicas como jeringas o sueros, con el objetivo que el paciente no interrumpa su producción de subjetividad, y, en este último caso, de desdramatizar la influencia de los objetos e instrumental médico.

En otros casos, los payamédicos se sacan fotos con el paciente y sus acompañantes, durante las intervenciones; o le hacen algún regalo que entienden les puede aportar una sensación de alegría o bienestar.

Con estas producciones o regalos se les proponen a los pacientes que las peguen en las paredes de la habitación, o los coloquen en algún lugar cercano y visible para que se puedan apreciar y disfrutar, y que se transformen en un estímulo continuo durante el tiempo que el paciente no va a ser visitado por el payamédico.

Como vemos en estos casos, la influencia que el grupo hace sobre el espacio, no sólo queda enmarcada y limitada al momento de la intervención, sino que éstas prácticas proponen que la intervención se materialice sobre el espacio y, de esta forma, se extienda a los días sucesivos durante la semana, en los que el paciente no va a ser visitado por el payamédico; incluso, mientras dure la internación hasta que el paciente sea dado de alta.

Se observa que la intervención que se produce sobre el espacio y el entorno, al continuarse en el tiempo y materializarse de manera que se establezca, por ejemplo, una habitación decorada por las producciones del paciente, generan un nuevo espacio que no está dado por la realidad y acción de las prácticas tradicionales del hospital, sino que está intervenido y transformado por la práctica payamédica.

A pesar de que PAYAMÉDICOS al incorporarse al hospital, debe respetar las jerarquías, la organización y la dinámica del mismo, mediante sus prácticas, puebla y usa el espacio, cuestionando el entorno cruel y agresivo que representa el hospital para el paciente, la relación médico paciente, entre otras cosas, y este cuestionamiento invita a rever las dinámicas establecidas dentro del hospital y la función social del clown.

El hospital, en cuanto espacio físico arquitectónica, al albergar una práctica teatral como la práctica payamédica incorpora una actividad más a su dinámica. Se transforma, a la vez, en un edificio teatral, conviviendo con las actividades que allí se desarrollan.

A pesar de los obstáculos que se le presentan, el payamédico intenta modificar el hospital hacia un espacio

que no sólo tenga en cuenta las necesidades del paciente, su subjetividad y socialización, sino que implique un lugar propicio para la cura de la enfermedad, reduciendo y atenuando el clima dramático, violento y agresivo que caracteriza el hospital tradicional.

El payamédico *"debe cambiar el severo espacio hospitalario para hacer una plaza feliz, eso pasa por la metamorfosis del público, paciente, familia y miembros del personal, nadie se escapa, ni el rey, ni el pueblo, todo en búsqueda de una mejor calidad de vida."* (Simonds, Warren, 2001: p 28)

Al centrarnos en el trabajo que desarrolla el payamédico como sujeto observamos la superposición de roles que se reúnen en él. En principio, el rol de actor, ya que utiliza la técnica del clown y desarrolla una escena para unos espectadores; y, por otro lado, el de terapeuta, teniendo en cuenta que se sirve de conceptos y fundamentos de la ciencia positivista y su objetivo es el de colaborar con la sanación del paciente, sin ocupar el lugar del médico.

*"Nosotros somos un complemento, ni nos oponemos ni competimos con la terapia convencional. Por eso, en los casos en los que hubo grandes cambios es una cosa conjunta en la que nosotros aportamos lo nuestro, pero la medicina hizo lo suyo."*⁶

El payamédico, a diferencia del médico tradicional, centra su labor sobre la parte sana del paciente, sobre su subjetividad, generando, por un lado, que el paciente retome cosas de sí, más allá de su padecer, en beneficio de su rehabilitación y por otra parte, cuestionar la ciencia positivista y de la labor del médico, en cuanto *"el desconocimiento de la subjetividad y también de la socialidad del paciente disminuye la eficacia de la intervención"* (Testa, 1993: p 35).

El rol del payamédico, de esta forma, se instala en un espacio *inter* de los roles del clown y el médico, generando un tercer rol con sus características propias.

"Los Clowns no son terapeutas en el sentido corriente del término en occidente, pero cuando hacen reír, juegan el rol de catalizadores potenciales de la curación. Como los chamanes, no tratan concientemente de curar el enfermo, pero le sirven de guía. Ellos ayudan a no concentrarse más sobre la enfermedad, la risa sola no tiene un rol curativo, pero puede provocar modificaciones fisiológicas internas que son susceptibles de favorecer el regreso a la buena salud." (Simonds, Warren, 2001: p 66)

Dentro de la dinámica hospitalaria el payamédico hereda el rol que tenía el bufón en la sociedad de la Edad Media, el cuál debía cargar muchas veces con el peso de los demás oficiando de chivo expiatorio, y que le permitía, a la vez, ser parte de la sociedad.

"En el seno del hospital los Clowns asumen varias funciones, entre las cuales aquella que consiste en servir episódicamente de chivo emisario frente a los niños o sus familias, y aún, frente al equipo médico. Desdichadamente se considera generalmente que ella, forma parte de su tarea, como la misión de hacer reír a la gente. En el hospital, unos y otros tienen necesidad de hacer llevar a algunos

⁶ Wolffelt, Pilar – Policicchio, Pablo. "La risaterapia es cada vez más utilizada como un complemento de los tratamientos médicos tradicionales". Entrevista a José Pellucchi. Diario La Prensa. 30 de Agosto de 2003.



desdichados el peso de sus pecados y de sus desdichas. No hay necesidad de buscar, en nuestros días los Clowns doctor son víctimas bien designadas. En principio porque son ruidosos, después porque no son receptivos siempre en el cambio de humor de las enfermeras y los médicos, y por último su irreverencia arriesga hacer explotar en pedazos la rutina hospitalaria." (Simonds, Warren, 2001: p 135 - 136)

De esta forma, la práctica payamédica constituye un espacio de lucha ideológica, política y de poder, no porque adquiera características de batalla, sino porque reúne y genera el encuentro de dos concepciones del mundo antagónicas.

Se observa aquí una relación dialéctica entre el payamédico y la institución hospitalaria, en donde ambas partes utilizan a la otra en función de sus deseos, necesidades, falencias y objetivos; PAYAMÉDICOS con el objetivo no sólo de aportar su visión y metodología a la evolución del paciente, sino también, de ser incluido dentro de la dinámica hospitalaria; y el hospital a fin de paliar las deficiencias propias de la institución.

Consideraciones finales

La payasización del paciente, al trasgredir las fronteras de lo estético, adquiere otras dimensiones, acercándose al llamado que hace le hace el Dr. Testa a la medicina tradicional cuando afirma que *"el objeto de trabajo de la medicina es el cuerpo enfermo, pero el cuerpo como objeto histórico concreto, contextualizado. Si se lo viera de esa manera, el paciente se transformaría en persona y pasaría a desempeñar el papel de un actor social, de un verdadero protagonista de la situación que enfrentaría, junto con el profesional y asesorado por éste, para conjurar el peligro."* (Testa, 1993: p 37)

Por otra parte, el Dr. Pellucchi llama a repensar la práctica médica tradicional al entender que ella no escapa de la dinámica capitalista contemporánea cuando afirma que *"El sujeto no es el ser humano en este momento en la medicina. El sujeto es el capital."*⁷, entendiéndolo que, tanto el médico como el paciente, son eslabones de una cadena de consumo.

De esta forma, PAYAMÉDICOS se instala dentro del campo teatral como una de las prácticas que salen del edificio que tradicionalmente ocupó, para entrometerse en un espacio como el hospital, donde rigen normas propias de la ciencia médica, y colaborar con la recuperación del paciente hospitalizado.

La práctica payamédica, su interacción con el espacio que la alberga, el rol del payamédico, como así también la acción que desarrollan se constituyen en un espacio intermedio, cuestionando y resignificando tanto las dinámicas hospitalarias, como el rol del teatro.

El payamédico se erige como un rol complementario para con el médico tradicional, y en ningún momento pretende suplantar su tarea. En su intervención intenta recuperar la parte sana del paciente, cuestionando la objetivación del mismo que, en general, concibe la tarea del médico tradicional, instalándose en un espacio "inter", entre lo que es el clown y el médico.

La práctica payamédica, al tener una acción directa sobre la vida privada e íntima del paciente, abarcando y cuestionando los saberes instalados de la ciencia positivista y sus implementaciones hospitalarias, con la pretensión de que el sujeto de la medicina, vuelva a ser el paciente, adquiere, además, una dimensión social y política.

"Como todas las artes –como todas las actividades humanas que buscan trascender más allá de las fronteras reiterativas de sus propios cánones, de su red conceptual, necesita el teatro una fórmula que le permita –diría Proust– romper el cristal de la costumbre". Y es difícil que esto se produzca sin la aparición de terceros que quiebren la serie binaria de rutina. En lo genérico, en lo espacial, en lo poético, y en lo temático, el teatro ha instalado férreas dinastías, rígidos casamientos entre primos que han terminado muchas veces llenando la escena de hijos bobos. Y como en toda dinastía, la renovación de sangres suele venir de los galpones, de la periferia, de los barrios más allá de la muralla." (Kartun, 2006: p. 67)

Este espacio intermedio que representa PAYAMÉDICOS, siguiendo a Kartun produce el milagro de $1 + 1 = 3$, fruto híbrido producto del apareamiento y cruzamiento de prácticas artísticas y prácticas médicas.

⁷ Puente, Fernando. "José Pellucchi", Entrevista a José Pellucchi. La Opinión de la Gente. Diario digital. Mayo de 2003

Bibliografía

- Jara, Jesús (2000) *"El Clown, navegantes de las emociones"*, Ediciones Novedades Educativas, Buenos Aires, Argentina.
- Kartun, Mauricio (2006) *"Escritos"*, Colihue, Buenos Aires, Argentina.
- Pellucchi, José (2009a) Entrevista por Martiniano Roa, Buenos Aires, Argentina.
- (2009b) *"CVPayamédicos"*, mimeo, Buenos Aires, Argentina.
- (2005) *"Payasinopsis"*, mimeo, Buenos Aires, Argentina.
- Puente, Fernando (2003) *"José Pellucchi"*, entrevista a José Pellucchi. www.laopiniondelagente.com.ar, 16 de mayo de 2003.
- Romero, Andrea (2009) Entrevista por Martiniano Roa, Buenos Aires, Argentina.
- Simonds, Caroline; Warren, Bernie (2001) *"Le Rire Médicin"*, Éditions France Loisirs, París, Francia.
- Testa, Mario (1993) "El hospital", en *Salud, problema y debate, Año V. N° 9.*, Buenos Aires, Argentina.
- Wolffelt, Pilar; Policicchio, Pablo (2003) "La risaterapia es cada vez más utilizada como un complemento de los tratamientos médicos tradicionales", Entrevista a José Pellucchi, *Diario La Prensa*, 30 de agosto de 2003.





¿Qué es PAYAMÉDICOS?

Jorge Montagna ¹
Yanina López ²

Resumen

El presente trabajo es un racconto sobre el surgimiento y trabajo de Payamédicos en la ciudad de Tandil

Palabras clave: Salud emocional - Hospital - Clown

Abstract

This paper is about the emergence racconto and Payamédicos work in the city of Tandil

Keywords: Emotional Health - Hospital - Clown

DPayamédicos es una Asociación Civil creada en el año 2003 por el Dr. José Pellucchi y la Lic. Andrea Romero, cuya misión es contribuir a la salud emocional del paciente hospitalizado. A través del arte del clown en medios hospitalarios se desdramatiza las situaciones tensas y estresantes que vive el paciente internado, ya que la risa mejora el estado de ánimo, repercutiendo esto favorablemente en la recuperación del paciente.

¿Quiénes somos los Payamédicos?

Somos médicos, artistas, psicólogos, enfermeros, docentes, comerciantes, contadores, trabajadores sociales, personas de diferentes profesiones y oficios que experimentamos el arte del clown y hemos tenido la posibilidad de recibir la capacitación pertinente para trabajar en un ámbito hospitalario.

La labor del clown en el contexto de la problemática hospitalaria es abordada en el curso de formación de payamédicos, en donde, el payaso adhiere a una ética profunda de amor y cuidado, recuperando la subjetividad del paciente reducida por el proceso de internación.

Así el payamédico trabaja conjuntamente con el paciente/agente, comunicándose con su potencia, con



¹ Referente de Payamédicos Tandil y Pcia. de Buenos Aires. Estudiante de Lic. de Teatro de la Facultad de Arte, Ayudante Alumno ad-honorem de Historia de las Estructuras Teatrales II de la carrera de Profesorado de Juegos Dramáticos, Facultad de Arte desde 2005 UNCPBA. E-mail: jamontagna@hotmail.com

² Referente de Payamédicos en el Hospital Municipal Ramón Santamarina de Tandil. Profesora de Educación Inicial. Docente ayudante de primera en Cátedra Psicología Evolutiva de Ed Inicial y Psicología Evolutiva y del Aprendizaje en el Profesorado de Geografía de la Facultad de Ciencias Humanas. UNCPBA. E-mail: yaninalopezn@yahoo.com.ar

su parte sana, para crear y producir desde lo real hacia el *mundo fantástico* y multiplicando a la vez desde lo fantástico las miradas sobre su realidad.

El paciente, desde este lugar activo, constructor, productor, contemplado y respetado por el clown como **sujeto deseante**, se vuelve poderoso.

Desde este encuadre y en función de su deseo, el paciente tiene la libertad de decidir a qué quiere jugar, qué quiere o no hacer, si quiere o no la compañía de Payamédicos.

Elegir, opinar, participar, crear, rechazar, ignorar, decidir son algunas de las posibilidades que las personas hospitalizadas pierden, cuando pasan a ser vistos como cuerpos enfermos /objetos portadores de una patología más que sujetos particulares que portan cuerpos que pueden enfermar.

Por eso nuestros payasos y más precisamente los payamédicos que trabajamos en el hospital, nos vinculamos subjetivamente para trabajar.

Es por eso que está contemplado dentro del encuadre que nos contiene, tener en cuenta las características personales de cada paciente (pase médico), tanto como espacios de intercambio grupal (balances del período), producciones escritas donde quedan registradas la intervenciones que realizamos (resonancias), espacios de

ya que se considera que la acción terapéutica de esta labor radica en el deseo de quién lo hace, fundamentalmente, por amor.

Payamédicos Tandil

El proyecto de Payamédicos Tandil surge de la iniciativa de un grupo de actores, estudiantes de la Facultad de Arte de la UNICEN y del Club de Teatro y profesionales de diferentes áreas, que a través de distintos recorridos personales se interesaron en formarse y formar el grupo en la ciudad.

Con el apoyo de la Sec. de Extensión de la Facultad de Arte de la UNICEN, de la Secretaría de Salud de la Municipalidad de Tandil y otras empresas y organizaciones de nuestra ciudad este sueño se concretó.

El sábado 20 de noviembre de 2010, luego de un curso intensivo teórico práctico de 6 semanas nos recibimos los primeros Payamédicos y Cartógrafos locales.

Y empezamos a caminar

2010

- Participación en payamarcha por evento solidario a beneficio del hospital de niños Dr. Debilio Blanco



supervisión del trabajo con profesionales de la salud mental que integran el grupo (Cartógrafos formados en Payamédicos), ya que como trabajamos con la salud emocional del paciente, también como payasos cuidamos nuestra salud emocional.

La actividad del payamédico en el hospital tiene la característica de ser voluntaria y se ofrece como servicio,

Villegas organizado por las damas de la Cámara Empresaria de Tandil sumando color y sonrisas.

2011

- A partir de marzo comenzamos con las intervenciones. En principio en pasillos, consultorios externos y guar-

¿QUÉ ES PAYAMÉDICOS?



días del Hospital Ramón Santamarina y Dr. Debilio Blanco Villegas.

- En mayo se formaron dos grupos permanentes. Uno para el hospital de niños que trabaja los días viernes de 9 a 12 hs. en todos los servicios habilitados de dicho establecimiento y otro que trabaja los días miércoles de 13 a 16 hs. en el hospital Ramón Santamarina. En este último estamos trabajando en los servicios de cirugía, traumatología y clínica médica.
- Durante el "Festival de la Payasada 2011" realizamos desembarcos por los barrios de Tandil en conjunto con los elencos visitantes con el aval de la Secretaría de Salud.
- Desembarco de la alegría al Hospital "Anita Elicagaray" de la ciudad de Adolfo Gonzales Chaves. En el mismo lugar se dio una charla informativa del trabajo de Payamédicos desde su fundación en el 2003 hasta su llegada a Tandil. También se hicieron intervenciones en el hogar de ancianos municipal que funciona en un edificio adjunto al hospital.
- Charla informativa abierta a la comunidad en el foyer del Teatro del Fuerte en el marco del "Festival de la Payasada 2011" con la participación del Secretario de Salud de la Municipalidad y de las directoras de los dos hospitales de nuestra ciudad.
- Desembarco de la alegría en el Hospital Materno Infantil "Argentina Diego" de la ciudad de Azul invitados por el personal de salud de dicha institución para el día del niño.
- Desembarco de la Alegría en el Hospital Municipal "Dr. Héctor M. Cura, invitados por la Escuela Superior de Ciencias de la Salud de la UNICEN y la Secretaría de Prevención y Asistencia Sanitaria de Olavarría.

Posteriormente se dio una charla para alumnos de la escuela, personal del hospital y público en general.

- Participación en el I Congreso Internacional de Corporeidad. Organizado por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Septiembre 2011.
- Participación en la Pasantía del curso de Payamédicos de la ciudad de Mar del Plata en el Hospital Interzonal General de Agudos. Septiembre de 2011.
- Organización de la 2ª formación de Payamédicos en la ciudad, para reforzar y ampliar el grupo que actualmente está trabajando.
- Capacitación de dos formadores prácticos locales para continuar con las formaciones en nuestra ciudad y la zona de influencia.
- Participación en el IV Congreso Internacional de clown, payasos de hospital y payamedicina. Taller "**La fantástica verdad del clown**" Disertantes *Yanina López, Jorge Montagna*. Organizado por Payamédicos Argentina. Octubre 2011.

2012 Porvenir... por venir!

- Formación de nuevos grupos de payamédicos en Tandil, Olavarría y Azul ya que contaremos con formadores locales lo que hará posible que se extienda este servicio en la ciudad y la zona.
- **Inter-clown-bios**. Encuentros de intercambio entre payamédicos de todo el país, jornadas teórico práctica, talleres, intervenciones. Experiencias en la provincia de Buenos Aires, Chaco, Tucumán y Bariloche.
- **Clown-pesinos** –dispositivo payamédicos. Proyecto: Payasos en campo de "campo".



Desvestir Santos

El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

Somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras.

Donna Haraway

...desde el mundo en el que estamos, estamos nosotros como cuerpo de hombre, como cuerpo de mujer, con nuestras corporalidades, que nos dan acceso a la expresión de la realidad que somos y a la que se nos da abrirnos.

Alfonso P. de Laborda

María Isabel Crubellier

Resumen

A través de los postulados hermenéuticos propuestos por Hans-Georg Gadamer (1991) y Gianni Vattimo (1991) se profundiza en el análisis de la obra sanjuanina *Desvestir Santos* del Grupo El Candado Teatro. Desde este marco teórico mi lectura es dialéctica con una investigación que vengo desarrollando acerca de la categoría del cuerpo en el teatro, lugar ritual que se constituye como tercer horizonte donde se produce el encuentro del yo y el otro a través de cuerpos no metafóricos, y por el que se restituye un sentido de pertenencia a un presente histórico. El encuentro entre mi corporalidad y la corporalidad del otro en un tercer horizonte deviene alternativa de una utopía. La experiencia con esta puesta nos propone a los espectadores a desvestir a la mujer de las imposiciones que carga su corporalidad por un discurso que la condiciona biológica, sexual y socialmente. Deshabitarla, a través del arte y la reflexión, de esta corporalidad históricamente constituida, posibilita pensar su cuerpo como expresión extensiva de percepciones transformadoras. En *Desvestir Santos* el mito de cómo debe ser la mujer sanjuanina- imagen que se corresponde con la imagen de la mujer que funda y nos da sentido de pertenencia a este lugar, a nuestra historia y a nuestra tradición- se halla invertido. Esta hipótesis se fundamenta en la teoría hermenéutica de comprensión de un texto.

Palabras clave: Hermenéutica - Historia - Arte - Teatro - Corporalidad - Mujer

Abstract

*Through the hermeneutical principles proposed by Hans-Georg Gadamer (1991) and Gianni Vattimo (1991) deepen the analysis of the work *Desvestir Santos* of El Candado Theatre Group. From my reading this theoretical framework is dialectical research that I have been developing over the grade of the body in the theater; ritual place that constitutes a third horizon where the encounter of self and other bodies through non-metaphorical, and laying restores a sense of belonging to a historical present. The meeting between my physicality and corporeality of the other in a third alternative horizon becomes a utopia. The experience with this set offers us viewers to undress the woman of his bodily load impositions by a speech that the biological conditions, sexually and socially. Deshabitarla, through art and reflection of this corporeality historically constituted, allows your body to think as extensive expression of transforming perceptions. In *Santos* Undressing myth of how women should be sanjuanina-image corresponding to the image of the woman who founded and gives us a sense of belonging to this place, our history and our tradition-is invested. This hypothesis is based on hermeneutic theory of understanding a text.*

Keywords: Hermeneutics - History - Art - Theatre - Corporeality - Women

Hacia una filosofía hermenéutica: postulados para comprender el sujeto del arte

En los postulados hermenéuticos de Gadamer leemos que *toda comprensión es un comprenderse*, el modo de ser del estar-ahí en cuanto el que comprende se proyecta a sí mismo como posibilidad. Esta proyección realizada en la interpretación de un texto determinado supone la revisión de unos conceptos primeros por otros sustituibles progresivamente, ya que la actitud hermenéutica que el intérprete debe tener hacia el texto requiere de estar abierto al mismo en “dejarse decir algo por él”, por su alteridad. (Gadamer, 1991: 335)

La relación que el intérprete tenga con su comunidad, y por extensión su vinculación a una tradición, determina el acto de comprensión del sentido de un texto, la comprensión así entendida es participación en un sentido comunitario y la hermenéutica develará las condiciones en las que se comprende bajo las cuales se experimenta la tensión entre texto y presente histórico. Mi horizonte de comprensión estará en perpetuo movimiento por el desplazamiento a la alteridad que me ofrece el “otro”. El horizonte ganado se convierte en experiencia para el que experimenta, así la misma deviene un saberse, un auto-conocerse en la finitud y en los límites de la posibilidad, lo que significa experimentar la propia historicidad.

Desde este marco teórico mi lectura de *Desvestir Santos* es dialéctica con una investigación que vengo desarrollando acerca de la categoría del cuerpo en el teatro, lugar ritual que se constituye como tercer horizonte donde se produce el encuentro del yo y el otro a través de cuerpos no metafóricos, y por el que se restituye un sentido de pertenencia a un presente histórico. El encuentro entre mi corporalidad y la corporalidad del otro en un tercer horizonte deviene alternativa de una utopía.¹

Comprender un texto para Gadamer es entrar en diálogo con él reunidos en comunidad, diálogo que transforma por el uso del lenguaje que “desvela” un sentido presente. Es en el lenguaje donde se conforman, cambiantes, el orden y la estructura de nuestra experiencia, así es que la palabra interpretadora, por la que se realiza el pensar, es una creación. Lo que puede comprenderse es lenguaje.

Vattimo considera que la tarea de una filosofía hermenéutica se define por el carácter no fundamentador sino rememorativo del pensamiento que se ofrece como una interpretación del sentido de la existencia en su presente histórico, a partir de una transformación que distorsiona, construyendo y reconstruyendo la continuidad entre pasado y presente, y también por la proyección hacia el futuro en la forma de conjetura o expectativa. El ser, memoria y trasfondo, es interpretado dentro de su evento. La interpretación es “un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no disponen, sino en el cual y por el cual son dispuestos”. (Vattimo, 1991: 61-62). Una hermenéutica-diálogo que llega al conocimiento de la verdad en el acaecer de experiencias e

interpretaciones siempre nuevas.

De su ensayo como ejemplo de aplicación de la hermenéutica a los textos de Nietzsche y Heidegger, rescata del primero el desenmascaramiento de la verdad y la disolución de ser como fundamentos para el reconocimiento del juego de fuerzas de las relaciones sociales y de dominio, y afirma que las representaciones de la conciencia son producto de los condicionamientos impuestos por el lenguaje y de la imagen que los otros nos devuelven. Este sistema de conceptos y de valores en la cultura no se corresponde con la naturaleza de las cosas sino que se multiplican por su capacidad de mentir y enmascarar. De Heidegger retoma que el ser es evento, acaece, se da, es un proyecto arrojado con la capacidad de ver su pasado como historia y como posibilidad abierta- lo que se denomina monumento por su carácter de huella y de referencia a un canon transmitido-. La experiencia hermenéutica de comprensión de un texto, con el que se establece el diálogo, “adviene por una transmutación de forma”, esto es la fusión de horizontes - de la que hablara Gadamer-, por la cual deviene el encuentro con una “nueva forma capaz de perdurar”. (Vattimo, 1991: 176)

¿Se trata entonces de encontrar nuevas formas para comprender nuestro mundo? Creo que es necesario ofrecer formas de repensarlo, de reinterpretarlo. La hermenéutica adviene entonces cuestionamiento y reflexión filosófica, ya que cambiaron las formas de ver el mundo y de percibirlo, se nos abre a la posibilidad de establecer nuevas utopías desde la lectura y el acto de escribir.

El ser surge en la experiencia posible y de sentido por la lengua, por la que se transmiten formas (repeticiones-ejecuciones) que son origen también de otras y nuevas formas. La experiencia con la verdad es una experiencia del pensar y una experiencia de repetición en el sentido de un “reestablecimiento de la continuidad.” De allí que de la comprensión de un texto sea también la comprensión de los mitos que fundan ese texto. En este sentido mi ensayo pretende develar las representaciones y mitos subyacentes en *Desvestir Santos*, fundantes de una tradición definida por una imagen simbólica de la corporalidad de la mujer.

La historicidad se postula como *pertenencia*, lo que quiere decir que a la hermenéutica como interpretación le corresponde *crear* teórica y prácticamente un sentido, no como teoría de la verdad sino como ética de la interpretación, en un mundo en el que el ser se está “disolviendo” como huella y recuerdo - según Vattimo- yo diría y en referencia a la hipótesis de mi trabajo “descorporizando”. La nueva filosofía de la historia se caracteriza por la sustitución del modelo lineal, lo que quiere decir que el acaecer del sujeto histórico “no sería ni progreso o regreso, ni retorno de lo igual, sino “interpretación” (Vattimo, 1991: 110), en el contexto de una imaginación utópica que se abre como posibilidad.

Deshabitando corporalidades

Desvestir Santos es una obra de creación colectiva estrenada por el Grupo El Candado Teatro en el año 2006 con las interpretaciones de Andrea Terranova y Norma

¹ En un trabajo inédito titulado *Corporitales en el teatro: hacia una percepción rizoma* desarrollo más extensivamente los conceptos de cuerpo, espacio teatral y ritual.

Velardita, y la dirección de Ariel Sampaolosi. Su argumento abarca las diferentes etapas de la vida (niñez, adolescencia, adultez) que atraviesan dos hermanas, cuyos cuerpos sufren y manifiestan las carencias, privaciones e imposiciones de haber nacido en tierra estéril, donde el desierto destina a la infertilidad de un cosmos reglado por la envidia.

Poner en escena una obra que hablara sobre la siesta de San Juan, que aludiera a los chismes típicos de la gente de pueblo y patentizara en un desnudo (los Diarios exaltaron el hecho del primer desnudo femenino en la provincia) una imagen otra de mujer generó un cambio en el horizonte del espectador sanjuanino tal vez no asiduo a ver obras de teatro locales. El proceso de creación de la obra constó primeramente de la dirección de improvisaciones corporales y textuales a partir del trabajo con elementos propios de la sala. Se incorporó al grupo Andrea Benavidez con la idea de escribir textos que ayudaran a la temática, presente desde el inicio, de mostrar la vida de dos hermanas que quedan solteras y que deben responder a sus roles impuestos. Andrea participó en la escritura de textos a partir de visualizar algunas escenas ya armadas desde la acción y Ariel, como director gustoso de la experimentación fue realizando un proceso de armado constante y continuo de la obra. Nos dice Norma: “La obra recién comienza cuando se estrena. Cuando tenés el contacto con el público.”²

Con la intención explícita de hablar acerca de la idiosincrasia del sanjuanino es frecuente en las obras de El Candado Teatro la referencia a la propia historia cotidiana de la gente de la provincia. En el caso particular de esta creación observamos cierta frecuencia en la manifestación de isotopías, como por ejemplo el hecho de que sean las mujeres las que deben cumplir con el cuidado de los padres, o es la mujer la que generalmente es “mal vista” si no se casa- aquí el significado de la expresión “quedarse a vestir santos” - o es señalada con el dedo si se casa embarazada extra-matrimonio, también es quien debe cuidar en todo momento una imagen frente a ella misma, a sus padres, a su pareja, a las instituciones, y a la sociedad toda, lo que encubre una imagen de su cuerpo femenino connotada con lo sexual. De allí también que la posibilidad estética del desnudo de los torsos de las actrices fuera hasta sorpresiva, por lo que pudo conocerse de algunos comentarios. Más allá de lo anecdótico de esta experiencia me interesa, y a partir de la lectura de la obra en su puesta, preguntar: ¿Qué rituales de interacción codifican una corporalidad-hombre y una corporalidad-mujer? ¿Cómo se construye la imagen simbólica del cuerpo de la mujer? ¿Qué alternativa subjetiva podría delinear una imagen otra?

La búsqueda del grupo pasó por mostrar cómo, a través de la existencia de dos discursos- el de la palabra y el del cuerpo- la palabra va silenciando al cuerpo, el que va construyéndose en sus emociones y sensaciones por los condicionamientos sociales. “En la obra al principio hay una primacía del cuerpo y luego hay una primacía de la palabra, en la vida es así. Queríamos vivenciar con el cuerpo este traspaso”, cuenta Norma.

La experiencia con esta puesta nos propone a los

espectadores a desvestir a la mujer de las imposiciones que carga su corporalidad por un discurso que la condiciona biológica, sexual y socialmente. Deshabitarla, a través del arte y la reflexión, de esta corporalidad históricamente constituida, posibilita pensar su cuerpo como expresión extensiva de percepciones transformadoras.

Ser-cuerpo-mujer: representación y deseo

En tanto el inconsciente está estructurado como lenguaje se poseen representaciones del deseo, es decir que se codifica el deseo como represión o permisión en la ordenación de la subjetividad. Esther Díaz en sus comentarios analíticos sobre la obra Deleuze y Guattari retoma el concepto de deseo “molar”, cuando éste es deseo consciente (representación de objetos de deseo) el que se origina a partir de lo “molecular”, es decir a partir de los flujos inconscientes del deseo o cuerpo sin órganos. Este cuerpo sin órganos se define como el deseo en estado puro, el que aún no ha sido codificado y carece de representación. Codificar el deseo se interpreta como la posibilidad que tiene el poder de darle una representación al deseo para que se haga consciente y de esta manera manejable, previsible y “despotenciado”, como postula la autora, para los cambios.

Cuando el deseo es manipulado merced a imponerse sobre los sujetos es cuando se le reconoce por un nombre. El discurso le ha otorgado uno por la palabra, así los sujetos pueden diferenciar lo que quieren sin cuestionarse si ese deseo vino de otro lugar. En una sociedad capitalista los flujos de deseo están codificados para ser consumidos. No me detendré en las consecuencias de esta idea, sino que me interesa la postulación de cómo el deseo también puede hallar su línea de fuga y desterritorializarse en el escape “por las grietas de los muros familiares, salir afuera, corretear, jugar, revolucionar, crear”. La producción de deseo acumulable en un objeto o un sujeto determinado asegura el mejor control social, de esta manera la sexualidad como codificación social, le impone al deseo a ser sexuado, y le tocará a la mujer cargar con este imperativo histórico como exigencia orgánica y natural.

Para Foucault la aparición de enunciados y de discursos determinantes en el espacio de las relaciones de poder y de las prácticas sociales, crean conductas condicionantes en los sujetos. El poder es el saber que disemina extensiones de control por medio de “los aparatos de encierro” los que se pueden definir diferentemente en la historia (instituciones escolares, familiares, religiosas, de trabajo) por la relación que un sujeto adquiere con su cuerpo, al que generalmente se lo debe someter. El topos de encierro ordena las corporalidades, las compone, las regla, las delimita bajo el logos del nombre, de la posición a ocupar, construyendo a la vez la posibilidad de la expresión individual tanto para el cuerpo como para la palabra.

La referencia a ciertos conceptos de Deleuze y Foucault nos lleva a determinar y analizar la representación corporal de la mujer que una sociedad tiene de ella. Se pueden distinguir dos líneas de pensamiento en la construcción de las corporalidades: aquella en la que por

² Entrevista realizada a Norma Velardita, actriz de *Desvestir Santos* – San Juan, octubre 2007.

Desvestir Santos El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

un proceso discursivo se las ordena en taxonomías fijas e inamovibles; y aquella que sostiene que una corporalidad se va construyendo por la acción de los propios esquemas corporales.

Entonces: ¿Qué papel cumple el cuerpo en la constitución y el conocimiento de la realidad? Si lo entendemos desde la segunda perspectiva veremos que las corporalidades pueden ser percibidas de formas otras. La percepción no constituiría representaciones sino que sería puro fluir, devenir del conocimiento como acción corporizada. El mundo que creeríamos conocer no estaría pre-dado, surgiría a través de su acaecer histórico caracterizado por la apertura y la movilidad, por la intencionalidad de creación. Reducir el cuerpo, en este caso el cuerpo de la mujer, a una mera representación connotada negativamente por exclusivamente su carácter sexual significaría avalar las imposiciones que lo relegan a no expresarse naturalmente, descorporizarlo de su potencialidad; esta descorporización patentiza la represión subjetiva de su consciencia. Fluir libremente desde su corporalidad le daría al cuerpo de la mujer otra posibilidad de definirla.

En *Desvestir Santos* la representación de mujer madre-hija-protectora de los padres ancianos-santa esposa inmaculada, mistifica el cuerpo de las hermanas, lo que puede interpretarse como metáfora del orden político y social que traspasa sus marcas a la interioridad trágica de las mismas.

“Había una vez... dos mujeres ardiendo en el infierno, azotadas con las perlas de un rosario que no alcanzan a mitigar el dolor de no entender la vida, la muerte, el pasado, el futuro. Aturdidas de sueños llenos de niños y casitas y mariditos que no llegarán, porque madre y padre lo impedirán. Que no llegarán porque si padre y madre mueren jóvenes y liberan el mandato, suplirán las órdenes, las vestimentas de los santos, tantas veces gastadas y ensuciadas ex profeso, cambiadas cada semana sí o sí, porque las ropas de algunos, no se rasgan y tienen obligación de inmaculada prestancia.

Pegadas en las sillas de totora, recalentadas por la temperatura ambiental de la siesta. Dos acciones modelando el ensanchamiento de las caderas: rezar, azotarse con el rosario, bordar los trajes de los santos. Las puntillas, los encajes.”

En la tercera escena vemos la transformación del cuerpo-niña al cuerpo-adolescente a través del baño en la ducha, que deja los rastros del maquillaje sin ser borrado totalmente, y a través del cambio de vestido. En toda transformación ritual sabemos hay una mutilación, en esta escena se ha mutilado el deseo de fertilidad del cuerpo. La escena toda transcurre en el silencio de sus voces, el cuerpo se irá silenciando para darle lugar a la palabra, a la voz en las escenas siguientes.

“Había una vez... una mujer y una ausencia de cuerpo presente, augurando maldiciones para todo el mundo, envidiando. Acumulando ponzoña para cinco generaciones, cuidando dos cuerpos casi muertos, abandonados a su suerte de ser fluidos, análisis,

sondas intravenosas y cataclismos. Sopa licuada para que pase por el tubo tráqueo, podredumbre, olor a mierda en la casa entera, en el patio a la sombra, también olor a mierda, pero que emana de adentro de la casa, de adentro del cuerpo de una mujer que charla con la ausencia de otra, de la otra que se las picó sabiamente, porque no le correspondía, por hija de puta, por yegua.

Una mujer convertida en árbol. Enterrada hasta las rodillas. Inmóvil, no quiere decir quieta. Inmóvil quiere decir muerta en vida, muerta de envidia. Enterrada y torturada por los pájaros en la cabeza. Pies llenos de raíces que se filantan como várices y la sabia que sube y sube hasta los pelos de la cabeza. Blancos.”

Acerca de la simbología del vestido Mariella Nigro comenta que: “El vestido está en las antípodas de la desnudez; pero de todas formas permanece latiendo en ésta, mediante la denuncia de su ausencia. Y así, el desnudo en el arte femenino será otra metonimia, la del vestido desgarrado por la violencia o el perdido por la vulnerabilidad o el despojo por la maternidad, pero en todo caso, la ausencia de envoltorio siempre volverá significativa la desnudez.”

En la escena mencionada del baño y la limpieza del rostro la trasfiguración potencia la fuerza expresiva de un ritual. El clima de la obra cambia, significa que ya no hay posibilidad de una vuelta atrás, se ha dejado en el pasado el juego de la niñez y la seducción de la adolescencia, se le ha colocado ahora – con el vestido- una frontera perceptual al cuerpo- imagen reversa de la mujer- la tristeza inexpressiva afirma en estas mujeres su condición de infértiles. Como identidad asumida el vestido ahora las condiciona a quedar mutiladas interiormente.

El ritual, con sus signos corporales realizados en la soledad de un acto íntimo, se ha consumado. Los cuerpos de estos personajes cumplen con un destino que aceptan sin rebelarse, no hay poder corporeizado al que gritarle, el mismo- y esto es característico de los textos representados por El Candado- es un desaparecido de los mundos simbolizados, entonces la mirada se centra en estos personajes ¿fantasmas? que repiten sus mismos gestos y articulan las mismas acciones sobre la base de recuerdos olvidados. No hay secretos, ni enigmas, están como “varados” en un presente que acaece sin reloj, estancados en un “entre” que no es limbo, tampoco infierno, ni cielo; tal vez repitiendo la imposibilidad de establecerse en lo “terrenal”, topos utópico feliz último. Así también se manifiesta en otra obra de El Candado, *Consortio 10 p.m* cuando la Solterona es su monólogo al principio dice: “Aunque se guarden víveres suficientes, desearemos el hambre. Aunque se llegue bien vestido, desearemos la desnudez. Aunque nuestra mente se vanaglorie de su agudeza, desearemos el embrutecimiento. Aunque bebamos toda el agua del mundo, desearemos la sed. Aunque traigamos toda la soledad que se puede llevar a un cielo, desearemos al otro, ser el otro, ser en el otro, y que el otro nos desee. Ahora en este ojo de órbita virgen de luz, de alfombras de silencio, aquí donde nada puede verse porque nada hay, estamos aquí aprendiendo a esperar, esperando interminables cegueras. Estamos acá para desear, nunca fue distinto.”

Encerrados en un ascensor cinco personajes alternan variaciones corporales entre juegos, besos, bailes, silencios y discusiones porque reconocen que el tiempo se ha diluido como el viento, sólo queda el deseo patente en un rumor que alguna vez fue palabra. Es por eso que desde lo corporal se dejan fluir en las acciones, y a medida que van ascendiendo en pisos, las mismas van mostrando lo siniestro humano que se pretende rescatar por los juegos que los personajes proponen. De allí que una poética del grotesco caracterice los trabajos de este Grupo por la patencia de mundos en los que no se puede establecer los límites entre un orden y otro: las dualidades se descorporizan por la inclusión de un tercer elemento central que posee atributos del elemento precedente y del que le sucede: Cielo/Tierra/Infierno; Bello/Grotesco/Siniestro; Mito/Juego/Rito.

Ser-cuerpo-mujer: imagen y mito

La desnudez adquiere sentido en *Desvestir Santos* a la luz de uno de los mitos fundantes de San Juan. Se trata del mito de la Difunta Correa, protectora de los viajeros y símbolo de la fertilidad, benefactora de nutrición a las madres débiles de leche, y a quien las novias ofrecen sus vestidos como promesa de haber sido agraciadas con la posibilidad del matrimonio. La historia del mito cuenta que entre 1840 y 1850 Deolinda Correa iniciara un viaje desde San Juan a La Rioja en búsqueda de su esposo, que había sido reclutado en las tropas montoneras de Facundo Quiroga. Tras haber quedado sola y siendo portadora de una belleza peculiar se dice que el comisario del pueblo la pretendía. Pero ella, fiel al amor por Baudilio Bustos, el padre de su hijo, se enfrenta con el desierto cargando al niño en brazos y con escasas provisiones. Las distintas versiones coinciden en que la travesía la realizó sólo a pie y que, tras los infortunios del clima, con sus tormentas de tierra, los vientos calurosos, Deolinda murió bajo la cima de un monte, que se conoce con el nombre de Cuesta de la Sierra Pie de Palo. Su hijo fue encontrado por unos arrieros amamantando del pecho de la madre. Años más tarde el mito adquirió connotación religiosa. Por la zona un arriero había perdido 500 cabezas de su ganado y al encontrar la sepultura de Deolinda y por su devoción tradicional a las ánimas le prometió edificar una capilla en su honor si le concedía hallar su pertenencia. El favor se conoce como "Milagro de la Cuesta de las Vacas". Fernando Mó rescata que "*miles de ofrendas son llevadas al santuario, especialmente los trajes de novia, respondiendo a que la difunta es considerada enemiga acérrima de la soltería.*" (Mó, 1990: 93)

Así como ya se dijo que la imagen de mujer protectora de los padres y esposa inmaculada se mistifica en *Desvestir Santos*, como construcción simbólica occidental de su corporalidad, ésta se refuerza en el mito sanjuanino de la Difunta, que se constituye en el imaginario colectivo de idealización de la figura femenina. Deolinda es la mujer que da su vida por buscar a su hombre, es la mujer que da vida con sus pechos más allá de la muerte, es la que vence la esterilidad inclemente de la tierra desértica imponiendo la fecundidad de sus dádivas a los hombres. Su cuerpo fértil es antítesis de la estéril tierra desértica.

¿Por qué conectar el mito de la Difunta con la obra teatral? ¿Cuál es la construcción simbólica del cuerpo en

la misma? El cuerpo es un territorio delimitado por un poder. A través del dualismo cuerpo/alma el cristianismo ha conformado negativamente la representación subjetiva de los cuerpos humanos, y ha simbolizado lo sexual en lo femenino. También sabemos que del mundo de la tecnología a la genética determinista, de la digitalización de los órganos vía internet a la creación de espacios multifuncionales, del net-art a los nuevos paradigmas de hibridación en el arte, el concepto de cuerpo se ha ido modelando en una nueva plasticidad identitaria. Entonces, una lectura interpretativa en sentido hermenéutico del cuerpo de la mujer no puede prescindir de este entorno fluctuante de cambios para los que ha sido necesario un nuevo paradigma de reflexión filosófica e historicista.

Foucault ya estableció que es en la sexualidad donde las relaciones de poder encuentran las estrategias viables a "normalizar" la conducta de los sujetos por medio de políticas del deseo. Rafael Vidal en su artículo *El poder en el cuerpo, subjetivación, sexualidad y mercado en la sociedad del espectáculo* propone problematizarnos, en el sentido de superación, nuestra sexualidad regulada, disciplinada- desde las redes de vínculos cognitivos, afectivo y corporales, en las que emergemos como tales- es decir a nosotros mismos como lugares dinámicos cruzados por líneas de agenciamiento y relaciones múltiples.

Es válido a partir de este planteo conectado con Deleuze, preguntarnos entonces: ¿Puede el cuerpo volverse un potente lugar de transformación de sí mismo y de su identidad política y social? ¿Cómo el cuerpo puede ensayar los ideales utópicos inventando rituales que accionen la mitología contemporánea?

Hasta ahora se han delineado dos concepciones de mujer: aquella que responde a una representación heredada, y la que se concibe como imagen mito. En ambas lo sexual implícito, la diferencia es que en la segunda lo sexual está sublimado. En la primera existe un deseo impuesto a la mujer en cuanto ser sexuado, es decir hay obligaciones que históricamente viene cargando por su condición de mujer que se implantan de manera no feliz sobre su cuerpo. Vemos que en la imagen- mito, y especialmente en San Juan, la condición de fertilidad que debe tener la mujer se forma como antítesis del suelo del desierto. El cuerpo de la Deolinda resistiendo al desierto; su pecho, fuente originaria de vida, contraponiéndose al espacio. Su cuerpo se define libremente sólo por la posibilidad del encuentro con el otro: su esposo. Movidio por la esperanza de hallar ese otro cuerpo, en esta búsqueda la corporalidad se define a ella misma: Deolinda-mujer-dadora de vida por encima del desierto. El acto de poner el cuerpo por la búsqueda fue un acto corporalmente libre motivado por la posibilidad del encuentro con el otro.

En la obra los dos modelos están presentes en su inversión: la mujer no es representación de deseo y no es madre fértil. Y sin embargo tampoco se propone una imagen de la misma. Sin deseo ni necesidad estas mujeres sólo pueden jugar, es la única opción. Y jugar con lo único que tienen: su cuerpo. Tal vez para volver a reinventarlo con las pistas que él mismo les dé, porque es el cuerpo el que vuelve a dar identidad, el que se vuelve a escribir, el que busca una nueva forma, un nuevo concepto, una identidad más feliz que la heredada, o que la impuesta, y es a través del arte que puede encontrarla.



El juego como utopía inversa

El teatro se constituye el lugar donde puede llevarse a cabo el ritual de develamiento de los mitos de nuestra corporalidad. Como analizábamos en el apartado anterior, el cuerpo de la Difunta Correa hoy trasciende más allá de la vida terrenal por la posibilidad de dar vida espiritual a los fieles que le son devotos. La imagen simbólica del cuerpo de la Difunta construye el mito en San Juan de la mujer que da vida a través de sus pechos. En *Desvestir Santos* el mito de cómo debe ser la mujer sanjuanina- imagen que se corresponde con la imagen de la mujer que funda y nos da sentido de pertenencia a este lugar, a nuestra historia y a nuestra tradición- se halla invertido. Esta hipótesis se fundamenta en la teoría hermenéutica de comprensión de un texto.

Deleuze propone no buscar lo que el texto quiera decir, sino acercarse al mismo a través del cuestionamiento de su funcionamiento, de sus líneas de fuga, sus convergencias, articulaciones y expansiones. Tal a la manera de un rizoma, la que puede ser análoga al ejercicio de escritura, proceso de exploración, entrecruzamiento múltiple, cartografía en transformación y búsqueda de una unidad propia.

Gadamer considera que es el juego el modo de ser de la obra de arte que modifica al que la experimenta: el jugar es un ser jugado. El juego es lo repetible y por lo tanto lo permanente, lo que se representa en el juego es “lo permanentemente verdadero” dice el autor. Así definido, como *transformación en construcción*, como constructo, el juego es configuración de algo nuevo. En este sentido, la obra de arte se experimenta desde la “ocasionalidad” del hecho de que se la represente, la obra como *acontecimiento*: “es la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena”. (Gadamer, 1993: 197)

Desde otra perspectiva Agamben considera la vida como puesta en juego, nos dice que el sujeto “es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego.” (Agamben, 2005: 93). Toma de Emile Benveniste la idea de que el juego representa la inversión de la esfera de lo sagrado, en el sentido de que el juego rompe la unidad de mito y rito, desactivando los dispositivos del poder y restituyendo los espacios que el mismo le había confiscado. El juego es siempre de naturaleza profanadora, en este concepto la transformación significa inventar, desactivar, aprender un nuevo uso, una nueva experiencia de la palabra y del cuerpo para darle lugar a la vivencia expresiva. Sin embargo en las obras de Ariel no se representan juegos felices, del cielo a la Tierra lo que se profana es la vida, la fertilidad, la idea de mujer.

La tesis de Agamben es que el mundo se convierte en museo por la imposibilidad de usar, de habitar y de hacer experiencia ya que el hombre vive solamente la experiencia de la separación - disolución dirá Vattimo- por la imposición de unos dispositivos que deliberadamente se oponen a que el cuerpo humano hable, comunique ideas, provoque el pensamiento o el cuestionamiento- hoy es un producto de consumo en cuanto al lenguaje y a la sexualidad dentro de la religión del capitalismo- queda solamente “expuesto”, impasible, improfanable. Remitiéndonos al texto que nos ocupa los personajes viven una felicidad invertida, no ya como paraíso, sin

embargo tampoco como infierno, existe como inalcanzable en su forma grotesca, presuponiendo en el ser una tensión dual entre realidad y apariencia. Dualidad que puede resolverse en el juego.

Estamos de acuerdo con Miguel Morey cuando en el prólogo a *Lógica del sentido* dice: “¿Qué puede ser pensado, con qué cuerpo, desde qué instintos, a través de qué instituciones?(...) el pensar, que no puede dejar de ser sino la tentativa de pensar de otro modo.” (Deleuze, 2005: 16) Entendido nuestro presente como multiplicidad abierta Deleuze se erige contra el concepto de representación y contrapone el de juego que es igual a pensar el sentido (en tanto valor) de las cosas que son acontecimiento. Es justamente en el campo del arte donde el juego se ramifica en victorias sin reglas preestablecidas para ganar, si bien ha trastornado la realidad, y una supuesta moralidad, el juego no es otra cosa que la realidad del pensamiento. “Es el inconsciente del pensamiento puro.” (Deleuze, 2005, p.80)

En la obra- topos hermenéutico de nuestro análisis- podemos reconocer una simetría de los juegos que se están jugando:

1. el juego que propone la misma puesta al comenzar desde la primera escena hasta la última (esto es la obra que el espectador vivencia para sí)
2. el juego, dentro del juego 1, que viven los personajes desde la primera a la última escena como metáfora de la vida (niñez, adolescencia, adultez, muerte)
3. el juego, dentro del juego 2, de los inconscientes de los personajes una vez ya muertos y en estado volátil, como metáfora del inconsciente colectivo
4. el juego-afectación que en el espectador se realiza como “pensar sus mitos” a través de su cuerpo

¿Qué utopía podemos interpretar de estos juegos? ¿Qué utopía es el teatro y cómo comprenderla? El topos de la fertilidad aparece invertido en los cuerpos cabeza abajo de estos personajes que han buscado por el juego la posibilidad de encontrar un verdadero deseo. El juego tal vez se ha transformado en el único deseo capaz de subvertir los mandatos a su corporalidad-mujeres, y en nosotros espectadores ha afectado nuestra corporalidad por la participación en el ritual teatral.

En el paradigma de las creencias sanjuaninas los juegos en la siesta representan la violación a la regla de la prohibición. Es la siesta el espacio de lo vacuidad, de la desconfianza, el espacio mirado con preocupación y desconfianza pues desde allí puede surgir la trasgresión, el deseo, la tentación, lo inconfesable. Como espectadores participamos de la apertura del juego de la obra pero el hecho escénico en acción es el que involucra, es decir que la obra apela al horizonte del espectador, lo afecta en tanto también se siente sometido a una ley, y en esta doble dimensión de lo ficcional y lo real los cuerpos devienen modelados por ella.

En la siesta “dos nenas juegan con el neumático-columpio”, “dos adolescentes toman sol en el patio y han descubierto sus torsos”, “dos mujeres ardiendo en el infierno, azotadas con perlas de un rosario”, “las hermanas encajadas en sendas faldas de hierro, con ruedas”. Se puede leer cómo las manifestaciones corporales se van construyendo con el paso del tiempo a través de imposiciones-deseos de otros hasta quedar “enajaladas” en

una cárcel de hierro que inexorablemente espera el momento del accidente expiatorio. En la última escena el juego de la envidia buena y la envidia mala devela que la envidia “*es producto de comprobar que a la otra se le cumplen los deseos y a una no*” como dice una de las hermanas. La envidia nacida de la tierra desértica que hace que la infertilidad sea una desgracia. “...*también olor a mierda, pero que emana de adentro de la casa, de adentro del cuerpo de una mujer que charla con la ausencia de otra (...). Inmóvil quiere decir muerta en vida, muerta de envidia.*”

El mitema de la tierra desértica que imprime su carácter a los cuerpos es característico en la dramaturgia sanjuanina. El pecho, metonimia de la corporalidad femenina madre, se vuelve el pedazo de piel que puede salvar tanto a la mujer como al hombre. Así lo evidencian dos obras de la escritora Susana Lage que se vinculan con *Desvestir Santos*. Leemos en el inicio de *Lagartijas*:

“Matilde: No se me secó nada, a mí. Este decía que las tetas, pero no se me secó ninguna a mí. Yo las tenía tan cargadas, subidas casi hasta el cuello, suavécitas. Era este que no me quería tocar. Un día se fue, y cuando volvió ya no me quería tocar. Decía que yo tenía la piel cuarteada, y que la piel de mujer que está cuarteada le hacía acordar a las lagartijas (...) Pero él estaba áspero, también. Las manos, las tenía de lija. Si me hubiera tocado las tetas con esas manos me las hubiera arañado, así que mejor. Tenía la piel de las manos como de papel de lija usado, cuarteadas y filosas. A mí las manos se me pusieron transparentes, cruzadas por surcos de piel transparente. Se veían unas venas azules, y si las ponía contra la llama de una vela, se veían como si fueran de vidrio amarillo ¿Cuándo se nos secó la piel a vos y a mí, eh? ¿Cuándo?”

Esta cita también remite a la idea de infertilidad para el amor, el que se vuelve estéril en esta tierra desértica, no hay posibilidad del mismo porque la tierra también se impone al encuentro íntimo y real de los cuerpos. Otro ejemplo proviene de *Menos el pecho de Deolinda*, en la danza de las brujas en los arenales:

“Bruja 1: Que no puedan tocarse

Bruja 2: que no puedan olerse

Bruja 3: ni oírse, ni morderse.

Todas: ¡Que mueran de deseo!

Bruja 4: (teatral) ¿Dónde estás, mi vida entera? ¿Por qué siento este tormento?

Bruja 1: (teatral) Porque me ha llevado el viento lejos de tu cabellera.

Adivina: No me divierto nada con esto. Que se las lleve el viento a ustedes,

pajarracos...

Bruja 2: Que sueñen los abrazos

Bruja 3: que se sueñen los cuerpos

Bruja 4: que se sueñen los labios

Todas: si no, nunca habrá cuento.

Adivina: ¡Hagan lo que quieran! ¡Digan lo que quieran! A mí no me gusta nada esto... No me gusta nada este juego...”

Y volvemos a escuchar como en eco la queja de la Hermana 2 en *Desvestir Santos*: “*¡Es como esta tierra! Que no ha dado sus plantas por envidia*”, que sufre un infierno terrenal en su cuerpo y en el espacio que vive-imposición de deseos/ imposición del páramo hostil a su corporalidad femenina. “*El agua es vital para el cuerpo humano y para la tierra es lo mismo: el agua hace crecer las plantas. Y en el desierto no hay plantas. No se ve el verde como en otros lados, justamente por la falta de agua. Entonces, como que para el hombre es una carencia primitiva – acá te digo- en otros lados la gente envidia, pero no tanto como acá. Como una carencia primitiva que le forja el carácter. Es tan fuerte la falta de agua que una se ve obligada a querer lo que el otro tiene en forma lujuriosa.*”

Por eso es el juego, presente en sus cuatro manifestaciones, es el que se vuelve línea de fuga, utopía capaz de invertir un orden y una tradición heredados. Para no dejarse comer por la envidia, para no diluirse en los rezos, para no descorporalizarse por amores que nunca fueron, ni llegaron, para no descarnarse en infertilidades. La obra-juego; la obra ritual-interacción actor-espectador; juego de personajes-mujeres viviendo y muriendo secas de amores, cuerpos invertidos por la envidia; la obra-topos alternativa de desterritorialización; la obra juego-afectación donde puedo repensarme y volverme a encontrar.

El yo y el otro: fusión corpomítica en el teatro

Para Deleuze el cuerpo es profundidad abierta, coincide con Artaud en que el cuerpo puede ser atravesado por su misma capacidad de arrastrar otros cuerpos hacia él: “siempre penetran otros cuerpos en nuestro cuerpo y coexisten con sus partes” (Deleuze, 2005: 103), lo que borra las fronteras, las superficies, hasta la palabra es cuerpo, ya que es física y afecta directamente al mismo, es palabra-acción, es palabra-pasión y es sinsentido. No existe dualidad entre los movimientos de las corporalidades y las expresiones de las palabras, la sonoridad no es distinta del cuerpo físico.

El acontecimiento se inscribe en la carne vinculada a un espíritu, así es vivido como acontecimiento espiritual en tanto el lenguaje se repite en el cuerpo. “Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres en mis complicaciones: todo pensamiento verdadero es una agresión. Y no se trata de las influencias que sufrimos, sino de las insufalaciones, de las fluctuaciones que *somos*, con las cuales nos confundimos. Que todo sea tan “complicado”, que Yo sea otro, que algo diferente piense en nosotros en una agresión que es la del pensamiento, en una multiplicación que es la del cuerpo, en una violencia que es la del lenguaje, en ello reside el mensaje jubiloso.” (Deleuze, 2005: 298) El yo y el otro conforman una “intensidad” y en ella el lenguaje pierde su papel de designar, es

Desvestir Santos El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

decir su función de otorgarle un sentido a las cosas, efecto de que no hay singularidades posibles, el lenguaje se ha transformado en "emoción". El yo puede ser expresable y el cuerpo denunciado en el proceso de que cada intensidad se repite en las demás otras, es justamente en este punto donde se puede hallar el sentido.

La idea de una fusión del yo y el otro en el topos teatral se proyecta en deshabitar al cuerpo de corporalidades impuestas, desterritorializarlo de cualquier dominación y escribir- en tanto la escritura como trabajo de intervención- la propia poética del futuro, que podría partir del consenso en no anestesiarnos, y buscar la vulnerabilidad como postula Suely Rolnik al reconocer que poseemos la capacidad de "aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo" lo que hace que el otro sea una "presencia viva de multiplicidad de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándolo así parte de nosotros mismos".(Guattari y Rolnik, 2006: 479). Seguramente este encuentro de cuerpos posibilitará la creación de nue-

vos mitos que redefinan los devenires de las corporalidades hombre/ mujer en la vivencia de la obra de arte.

Si pensamos con Foucault en que como sujetos podemos crearnos a nosotros mismos como una obra de arte, lo que quiere decir que en tanto sujetos históricos estamos abiertos a la transformación y a la decisión de poder ser; ello implica que sólo de nosotros depende hacer la historia de nuestros cuerpos a través de nuevos mitos que surjan de nuevas experiencias perceptivas con el arte.

Desde la experiencia como espectadores de *Desvestir Santos* percibimos que el teatro se funda en territorio ritual, ya que vitaliza el convivio, el encuentro del yo y el otro a través de una poética corporal que construye sentido de pertenencia a nuestro presente histórico. Participar de mi cultura y de mis tradiciones me devuelve en imagen invertida el rostro de mi identidad, un fragmento de fe suficiente como para atravesar el cuerpo y profanarse de vivencias otras.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.
- Correas, Jaime (ed.). *Mitos y leyendas cuyanos*, Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1998.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Díaz, Esther. *Buenos Aires. Una mirada filosófica*, Buenos Aires: Ed. Biblos, 2001.
------. <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/rizoma.htm>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Gadamer, Hans- Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.
- García Hodgson, Hernán. *Foucault, Deleuze, Lacan. Una política del discurso*, Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2005.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2006.
- Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg. "Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista Finales del S. XX"*. University of California, Santa Cruz, 1991.[Traducción al castellano de Manuel Talens]
- Krause, María Cristina. "La Difunta Correa". En *Proceso*, Revista de la Universidad Nacional del Centro del Perú, N° 7, 1980.
- Lehmann, Hans- Thies. *Le Théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche, 2002.
- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ed. Península, 1975.
- Mó, Fernando. *Cosas de San Juan, IV Tomo*, Impreso en San Juan, 1990.
- Nancy, Jean- Luc. *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Nigro, Mariella. "Ecce femina: la veladura del tul (sobre la literatura uruguaya hecha por mujeres)". En: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag28nigro.htm>
- Pérez de Laborda, Alfonso. *Tiempo e historia: una filosofía del cuerpo*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno*, Barcelona: Destino, 1994.
- Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Vidal, Rafael. "El Poder en el Cuerpo. Subjetivación, Sexualidad y Mercado en la Sociedad del Espectáculo". Revista *Razón y palabra*. Junio- Julio 2004. N° 39. En: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n39/rvidal.html>





sobre voces y ecos

UNA ESCUCHA A LOS TEXTOS QUE COBRARON VIDA EN LA ESCENA TANDILENSE ENTRE 1990 Y 2010

Lic. Mario Valiente¹
Dr. Rubén Maidana²

Resumen

En este trabajo nos proponemos comentar el comienzo de una tarea de recuperación y resguardo del patrimonio cultural inmaterial e intangible que entendemos se halla contenido en las voces que se han manifestado en el teatro tandilense más reciente. Por ello nos planteamos indagar en **los cambios y permanencias en la construcción vocal realizada por actores tandilenses** en obras estrenadas en Tandil, provincia de Buenos Aires, **entre 1990 y 2010**. Para ello desarrollaremos herramientas de análisis que serán aplicadas a **registros sonoros y audiovisuales de espectáculos teatrales** presentados en dicho lapso de tiempo.

Palabras clave: Voces / Teatro / Patrimonio Cultural Inmaterial

Sobre la escucha en las voces y sus Ecos

El teatro constituye un fenómeno sociocultural de relevancia en la vida de toda comunidad que cuente con manifestaciones continuas en dicho arte. Crea un espacio de generación de discursos, representaciones, símbolos, que intentan dialogar con la comunidad en que se desarrolla y

Abstract

In this paper we propose to discuss the beginning of a recovery task and protection of intangible and immaterial cultural heritage that we understand is contained in the voices that have spoken out in the newest theater of Tandil. Therefore we decided to investigate the changes and continuities in the vocal construction made by actors in performances released in Tandil, Province of Buenos Aires, between 1990 and 2010. For this particular task we will develop analytical tools that will be applied to sound and audiovisual recordings of performances presented in period.

Wordkeys: Voices / Theatre / Immaterial Cultural Heritage

manifiesta. Por tanto busca comunicar, dar, compartir con los demás sin pedir nada a cambio en un acto de generosidad. Este fenómeno se concreta a través de múltiples estímulos: visuales, sonoros, discursivos, etc. Es importante entonces detenernos en una mirada sobre la comunicación que se intentó desde este espacio artístico en las

¹ Docente de Educación de la Voz III e Interpretación III. Facultad de Arte. UniCen. Argentina. mvalie@arte.unicen.edu.ar

² Docente de Educación de la Voz I y Educación de la Voz III. Facultad de Arte. UniCen. Argentina. rm Maidana@arte.unicen.edu.ar

décadas comprendidas entre 1990 y 2010, en el contexto geográfico de la ciudad de Tandil. Y si se nos permite preferiríamos decir que en nuestro caso lo que intentaremos es escuchar las concreciones espectaculares que se llevaron a escena en los tabladillos tandilenses en el periodo mencionado. Esto puede parecer a primera vista un error, o que estamos incurriendo en una equivocación al hablar de *escuchar* como nuestra propuesta de trabajo y no puntualmente de mirar dado que de teatro se trata. Pues no es un error porque este trabajo tiene la particularidad que nos proponemos poner la atención sobre las producciones vocales que algunos actores han concretado en la escena en el tiempo y espacio que antes mencionábamos.

Queremos aclararle al lector desprevenido que este no es un acto caprichoso sino que quienes nos abocamos a esta tarea venimos desde hace años ya interesados en la oralidad de los actores. Esto es: cómo utilizan su voz en un contexto de teatralidad y consecuentemente con eso cómo se pueden generar herramientas de aprendizaje y entrenamiento acerca de la expresión oral de los actores.

En esta oportunidad además nos interesa hacer un rescate histórico de las expresiones vocales artístico-teatrales que han generado teatralidad en los años en estudio. Este sesgo de trabajo se debe a fundamentalmente a la incorporación a nuestro grupo de estudio de profesionales de la historia. Este emprendimiento investigativo lleva por título *Ecos y voces del teatro contemporáneo reciente. Cambios y permanencias del uso de la voz en el teatro tandilense, 1990-2010*³.

En las líneas que siguen, nos interesa compartir con nuestros lectores, cuáles son nuestros presupuestos, nuestras expectativas y nuestros planes al emprender esta tarea que entendemos imprescindible para contribuir con el rescate de un muy particular segmento del patrimonio cultural inmaterial⁴ de nuestra comunidad.

Sobre como escuchar esas Voces y esos Ecos

Luego de una extensa experiencia como hacedores teatrales y particularmente como formadores vocales nos aparece la inquietud de recuperar las voces que de una u otra manera han cimentado el teatro que se ha producido en la ciudad de Tandil en las últimas décadas.

Lo que nos proponemos es tratar de “escuchar” ciertos y determinados textos que en la voz de ciertos y determinados actores han sostenido una permanencia considerable en el quehacer teatral de nuestro medio.

Cuando nos detenemos a observar o estudiar estas piezas oratorias aparecen diversas variables que entende-

mos tiene un valor significativo en nuestro intento por comprender los cambios y las continuidades en el desarrollo de lo vocal en el teatro contemporáneo, en nuestra ciudad.

El periodo seleccionado para realizar este trabajo es el comprendido entre 1990-2010. Durante esas dos décadas reconocemos producciones teatrales de relevancia y además, debido a la popularización de los soportes audiovisuales, se cuenta con mayor número de registro audiovisual de las producciones teatrales objeto de estudio.

Nos proponemos seguir profundizando nuestro cometido de sistematización del trabajo vocal de los actores, pero en esta oportunidad desde el análisis sobre los aspectos históricos que influyeron sobre las realizaciones artísticas en estudio. El análisis pretendido lo realizaremos a partir de los soportes audiovisuales que han servido de resguardo para esas fuentes documentales.

Además aspiramos a realizar una producción audiovisual que nos permita compendiar el trabajo de ciertos actores, debidamente seleccionados, y que podamos poner al alcance de la comunidad sus trabajos más relevantes.

Entendemos que la recopilación de materiales audiovisuales que pretendemos hacer será además una paleta de muestra de lo acontecido en referencia al teatro tandilense en esos años de referencia; de cómo ellos contribuyeron a la historia del teatro local en tan particular segmento de la historia de nuestro país.

Al analizar el campo histórico en que vamos a realizar nuestro estudio es dable considera que luego de 1976, se dieron varias fases dentro de lo que denomina “segunda modernidad teatral argentina”, que permiten comprender, de alguna manera, el desarrollo del teatro argentino. Nos referimos a una primera fase, que se extiende hasta 1983, en donde se da un auge del realismo reflexivo, cuyo eje primordial estaba en cuestionar el autoritarismo imperante en la realidad argentina⁵. Este teatro aun cuando procedía a romper con el teatro realista clásico, no renunciaba a “educar al público”, aunque utilizara otros procedimientos: teatralismo, humor, patetismo, etc.⁶ Luego de 1983/85, la segunda fase comenzó a mostrar sus rasgos más sobresalientes: se alejó de la forma convencional, profundizó la parodia y se volvió antitética.⁷

Los cambios mencionados coincidieron con el afianzamiento de la democracia y el acrecentamiento de la crisis económica y social. El viejo paradigma del teatro realista reflexivo, si bien siguió siendo el modelo con mayor aceptación de público, crítica y de la academia, vio nacer de su mismo seno un teatro emergente (teatro de la desintegración, teatro de la resistencia, de la parodia y el cuestionamiento), que ponía en tela de juicio sus presupuestos,

³ Proyecto acreditado por el sistema de incentivos a la investigación universitaria. El grupo está integrado por: Valiente, Mario; Maidana, Rubén; Padrón, Juan Manuel; Cicopiedi, Julio; Barandiarán, Luciano Oscar; Martínez, Carla; Hojsgaard, Luz; todos ellos docentes o ayudantes de docencia de la Facultad de Arte.

⁴ Entendemos por cultura inmaterial a aquellas prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte de su legado cultural.

⁵ Pelletieri, Osvaldo (2001a) “La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983)”, en Pelletieri, Osvaldo (dir.) **Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Volumen V**, Galerna – Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

⁶ Pelletieri, Osvaldo (2001b), “Cambios en la segunda modernidad teatral. Los años de la Dictadura”, en Pelletieri, Osvaldo, **Historia del...**, op.cit.

⁷ Pelletieri, Osvaldo (2001c) “La tercera fase de la segunda modernidad teatral argentina (1983/85-1998)”, en Pelletieri, Osvaldo, **Historia del...**, op.cit.

resaltando un peligroso proceso de cristalización que afectaba al viejo paradigma.

En ese contexto, el teatro realista no encontraba medios artísticos que dieran cuenta de una crisis social y política que comenzaba a expresarse, *“la escena no supo o no pudo hallar entre los procedimientos del realismo aquellos que les permitieran aportar un análisis que contribuyera, aunque fuera parcialmente, a brindar una explicación de sus elementos constitutivos”*⁸.

Aun así, ese teatro emergente que hemos mencionado no constituían un frente estético-ideológico común, aunque uniera a sus manifestaciones una actitud “no moderna”, positiva en tanto suponía repensar críticamente los supuestos de las textualidades modernas. En todo caso, lo que quedó claro desde los años noventa es la existencia de una clara polémica entre modernos y posmodernos, en donde los segundos atacan a los realistas por su redundancia pedagógica y su maniqueísmo reduccionista, y los primeros acusan a sus contrincantes de practicar un teatro para minorías y para la programación de los festivales.

Cabe destacar que los estudios a los que referimos siempre tienen como campo de incumbencia a la escena teatral porteña. Si intentamos trazar un paralelismo con lo que ocurría en Tandil por esos años contamos con estudios de importancia para el período anterior a 1981, que dan cuenta de algunos de los cambios mencionados. Es precisamente sobre finales de los ochenta que aparecen en el quehacer teatral tandilense espacios de formación en teatro como el universitario que se proponía atender a la profesionalidad actoral.⁹

Es sin dudas Tandil una ciudad que alberga y fomenta una actividad teatral significativa, y cuantitativamente superior a lo que ocurre en ciudades de características similares, pero como sucede también en todas ellas el aspecto vocal de los actores que sustenta el desarrollo teatral es prácticamente no considerado. Es nuestra intención por tanto poner sobre relieve este aspecto tan particular del trabajo del actor.

Sobre posibles Ecos de aquellas Voces

Para finalizar quisieramos abordamos este proyecto con: las fortalezas de los aprendizajes logrados, por este grupo, en los emprendimientos anteriores; La potencialidad que nos da la heterogeneidad de formación en los integrantes del colectivo; Y la accesibilidad a las fuentes primarias de los materiales audiovisuales¹⁰. Todas estas fortalezas nos permiten aventurar un trabajo de investigación que nos posibilite seguir profundizando nuestro cometido de sistematización del trabajo vocal de los actores, una incursión en la reflexión sobre los aspectos históricos que influyeron sobre las realizaciones artísticas en estudio, un análisis de los soportes audiovisuales que han servido de resguardo para esas fuentes documentales, y la posibilidad de concretar un producto audiovisual que pueda poner al alcance de la comunidad todos los logros de esta investigación mediante un dvd que contenga catalogados a los actores seleccionados, sus trabajos, y los análisis vocales e históricos correspondientes.

⁸ Pellettieri, Osvaldo (2004) “Estudio preliminar. Teatro argentino: historia y crisis”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), **Teatro argentino y crisis (2001-2003)**, Eudeba, Buenos Aires.

⁹ Fuentes, Teresita y Liliana Iriondo (2007), “Tandil (1959-1981)”, en Pellettieri, Osvaldo, (Dir.) **Historia del Teatro Argentino en las provincias. Volumen II**, Galarna-Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

¹⁰ fundamentalmente gracias a la labor de archivo y conservación que realiza el centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte de la UniCen.

Biblio grafía

Fuentes, Teresita y Liliana Iriondo (2007), “Tandil (1959-1981)”, en Pellettieri, Osvaldo, (Dir.) **Historia del Teatro Argentino en las provincias. Volumen II**, Galarna-Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo

(2001a) “La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983)”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.) **Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Volumen V**, Galarna – Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

(2001b) “Cambios en la segunda modernidad teatral. Los años de la Dictadura”, en Pellettieri, Osvaldo, **Historia del...**, op.cit.

(2001c) “La tercera fase de la segunda modernidad teatral argentina (1983/85-1998)”, en Pellettieri, Osvaldo, **Historia del...**, op.cit.

Roca, Cora (1998) **Hedy Crilla, La palabra en acción**. Instituto Nacional del Teatro, Colección: Homenaje al Teatro Argentino. Bs As.

Stanislavski, Constantin

(1980) **El trabajo del actor sobre el papel**. Quetzal. Bs. As.

(1980) **Un actor se prepara**. Quetzal. Bs. As.





Los límites de la mirada

EL SIGNO TEATRAL QUE NO SE VE.



Lic. Marcela Juárez¹

56

Juárez: 56-58

Resumen

Este trabajo corresponde al proyecto de investigación "Estudios sobre procesos de creación en artes del espectáculo", que continúa al iniciado en el 2008 bajo el título "Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas" impulsado por el grupo IPROCAE (investigación de procesos creativos en Artes del espectáculo). El proyecto forma parte del programa de investigación "Poéticas Híbridas: Estudios Sobre Los Lenguajes Múltiples en las Artes Contemporáneas" que contextualiza los procesos creativos a indagar, caracterizados por la fragmentación y el entrecruzamiento de lenguajes. En consonancia con estos intereses es que me propongo reflexionar acerca del proceso de mi propia práctica artística en la creación del espectáculo "NADA QUE VER" (teatro oscuro) estrenado en Tandil en diciembre del 2009.

Palabras clave: proceso creativo-actores- oscuridad

Proceso de ensayos

El trabajo de entrenamiento actoral, dirección y construcción dramática de lo que sería finalmente una pieza teatral a ciegas se estableció sobre la base de algunos conceptos surgidos de mi trabajo con personas no videntes en 1997 y mis investigaciones acerca de la vivencia escénica

Abstract

This paper has been developed as part of the research project "Studies on creative processes in the performing arts", which is a follow up of the project called "Experimentation and Analysis of creative processes among the Creative Arts" (2008), (IPROCAE Research group). The project is part of the Research Program "Hybrid Poetics: Studies on Contemporary Arts' use of diversity of artistic languages" that investigates creative processes characterized by fragmentation and the overlapping of artistic languages.

In line with the project mentioned above, in this paper I reflect on the process of my own artistic practice during the devise of the show "Nothing to see" (Blind Theatre) Tandil, 2009

Keywords: creative process-actors-dark

en la oscuridad realizados en el 2004². Aquella investigación, cuyas conclusiones, habían despertado en mí, más preguntas que respuestas, permitió la vigencia de inquietudes e interrogantes que constituyeron el motor del proceso creativo en cuestión.

Prescindir de la luz, y por ende, de la imagen visual en la construcción del hecho teatral, significó el acatamiento

¹ Ayudante de las cátedras Interpretación II y Práctica de Enseñanza - Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires- (UNCPBA) Tandil - Prov. de Buenos Aires- Email: mjuarezsmith@gmail.com

² Juárez, Marcela (2005) "Una circunstancia dada: las sombras- El actor ciego frente al método Stanislavsky- "En La Escalera Nro 15 -Anuario de la Facultad de Arte, Facultad de Arte - UNC, Tandil

de una condición nueva para el grupo, la elaboración de un registro nunca probado por la dirección y la decisión de asumir un riesgo sin garantías que creo, constituyeron una serie de inseguridades verdaderamente estimulantes para el proceso.

Contaba con 14 actores de variada formación teatral, y al menos tres años de experiencia en el grupo.

Si bien se trataba de un modelo teatral nunca probado por nosotros, asumí la tarea con algunas premisas que profundizaron aún más la inseguridad, y permitieron adentrarse en el proceso creativo sin establecer comparaciones con otras experiencias similares.

Esas proposiciones se establecieron a modo de límites con la intención de que los actores eludieran los recorridos más conocidos y se enunciaron de la siguiente manera:

1. Romper con la frontalidad de la escena, y en consecuencia con la idea de un espacio y un punto de vista privilegiados.
2. Abordar la palabra (cuando la hubiera) sólo como material sensible capaz de ser oído. El tratamiento de los textos y/o de la palabra como elemento constructivo, relacionado a su sonoridad, ritmo, cualidad asociativa, condensatoria y poética, más que a la capacidad significativa del lenguaje en sí mismo en tanto abstracción.
3. Asumir como "texto" todo signo sonoro, olfativo y táctil en la creación de la escena.
4. Eludir el relato, construyendo microescenas ordenadas arbitrariamente siguiendo el orden –desorden de las asociaciones mentales libres y priorizando lo sensible por sobre todo proceso racional en la construcción y recepción estética.

Crónica de un recorrido no señalizado

La primera etapa de ensayos consistió en entrar a la oscuridad improvisando con el cuerpo y la palabra pero con los ojos vendados. Empezamos a probar en acción situaciones dramáticas convencionales. Apelando a los procedimientos de improvisación ya transitados, probamos relaciones espaciales, registros temporales, y relaciones interpersonales. La consigna inicial fue la de no considerar que estábamos privados de la visión, sino descartar la comunicación visual *como si no la necesitaríamos y nunca la hubiéramos utilizado*.

En principio las permisas de trabajo parecieron limitantes. Los procedimientos actorales con que el grupo contaba caían en desuso ante las consignas o terminaban por instalar hechos escénicos sin substancia, netamente verbales y en los que la descripción oral intentaba suplir la presencia de un entorno que no podían construir los cuerpos, ahora inmóviles y rígidos, por medio de la acción.

La acción física, limitada por la falta de control sobre el espacio real, llevaba a los actores a la introspección, aparente solución para sostener una acción interna que se les hiciera verosímil, o a la verbalización como único medio de contacto con el interlocutor.

Tal como los ciegos, empezaban a relacionar el silencio con la ausencia; la emisión de sonido con la existencia escénica y, por imposible que pareciera, a reemplazar la acción por la palabra.



Actor y espectador: cuerpo a cuerpo.

Asumir la "mirada" de una directora con los ojos vendados, trajo consigo la necesidad de deconstruir la idea de la teatralidad como algo para ser visto. Esto ocupó la mayor parte del proceso indagatorio, en el que se fue instalando un paradigma teatral hasta entonces no conocido por el grupo, otra forma de registrar y formular la dirección y un rol distinto para el cuerpo del actor. Cuerpo que, en estas circunstancias, necesitaba instalarse e imponerse con todo su peso y sin su imagen visual, en un espacio escénico compartido con el espectador.

En el transcurso de los ensayos experimentales fui limitando el uso de la palabra en la improvisación como un modo de acotar la información, que siempre resultaba excesiva.

En otros momentos usamos textos no teatrales, cuyo tratamiento escénico se basó en la musicalidad asociándolo a otros estímulos sensoriales o a situaciones dramáticas conectadas arbitrariamente.

Idéntica arbitrariedad se respetó en la puesta en acto de acciones físicas alejadas temáticamente de los textos o de los estímulos auditivos elegidos. Esto llevó a una construcción menos intelectual de los cuadros, a relaciones impensadas y a resultados más abiertos en cuanto a la interpretación de cada fragmento. Obviamente el grupo estableció su propia significación a cada momento de la obra, y finalmente se estableció un orden secuencial para el guión definitivo. Tal ordenamiento obedeció a la lógica que priorizó la alternancia en los climas escénicos y estímulos, respetó un incremento desde el más privado o personal a lo más intenso y social en cuanto al contenido de las escenas y tuvo que adecuarse, también, a los requerimientos técnicos de cada escena como la persistencia de los olores en el ambiente.

El actor resultó en la oscuridad, un cuerpo, sin forma definitiva. Una voz capaz de transformarse según la situación o, más aún, en función de lo que insinúa su palabra. Un cuerpo que sugiere otros cuerpos. Que funciona, respira, transpira y se agita, agitando al espectador. Un vehículo de construcción de un mundo de ficción sobre el cual no decide pero que disfruta desde su propia acción.

Un agente teatral sin ego, capaz de falsear su propia naturaleza: la de exhibirse.

Algunas hipótesis: señales

Si bien no es posible aislar un sentido de otro ya que su funcionalidad se da por conjugación de todos, es cier-

Los límites de la mirada. EL SIGNO TEATRAL QUE NO SE VE.

to que, aunque sea por ejercicio cultural, la vista se lleva el lugar central y todo nuestro teatro ha presentado y representado mundos para ver y oír.

La imagen visual es una *impresión*, con lo que eso supone de subjetivo, pero es necesario recordar que toda visión es selección e interpretación.

La mirada supera la acción fisiológica de la luz en la retina, para distinguir, no volúmenes, formas y estructuras, sino significados, esquemas visuales, etc. Cuando miramos vemos rostros, niños, platos, árboles, animales, ventanas. De acuerdo a la construcción moral, social y cultural de quien ve, en sus ojos "*la infinita multitud de informaciones se hace mundo*"³

Toda lectura de una imagen impone el conocimiento de un código y así como toda imagen conlleva una significación, del mismo modo que la asistencia a una representación teatral impone la aceptación de una convención por la cual el espectador acata que la ficción sólo sucede frente a sus ojos.

O asumimos de antemano lo visual como esencia de la teatralidad, o la convención cae frente al camino emprendido por el grupo.

Optamos por poner a consideración la segunda hipótesis considerando la posibilidad de instalar un mundo de ficción tridimensional donde el espectador pudiera sentirse inmerso; donde el límite entre espacio real y espacio ficcional se volviera impreciso y donde no sería posible ofrecer símbolos preconstruidos desde una síntesis icónica sino que la obra, lejos de nuestro control, pudiera construirse finalmente en la recepción particular de cada espectador.

Cualquier visión – en la ficción así como en lo real ofrece un resumen de la situación y del objeto. Una serie de datos que a simple vista sintetizan lo que está sucediendo. Por ejemplo: si vemos una taza pequeña podemos inferir, por su tamaño, que se trata de un pocillo de café. Por el humo que se eleva desde el borde, sabremos que tiene un contenido (suponemos que es café) y que además está caliente. En el mismo instante conocemos la distancia que nos separa de ella y sobre qué está apoyada.

Un simple golpe de vista puede darnos estos datos que decodificaremos por convención, por código común. En cambio los demás sentidos funcionan por sumatoria y no por síntesis. Para el mismo ejemplo: percibo el aroma a café, pero necesito de otros actos de percepción para descubrir de dónde proviene, a qué distancia se encuentra, cuál es su temperatura, etc.

En tal sentido, podemos suponer la dificultad de manipular los datos de la percepción obtenidos por el olfato, el gusto, el tacto y el oído para constituir un signo teatral estático y de significante universal.

Necesitaremos, al menos, contemplar *un tiempo* imprescindible para que cada dato se decodifique y, luego, otro tiempo para sumarse a otros datos percibidos por otros sentidos.

Así como los límites espaciales se diluyen, la distancia entre el tiempo real y ficcional tiende a variar como si en la oscuridad la tierra girara más lento o más aún, como si su velocidad de giro fuera inmedible.

Cada dato perceptual resuena en el cuerpo del actor, o en el caso, del espectador, conjugando una unidad perceptiva que se cristaliza en el cuerpo. *La carne es siempre una trama sensorial en resonancia*⁴.

Y es en la *resonancia* que se impone la singularidad.

A esta altura podemos atribuir a los elementos perceptuales con que construimos el signo teatral a ciegas, un poder de evocación que se completa con la *propiedad metonímica de la resonancia*⁵, por la que un solo sonido de máquinas puede aludir al mundo del trabajo o un sonido de bicicleta y un perfume pueden hacernos regresar al reino de la infancia, o a un patio familiar cuya imagen jamás podríamos reproducir sobre un escenario.

Y es por *evocación* que se asigna sentido a un signo presentado apenas como una alusión. Mas aún, lo presentado no detenta características de signo, es pura materialidad, una puerta abierta a la significación, una invitación, una sugerencia.

En definitiva, lo particular del proyecto, consistió en la decisión de sustraer - palabra, luz, relato, para permitir la gestación de lo múltiple. Lo que emerge cuando no queremos ver.

³ David Le Breton. "El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos" – Nueva visión. – Buenos Aires –(2007)

⁴ David Le Breton. Op cit.

⁵ Lacan, J.: Seminario 20, Aun, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981.

Biblio grafía

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**. São Paulo, Annablume, 2004.

SERRANO, Raul. **Dialéctica del trabajo creador del actor**. Cartago: México. 1982.

_____. **Tesis sobre Stanislávski. Em la educación del actor**. Escenología: México. 1996.

LE BRETON, David. El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Buenos Aires. Nueva visión- 2007

LACAN, J.: Seminario 20, Aun, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1981.

JUAREZ, Marcela La Escalera N° 15 –Anuario de la Facultad de Arte, Facultad de Arte - UNC, Tandil





DRAMATURGIA DE ESPECTADOR

Relato de una Pollison

Cecilia Gramajo*

Resumen

Este trabajo es un relato en primera persona de las vivencias de una espectadora de la obra *Nada que ver I*, dirigida por Marcela Juárez en el club de Teatro de la ciudad de Tandil en el año 2011.

Palabras clave: Sensación - Recuerdo - Emoción - Vivencia

Abstract

*This work is a first person narrative about his experiences as a spectator of the work *Nada que ver I*, directed by Marcela Juárez in the drama club of the city of Tandil in 2011.*

Keywords: Sensation - Memory - Emotion - Experience

Hoy fui al teatro. Estaba en el foyer esperando a que se diera sala e ingresar y por fin a ver la obra. La incomodidad de estar en un espacio público en rol detectivesco siempre me angustia un poco. ¿Qué habría de distinto hoy? Como es habitual en el Club de Teatro, siempre hay mucho público y como habité conozco a varios otros habitúes y a las dueñas de casa. Saludos y charlas correspondientes al breve tiempo de que se dispone, expectativas por la obra-actores-técnicos-autor-director-vestuario-música-escenografía-maquillaje-fotografía-iluminación-publicidad o todo esto junto, es decir, el espectáculo teatral. Cumplido el ritual me aparto de todo comentario previsible y empiezo a buscar ángulos, espacios para percibir esta escena recurrente desde otro lugar. He de jugar internamente con mis propias sensaciones al punto de poder transformarme en una forastera. Ya dueña de un rincón cierro los ojos con el propósito de escuchar el mar de fondo en el hall, luego observo los colores predominantes de la ropa, y por último la retención global de los códigos sociales de los espectadores. A esta actividad la llamaré calibrar. La obra que nos convoca es “Nada que ver”, dirigida por Marcela Juárez. Sabemos a grandes rasgos que es una propuesta diferente. Por fin darán sala, no sin antes avisarnos que se nos dará un antifaz a cada uno, que deberemos usarlo hasta que termine formalmente la obra, que el espectáculo es a ciegas, que alguien nos asistirá para ingresar a la sala y nos guiará hasta nuestros asientos, que aquellos que fueron en grupo estarán cerca, y que ante cualquier malestar con solo hacer señas nos ayudarán a salir de la sala. Bien dispuestos y obedientes todos los asistentes nos colocamos los antifaces.

Una vez “privados” del sentido de la vista la información predominante en la conciencia proviene del sentido del oído. Nuestra inevitable primera experiencia está referida a la ausencia de la visión y la consabida puesta en marcha del equilibrio de sensaciones para restaurar una nueva forma de sentido. El papel de la audición es el que cobra la

delantera en la estructuración de la información que proviene del entorno.

El calibrado auditivo anterior me permite percibir la notable la alteración que se produce en los espectadores cuando todos tenemos los antifaces puestos. Lo primero que registro es un aumento del volumen de las voces, luego el habitual comportamiento social previsto para el ingreso a un espectáculo se ve modificado ante la virtual ausencia de la “mirada del otro”, se escuchan entonces expresiones que van desde la exaltación cercana al miedo (aunque se explicitó claramente que se trata de una situación “controlada”) hasta un grado mayor de desinhibición: chistes, explicitación de diversos estados de ánimo, diálogos entre personas que no han asistido juntas y que no se encuentran próximas. Estos comportamientos paulatinamente se irán aplacando dentro de la sala mientras terminan de ser ubicados los últimos espectadores. La valoración de las sensaciones corporales verbalizadas en algunos casos y de los sentimientos en otros, se transforma en un rumor que contiene a los espectadores dentro de un marco predecible que según el grado de excitabilidad registrado hoy hace que la convención se restaure paulatinamente mientras que ahora determinadas verbalizaciones están referidas a *la nueva condición* de no videntes. Son palabras transformadas en un lenguaje que expresa un extraño juego de *miradas inexistentes* parecidas a la presencia de un juez interior.

Todos los espectadores entramos en acción desde el mismo momento en que nos colocamos el antifaz para entrar a la sala. El orden del relato que está aconteciendo se reordena, cobra otra dimensión menos individual al momento de iniciarse formalmente la obra.

En la sala

Amablemente soy conducida por un asistente hasta mi ubicación en una butaca mientras percibo que hay sonido de lluvia “afuera”, de goteras “adentro” del espacio al que estoy

* Es profesora adjunta de la cátedra de Educación de la voz II y Didáctica Especial y práctica de la enseñanza en el nivel superior de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. Investigadora de CID

DRAMATURGIA DE ESPECTADOR *Relato de una Pollison*

ingresando, inesperadamente siento frío, aunque sé que la temperatura es la misma que hace dieciocho pasos atrás. Aún resuenan, como en misa, comentarios de algunos espectadores que describen lugar y situación como si los estuvieran “viendo”.

La lluvia se ha apaciguado, los últimos espectadores han sido ubicados y aparecen en escena unos niños, que corren, juegan uno de ellos anda en bicicleta y hace sonar su timbre, el espacio es un espacio amplio es la calle, ellos juegan el la como una vereda. La escena se me representa de un color predominantemente ambarino, podría describir su vestuario. Siento haber perdido mi propia noción geográfica, la sala no ha dejado de ser la sala en la cual estoy sentada con unos cuantos más, ¿pero dónde estoy realmente? Los niños siguen jugando y por mi posición relativa respecto a sus desplazamientos la vereda se ha transformado en una plaza. La acción de los niños está acompañada por una suave canción y alguien se me acerca y susurrando me convida chocolate que acepto y degusto con toda la atención del mundo, el saborear (como acción) cobra otra presencia en la conciencia siento los movimientos de la boca, la sensación en los receptores de la lengua, el incremento de saliva, el olor a través del gusto, es sabor chocolate dulce y de consistencia aireada; es rico quiero más, es poco lo hago durar; a ambos lados parece suceder lo mismo; se vuelve a restaurar la escena por variaciones de sonido y, desde una perspectiva más profunda sigo siendo testigo de los niños que juegan pero la sensación de estar en la butaca me devuelve el sentido de estar en el club de teatro, viendo “Nada que ver”, río para mis adentros, no como los de la izquierda que no paran de comentar algunas cosas, cual si estuvieran en el living de su casa. Pienso que tienen miedo, y también todo lo contrario están muy seguros (y contentos de ello) de que la ceguera circunstancial los vuelve invisibles. Esta secuencia fue envolvente pero anoto que la mayor parte de la escena trascurrió detrás de mí. ¿Chocolate? Se terminó hace un rato.

Unos sonidos nuevos llaman mi atención por delante, a la derecha y abajo inmediatamente frente a mí, otros y a la izquierda algunos más. Estoy dentro de una casa, es amplia, antigua están embalando cosas, muchas; me pregunto si será la casa del comienzo de la obra cuando llovía. Por las distancias y por los sonidos puedo reconocer su distribución, desde donde estoy veo la cocina y además creo reconocer la posición relativa de los cuerpos en el espacio. A las personas que viven allí las escucho conversar, son cuatro, ellos no saben que nosotros estamos ahí, quizá –fácilmente- estamos por saber por qué o cuándo se mudan pero, sin embargo, los personajes están abstraídos en las cosas que encuentran, están decidiendo que va y que no, sucede lo de ¿siempre? en las mudanzas: Alguien que apura el trajín explicitando la hora, están cansados y por lo visto los otros no quieren apurarse, suena un timbre, alguien dice que no irá a abrir, pequeña discusión de sobreentendidos entre dos de ellos, timbre, todos siguen embalando

Silencio corto y de pronto deslizamiento de cositas que ruedan delante de nuestros pies (¿bolitas, piedritas rodantes, zancadas de hormigas gigantes?)

Canon vocal envolvente de voces masculinas

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de furunculosis

anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.

Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W. C.

*¡Imposible lograr un momento de tregua, de descanso!
¡Imposible saber cuál es la verdadera!*

El hecho de que se hospeden en mi cuerpo es suficiente, sin embargo, para enfermarse de indignación. Ya que no puedo ignorar su existencia, quisiera obligarlas a que se oculten en los repliegues más profundos de mi cerebro. Pero son de una petulancia... de un egoísmo... de una falta de tacto...

tacto, tacto, tacto, tacto, tacto, tacto, tacto, tacto

Se va espaciando hasta flotar y finalmente desaparecer.

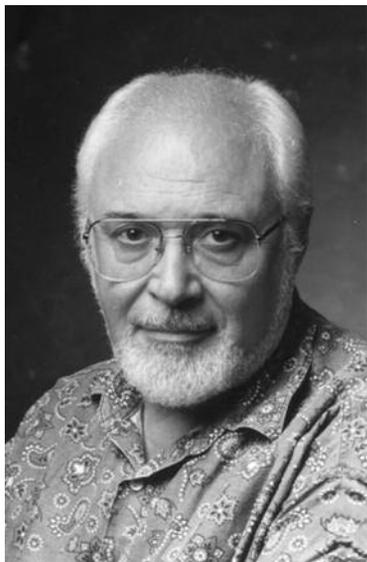
Tal y como va de rápido la pelotita recién arrojada a tramano por el crupié en la ruleta antes del no va massssssssssss, así pueblan el espacio risas súbitas en un grupo de personas que sobresale sobre un colchón de murmullo y Don't know why de Norah Jones. Es una atmósfera agradable, hay distensión y un conjunto de rasgos familiares a los de un bar /pub y es de noche, no conozco a nadie ¡vine sola! Recorro nuevamente el espacio ninguna voz reconocible... cierta desolación me hace pensar en la paradoja de sentirse aislado/solo mientras se está en un espacio acotado, con muchas personas y en un medio que resulta familiar, mi percepción es distante no por segregación sino por condiciones dadas. Siento ahora que es como cuando se está en un lugar al que se entra por primera vez y solo. Siento como el momento de una fiesta en la que uno deambula como para descansar de sucesivas charlas. (Quien ha visto un elefante los ha visto todos)

Melodía de una armónica suspendida en la nada. Escucho “muy” a lo lejos un tren que irá acercándose de tal modo que irremediablemente estoy en una estación de tren de la línea San Martín una mañana, conforme va acercándose aún más aparecen en la imagen más personas es el mediodía en una estación la línea Belgrano Norte ya no reparo más en el contexto general de la estación puesto que el tren está muy próximo ya me asomo mirando en la dirección que viene el tren veo su luz retrocedo unos pasos y de pronto pasa a gran velocidad estoy cerca del andén siento una fuerte vibración en el piso y del viento que roza mi cuerpo es ahora de noche y es verano, el impulso de cerrar los ojos y contener la respiración no impide que distinga los vagones iluminados del tren con sus ignotos pasajeros. El tren se aleja, dejando resonancias, olor, silencio fuerte. Otra vez y de la nada hay una melodía de guitarra y armónica. Calla la guitarra y la armónica canta unas pobres notas que se desvanecen en el aire.

En el silencio condensado con una voz suave -la misma que nos recibió- se nos invita a prepararnos para sacarnos el antifaz.

Hay una sutil exhalación de sorpresa. La sala está en penumbras, en ella está la directora a quien se le unen los actores, son muchos (13 8M/5V). Un concurrido saludo final da por terminada la función.

A la salida, tuvimos a disposición papel y biromes para expresar voluntariamente nuestras impresiones u opiniones.



La creación de la ESCUELA SUPERIOR de TEATRO de la UNICÉN (Hoy FACULTAD de ARTE)

ENTREVISTA A Carlos Catalano

Resumen

La presente entrevista se realizó el 18 de Enero de 2007 como fuente primaria para la elaboración de la tesis doctoral "La formación vocal para actores en Argentina en las últimas décadas del siglo XX" dirigida por el Dr. Nel Diago Moncholí y que fuera defendida por el entrevistador el 23 de marzo de 2009 en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Departamento de Filología Española, Universidad de Valencia, España.

En la misma se indaga sobre los antecedentes y condiciones históricas que dieron lugar a la creación de la carrera de teatro dentro del ámbito universitario y la participación de agentes relevantes que intervinieron en la concreción de la carrera y el diseño de Plan de Estudios.

Palabras Clave: Creación de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN - Personajes claves - Diseño Plan de Estudios

Abstract

This interview was conducted on 18 January 2007 as a primary source for the preparation of the doctoral thesis "The vocal training for actors in Argentina in the last decades of the twentieth century" directed by Dr. Nel Diago Moncholi and that outside defended by the interviewer on 23 March 2009 in the Faculty of Philology, translation, and Communication, Department of Spanish Philology, University of Valencia, Spain.

In the same is inquiring about the background and historical conditions that gave rise to the creation of a career in theater within the scope of the university and the participation of relevant actors involved in the realization of the race and the design of curriculum.

Key Words: Creation of the Higher School of Theater in UNICEN - Key characters - Design Curriculum

¹ Carlos Catalano es Médico Veterinario, nacido en 1940 en Tigre - Provincia de Buenos Aires. Profesor de Veterinarias en la U.B.A. (Universidad de Buenos Aires) Los años en la Capital estuvieron signados por estudios sistemáticos, empalmados artísticamente con trabajos de actuación que en forma paulatina dejaron lugar a la dirección.

Inició sus estudios de Teatro en 1965 en la Escuela y Seminario de Teatro de la Municipalidad de Vicente López - Pcia. Buenos Aires- cuya duración era de tres años. Mientras finalizaba estos estudios cursó el Seminario de Interpretación Actoral y Literatura Teatral en el Teatro del Altílo, con Roberto López Pertierra y Ricardo Halac -Capital Federal-. Los docentes de estos cursos y los artistas con los cuales se contactó en su mayoría habían sido formados por Hedy Crilla en el grupo La Máscara. Posteriormente cursó con Oscar Fessler los Cursos de Interpretación dictados en el Teatro Colonial de Capital Federal en los que trabajó durante 1967 y 1968. Durante este último año se desempeñó como Asistente en el Seminario de Formación Actoral, realizado en la Municipalidad de San Fernando, bajo la Dirección del Sr. Marcelo Lavalle.

En 1969 dirige Ceremonia por un negro asesinado de Fernando Arrabal con el Grupo Laboratorio de Teatro, en el Teatro Artea de Capital Federal. Entre 1970 y 1972 asiste a los Cursos de Interpretación y Dirección Teatral dictado por Néstor Raimondi en el Teatro Vitral, de Capital Federal. Raimondi, provenía del Berline Ensemble, había estudiado dirección con Brecht.

En 1971, fue Director e Instructor del Curso de Formación Actoral del Grupo Laboratorio de Teatro y Director e Instructor del Seminario de Teatro en la Escuela para Adultos de la Villa de Emergencia San Manuel de la localidad de Don Torcuato. En 1972 dirige La rebelión y el Moho de José Luis Damis, en el Teatro Payró de Capital Federal (Estreno Nacional)

La creación de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN (hoy Facultad de Arte)

Entrevista a CARLOS CATALANO

Rubén Maidana: ¿Cómo comenzaría la historia del teatro universitario en Tandil?

Juan Carlos Catalano: La movida viene después del 1983. Ardiles Gray autor de teatro, crítico de teatro, tucumano, le propone a Juan Tríbulo² para que vaya a reflatar el teatro de la Universidad de Tucumán.

Rubén Maidana: ¿Tríbulo no es de Tucumán?

Juan Carlos Catalano: Tríbulo es de Entre Ríos. En su libro "Stanislavski-Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en escena" lo explica. Tiene un período en Entre Ríos, un período en Buenos Aires, y un período en Tucumán. Él estaba en Buenos Aires, haciendo teatro en Buenos Aires. Nos conocemos porque la mujer de él, Escurra, hacía teatro para niños con mi mujer de ese momento, Susana Delgado.

Ardiles Gray se lo lleva a Tucumán, le dan una categoría docente exclusiva y así arrancan de alguna manera lo que es hoy el Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de Tucumán.

Rubén Maidana: ¿En Tucumán ellos son un Departamento de Teatro dentro de una Facultad de Arte?

Juan Carlos Catalano: Actualmente, creo que además del Departamento de Teatro, tienen uno de Plástica, tienen varios departamentos. Igual que Cuyo. Son Facultades de Arte con departamentos.

Rubén Maidana: Pero el origen de la Facultad de Arte en Tucumán no es como el de la de acá...

Juan Carlos Catalano: No, la Facultad de Arte de Tucumán nunca se cerró, se cerró el Departamento de Teatro. La Universidad de Cuyo lo mismo. Y en Córdoba lo metieron en la Facultad de Filosofía y Letras, y ahora están tratando de salir de la Facultad de Filosofía y Letras y abrir una Facultad de Arte. Hay una carrera de cine, una de teatro. Hoy son el Departamento de Teatro de la Escuela de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad

de Córdoba. Tucumán y Cuyo son los Departamentos de Teatro de las Facultades de Arte de cada universidad. Y nosotros. Y después el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), que es lo más nuevo como vida universitaria. Pero el conservatorio tenía como 90 años.

Rubén Maidana: Y antecedentes de estas cuestiones ¿Qué hubo antes de eso? Porque Daniela Ferrari en El Peldaño N° 4 habla de la presencia de Fessler en Tucumán en 1958 en un Simposio de Directores

Juan Carlos Catalano: Ese Simposio está escrito y lo debe tener Liliana. El teatro universitario arranca Galina Tolmacheva³ en los 30, 35 o 38 en Mendoza, es de los rastos más viejos que hay de carrera universitaria. Porque el que era rector metió el teatro en la universidad. Tolmacheva era discípula de Stanislavski de la primera parte del método, no de las acciones físicas. Después viene Tucumán y después creo que viene lo de Córdoba. Después el ITUBA (Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires) que tuvo dos tandas. La primera tanda con egresados y después la segunda, creo que quedó inconclusa. En la primera tanda estaba Víctor Bruno, Norma Vacaicoba. Juan Tríbulo venía en la segunda tanda con Miroso Martelli.

Rubén Maidana: El ITUBA ¿Qué era?

Juan Carlos Catalano: ITUBA era el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires y de ahí salió un grupo que se llamaba GEITUBA, Gente de Teatro del Instituto de Teatro Universidad de Buenos Aires, con Juan Carlos Puppo, Carlos Siclinosqui, que era escenógrafo.

Rubén Maidana: ¿Y los profesores ahí quiénes eran?

Juan Carlos Catalano: Los Profesores eran Oscar Fessler⁴, Pedreira, Norma Vacaicoba, Carlitos Casares.

Rubén Maidana: Y Juan Tríbulo cuando arma lo de Tucumán ¿Qué toma como modelo?

Juan Carlos Catalano: Bueno yo tomé el Plan de

² Actor, Director, Docente e Investigador Universitario de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). A fines de 1983 fue convocado para crear la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán.

³ Cortese, N. (1998) *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*, Instituto Nacional del Teatro, Colección Homenaje al Teatro Argentino Buenos Aires, p. 21

"Llega a la Argentina en 1925 huyendo de la guerra y se instala en Buenos Aires. Fue la traductora de Chéjov y de Stanislavski y la introducida de su método en generaciones de actores y directores argentinos. Método al cual accede por ser estudiante universitaria moscovita en la época en que el sistema de Stanislavski daba sus frutos. Graduada en didáctica escénica tuvo la oportunidad de rodearse de los mayores referentes teatrales rusos de ese momento. Amiga de Mijail Chéjov y de Sergio Esenin, había estudiado un tiempo con Stanislavski a quien siguió frecuentando en las tertulias de café y como amigo de su padre. Había abofeteado a Vajtángov cuando se le insinuó después de una clase. Y finalmente se había transformado en primera actriz del Teatro El Tranvía, que dirigía Fedor Komisarjevsky, quien fue su primer esposo. En los comienzos del exilio, formó en Yugoslavia un elenco ruso que recorrió Europa y entró en contacto con los grandes maestros de la época: Copeau, Antoine y Forreger (de cuya compañía formó parte) entre otros. Escribe en 1946 *Los creadores del teatro moderno* donde describe y analiza a los grandes maestros y teóricos teatrales de la época y fundamentalmente a C. Stanislavski. En un trabajo posterior, *Ética y creación del actor* (Ensayo sobre la "ética" de Konstantin Stanislavski de 1953 expone en forma ordenada tanto los principales temas que el director ruso desarrollara en dicho artículo, como así también otras cuestiones no resueltas por Stanislavski"

⁴ Oscar Fessler. Junto con Galina Tolmacheva y Hedy Crilla representan al grupo de maestros de teatro que introdujeron el método de Stanislavski en el país. Además de desempeñarse como director de teatro, su mayor aporte hay que vincularlo con su rol docente y su concepción sobre la formación sistemática de actores. Su pensamiento se manifestó en la conferencia que brindó en Tucumán en 1958. Luego de ser publicadas por la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, fueron tomadas por Juan Tríbulo como referencia para la creación de la Escuela de Teatro en 1984. Sus ideas se concretaron con la fundación del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires –ITUBA– en 1966. A este espacio de formación asistieron como alumnos Juan Tríbulo –creador de la Escuela de Tucumán– y Juan José Beristain –creador de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil–. Asimismo, Carlos Catalano –creador de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad en Tandil– cursó seminarios con Fessler entre 1967 y 1968.

Estudios de él y lo acomode a nosotros. Lo usé como base. Porque ya estaba aprobado por el Ministerio y por eso me interesaba. Lo que pasa es que después fuimos al Ministerio y tuvimos una pelea, más o menos interesante. Por eso me pelee en el Ministerio.

Rubén Maidana: ¿Por qué?

Juan Carlos Catalano: Porque querían que separara la carrera pedagógica de la carrera artística. Como lo tienen en Tucumán. Pero yo le dije que eso no se adaptaba a nuestra realidad, porque en una ciudad como Tandil que no hay industria del espectáculo ¿Qué inserción laboral iban a tener nuestros egresados? La única inserción laboral que van a tener los estudiantes en nuestra región va a ser la pedagógica. Por lo tanto no puedo separarlas. Va todo junto.

Rubén Maidana: Cuando armas el plan ¿Ya estaba María Elsa Chapato con vos?

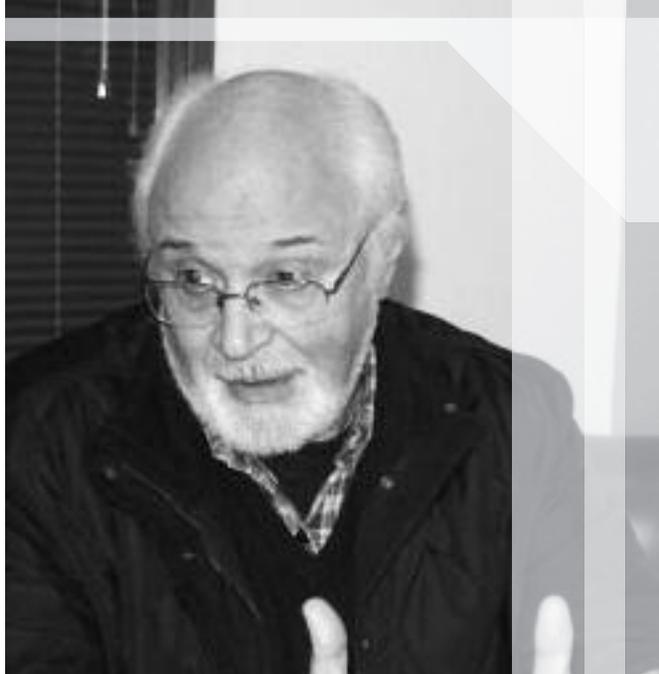
Juan Carlos Catalano: María Elsa Chapato estaba en la Secretaría de Extensión de la Unicén y Liliana Iriondo también andaba. El punto es que yo ya venía con un antecedente. Me mando tres años de formación básica del actor en 1979. Ya en 1973 tuve un año muy interesante, con mucha gente, con muchos estudiantes de veterinaria. En 1970 vengo a dar clase a Veterinaria. En 1975 me echaron de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y me borré de todos lados. En 1976 me llamaron de acá. En el 1970 era universidad privada, Universidad de Tandil, hasta el 1974. En 1975 se nacionaliza merced a De la Rúa y Pugliese. Ese año no vengo, 1975, como echaron de la UBA me borré de acá también. En 1976 me llaman de acá, y el que me llama era un interventor militar. Sabalé que estaba de decano me dijo “vení que no hay problema” y me designan oficialmente como profesor en Veterinaria con la anuencia de la SIDE. Los que me rodearon en la cátedra me dijeron “dejate de embromar con el teatro”. En 1979 que ya estaba todo medio acomodado arranqué de nuevo con el teatro. Y ahí en vez de venir los estudiantes, vinieron gente de afuera: Gladys Carnevale, Augusto Galeota, etc. Di un ciclo básico del actor que no estaba escrito en ningún lado, no lo había hablado con nadie, no tenía autorización de nadie. Publiqué un aviso en el diario, no cobraba nada.

Rubén Maidana: ¿No se generó a través de la Secretaría de Extensión de la Universidad?

Juan Carlos Catalano: No para nada. Lo hablé con una empleada de la Facultad de Veterinaria y me dijo “yo le saco una gacetilla en el diario” Venía la gente, buscamos un aula y le daba clase. Iba y venía, no vivía en Tandil. Y muchas veces no tenía que venir pero para no perder la continuidad del grupo venía igual. Las clases eran de actuación. Se juntaban 20, 30 o 40 personas.

Era casi como un héroe, me daban un montón de bola. Después vinieron los médicos, etc.

En el segundo año vino tanta gente a que diera de nuevo el curso que yo les dije “no pero está otra gente ya tiene una base, un año no quiero tener desniveles” y me dijeron “y por qué no abris dos niveles entonces”. Entonces tenía un primer grupo que hicieron 1979, 1980, 1981; un segundo grupo que hizo 1980, 1981; y un tercer grupo que hicie-



ron 1981. Y todo eso desembocó en el espectáculo “El Reñidero”.

Y después del Reñidero, al año siguiente tenía 90 personas que querían hacer el curso conmigo. Y dije, “acá hay material para hacer una escuela”. Yo creo el teatro universitario que arrancó con “El Reñidero”, después intentamos hacer “Arlequino, servidor de dos patronos” que se pinchó el grupo, después hicimos “La Isla desierta” ya como grupo universitario. Y después no paramos más. Todos los años hicimos algo, empezamos a ganar premios y empezaron a darme bola. En 1983 viene la democracia, viene el escribano Natalio Etchegaray, Mabel Berkunsky va de Subsecretaria de Cultura de la Provincia de número 2 de la Dirección General de Escuela y viene me dice “Cata ¿querés ser el director de la comedia?”. Me ponen de Director de la Comedia, era un lío. Iba y venía a La Plata. Hay un bolonqui, la directora de escuela se va porque al marido lo ponen de embajador en no sé dónde. Mabel Berkunsky se va y yo me voy con ella. De todas maneras le pide al Rector Echegaray que me dé licencia para que yo me pueda ir a vivir a La Plata. Porque yo estaba como profe en Veterinaria. Jorge Zavalegui en Ciencias Veterinarias se pone duro y dice que no. El rector no lo pudo convencer. Lo cual me quitó la posibilidad de irme a la provincia.

Se estableció una buena relación con Echegaray, ya que a él le gustaba el cine. Le dije que tenía una idea de una Escuela de Teatro, le conté cómo hacerla y algo de bola me dió. Me dió un cargo y entonces ahí empecé a trabajar con Mercedes Carranza como profesora de expresión corporal. Y armamos una escuela que funcionaba en el espacio “El Hormiguero”.

Había hablado con Adaro que estaba a cargo de esa casa. Funcionó dos años. Un primer y segundo año. Que fue cuando estrené “Marathón” de Monti. 1984, 1985. Y la verdad yo puse gente que conocía de acá de profes, porque no me podía ocupar de todo.

Pusimos a María Esther Lacovara en Maquillaje, Fabiana Daher en Expresión Corporal, Carlitos Marino estaba de profe en primer año, Juan Carlos Gargiulo de profe en segundo. Es decir toda gente de Tandil. Yo no estaba encima, estaba más preocupado por dirigir el teatro en la universidad. Y no funcionó. Yo me di cuenta en las reuniones de profes que la cosa no funcionaba. Empezaron las guerras típicas entre gente conocida de un mismo medio.

La creación de la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN (hoy Facultad de Arte)

Entrevista a CARLOS CATALANO

Rubén Maidana: ¿Los alumnos pagaban?

Juan Carlos Catalano: No nadie pagaba nada. La gente iba y se anotaba para estudiar teatro.

Rubén Maidana: ¿Y los profes cobraban algo?

Juan Carlos Catalano: No nadie cobraba nada. Sin plata.

Rubén Maidana: ¿El espacio era prestado?

Juan Carlos Catalano: Sí, nadie cobraba nada. Era una simiente. Después el Rector Echegaray hace un pase para dejarle el espacio de Rector a Pugliese y entonces quedamos ahí, con el teatro universitario y nada más. Mercedes Carranza y yo. Yo no cobraba porque era exclusivo en Veterinaria. Yo trabajaba gratis. Y viene que se hace en 1986 el ENTU (Encuentro Nacional de Teatro Universitario) en Buenos Aires que lo organiza Franco Gili. Un tipo que tuvo una sala en la Manzana de las Luces que se llamaba "Sala Claustro" estubo trabajando con los pibes de las calle, es un abogado. Y él tenía una escuela armada en la Facultad de Derecho donde él cobraba y los alumnos pagaban. Cada profesor cobraba de acuerdo a la cantidad de alumnos que tenía. El tipo arma el ENTU del 1986, el primero en Buenos Aires, yo lo voy a ver, charlamos. Ahí lo conozco a Miros Martelli que estaba en Facultad de Farmacia y Bioquímica, y también conozco a otros que estaban en otras Facultades. Le digo "Yo tengo un grupo de teatro universitario en este momento tengo la obra ¡Qué cruz la de sauce tumbado!" y me dice "Tenés que traer algo con estudiantes, aunque sea una improvisación". El grupo traelo, pero trae algo con estudiantes. Busco material, encuentro "El herrero y el diablo", hago casting y ahí cayeron Los Prepu y me los quedé. Y fue un bombazo, hicimos más de 100 funciones.

Vamos a Buenos Aires, matamos. Lo más interesante fue lo que habíamos llevado nosotros, también estaba Juan Tríbulo con "Sueño a la hora de la siesta" y algo lindo de Franco Gili. Ahí tomo contacto con Juan Tríbulo y me cuenta todo lo que estaba pasando en Tucumán.

Le digo "mandame el Plan de Estudio". Ahí me lo manda. Yo lo analizó y digo "esto puede ser". En ese momento, en 1986, yo había perdido el concurso docente en la Facultad de Veterinarias de acá. Intenté concursar en La Plata en dos oportunidades, no resultó y dije me voy. Me pasaron a Extensión Universitaria, me traje el cargo de Exclusivo a Extensión.

Estaba igual que el Director del Coro Bernardo Moroder, los profes de Educación Física. Como me había conseguido el Plan de Estudios de Tucumán me puse a estudiarlo. María Elsa Chapato estaba también en Extensión. Nos pusimos a charlar, le comentaba que tenía una idea de armar una Escuela de Teatro. Yo seguía trabajando con la idea y nos juntábamos a charlar con ella.

Yo la tenía que convencer que teníamos que vender la idea del teatro como una ciencia. Porque si no, no íbamos a poder enganchar a nadie. Una ciencia de comunicación. Un día se vino con 10 libros a explicarme que epistemológicamente no podía pasar más allá de Disciplina. Junto con Liliana Iriondo.

Mabel Berkunsky era la Decana de Humana, entonces tenía una casa frente al Automóvil Club donde hoy hay una

pizzería y donde tenía una suerte de Academia de Estudios Superiores y pensó que si se creaba una Escuela de Teatro nos podía alquilar ese espacio. Ahí me pidió todo lo que yo tenía, porque medio que había bajado los brazos, y se tomó una semana y me armó una carpeta, tomando en cuenta los antecedentes de Tucumán, en fin todo. Le dio una forma. Entonces le digo a María Elsa "tenemos el documento, la carpeta, tenemos que armar el Plan de Estudio" y me dice "si pero cuanto nos va a llevar" y le digo "nos juntamos el jueves a la mañana y lo hacemos". Me miró como si estuviera loco. Le dije "yo lo tengo todo acá" (señalándose la cabeza). Nos juntamos y para el mediodía ya teníamos el Plan de Estudios. Sobre ese esquema María Elsa le dio toda la formalidad que se le debía dar a un Plan de Estudios desde lo pedagógico: Le puso la cantidad de horas. Como eso no prosperó nos arriesgamos a presentar todo en Rectorado. En ese momento Nicolini estaba de Vice-Rector y recuerdo que preside una reunión de Consejo Superior y comenta: "acá tenemos una propuesta de carrera de teatro, debo señalar que de las propuestas de carrera que ha tenido esta universidad esta es una de las más clara, más organizada" la entró a ponderar sorprendido porque estaba al estilo Chapato y la aprobaron.

Nos aprueban la carrera, ¿Dónde va a funcionar la carrera? No la querían dejar en el área de extensión dependiente de Rectorado para no crear antecedentes de que el rectorado creara carreras por sí mismo.

Entonces dijeron "bueno vamos a ver qué pasa en Humanas". Que es un poco lo que estaba buscando Mabel Berkunsky que era la Decana. Se reúne el consejo académico, Dicósimo y el que era marido de Fabiana Daher estimularon el proyecto. Entonces Humanas, por suerte, dijeron que no. ¿Qué hacemos? El Decano de Exactas, que era Corres dijo "a mí me parece que deberíamos crear una unidad académica nueva porque al poner esta carrera en cualquier Facultad la van a ahogar" Yo dije, Dios santo. Una cosa es convencer a un Consejo Superior y otra convencer a una Asamblea Universitaria de la creación de una carrera nueva. Se llega a la Asamblea, nosotros como se había aceptado la carrera habíamos hecho una inscripción ad referéndum y ahí fue cuando se anotaron todos los que conformaron la primera camada. Ellos fueron a convencer a los distintos consejeros. Estaban en segundo año, terminándolo. Porque eso también fue muy importante. Porque decían pero ya hay un segundo año, y también un primero, ya hay gente que está creyendo en la Universidad, en esta propuesta, esto hay que resolverlo.

La Asamblea la crea por unanimidad: Entonces me ponen como Director Organizador con cargo de Director de Escuela. Que era mucha menos plata que la yo ganaba como Profesor Exclusivo. Voy a verla a la jefa de Recursos Humanos. Le digo "Pero este sueldo es para cuando haya una escuela secundaria dependiente de la universidad. Pero las Escuelas Superiores el cargo directivo es el de Decano". Pregunta en la Escuela Superior de idiomas en el Comahue o la Escuela Superior de periodismo en La Plata. Al rato me llama y me dice tiene razón, el cargo es de decano. Lo hablan con Pugliese y dice "póngale uno de Vice-Decano" Así que estaba el Vice Decano y la Secretaria Académica que era Analía Errobidart. Teníamos una piqueta de 3 por 2 donde ella estaba con su escritorio y yo tenía una caja de archivo que era la oficina del Decano.

Al año no andaba la facultad de sociales y deciden mandar a la Maquiaveli como Decana Normalizadora y Analía Errobidart se había casado y se había ido a vivir a Olavarría. Entonces se la llevan. Fue todo un enroque. En 1988 se crea la Escuela Superior, 1989 yo quedo a cargo como Profesor Asociado. Después me ponen de Vice-Decano y a Analía Errobidart en la Secretaria Académica. En 1990 se va Analía a Olavarría. María Elsa Chapato estaba de Secretaria Académica de la Universidad. Entonces en Rectorado se mandaron el enroque. Llevaron a Analía para allá y dejan el hueco para que entre Chapato. Me llama Pugliese y me dice “vamos a hacer un movimiento así, yo creo que vos te llevas bien con María Elsa”.

Yo le dije a Pugliese “Si pero si la voy a tener a María Elsa de Secretaria Académica no puedo ser Vice, una mujer con esa jerarquía, yo tengo que ser Decano por lo menos”. Ahí paso a ser Decano. Teníamos Decano y Secretaria Académica.

ustedes en relación con sus experiencias teatrales previas?

Juan Carlos Catalano: No cabe ninguna duda. Yo vengo del teatro independiente pero vengo también de haber estudiado el teatro. Yo estudié en una estructura escolástica, en una estructura escolar, tres años. Que era de lunes a viernes de 20 a 24. Todos los días. Era en la Municipalidad de Vicente López. En una Escuela creada y dirigida por Ricardo Ruisetti, que era un hombre del medio pero con una estructura pedagógica. El tipo era un arquitecto, director de teatro, uno de los fundadores de ADIT, Asociación de Directores Teatrales, y tenía profesores importantes. Y era la municipalidad de Vicente López, era un Seminario y Escuela de Teatro, se llamaba así.

Rubén Maidana: ¿Quiénes eran los profes, que vos decís que eran tipos importantes?

Juan Carlos Catalano: Pochi Ducase en primer año que es la primera mujer de Augusto Fernández, en segundo



Rubén Maidana: ¿y por qué decías que el Plan de Estudios de Tucumán no se podía transpolar directamente a una ciudad como Tandil? ¿Por qué decías que acá no había una industria del espectáculo? ¿En Tucumán lo había?

Juan Carlos Catalano: Tucumán es una gran ciudad, tiene Comedia Tucumana, se hace teatro en la ciudad. Es ciudad capital, al igual que Mendoza o Córdoba. Si esto fuera La Plata vos tenés una comedia de la provincia. Es decir se puede pensar en un lugar donde vaya a parar el egresado como actor. Pero acá en el medio del campo, si las municipalidades no tienen elencos estables, no hay televisión, no se hace cine, era un salto al vacío. Por eso cuando el Ministerio intentó ubicarme a la par de Tucumán yo me negué. Claro los tipos compararon con lo que había, que fueran todos iguales, ellos tienen que buscar la homogeneización de la cosa. Yo le dije que no, si no se hacía como yo quería no se hacía.

Rubén Maidana: Tanto en la diagramación del plan de estudios de Tucumán y el nuestro -tomado de allá con tus adaptaciones- ¿hay una fuerte impronta que le dan

año estaba Roberto Pertierra que dirigió con Augusto Fernández “Fin de diciembre” de Halac que fue una de los primeros éxitos de autores argentinos. En tercer año estaba Ruisetti. Después estaba el hermano de Elsa Berenguer, el flaco Berenguer, que daba Historia del Teatro. En cuerpo Julio Castronuovo un mimo increíble que terminó dando clase en la RESAD (Real Escuelas Superior de Arte Dramático) de Madrid; Julio Castronuovo, Cifre que daba Educación de la Voz. Teníamos Actuación, Expresión Corporal, Educación de la Voz, Historia del Teatro, Escenografía, con nociones de visuales, no me acuerdo como lo llamaban a eso. O sea que había una estructura de escuela, que a mí me pareció bárbara.

Rubén Maidana: ¿Y eso en que época era?

Juan Carlos Catalano: Antes del 1965. Cuando vienen los milicos se terminó. En esa época también estudiaba con Fessler. En 1970 me empezó a interesar la dirección apareció Raimondi del Berliner Ensemble que venía de Cuba y lo agarré fresquito. Tres años con él con el método de Brecht. Después se avivó que no podía seguir en ese camino, porque en ese momento la gente desaparecía y

por lo tanto se metió en cosas más naif. Como Psicología de la danza. Porque se la vio venir. Un tipo que venía de Berlín Oriental a Cuba y de Cuba acá. Entonces yo tenía como referencias la formación con Fessler, la formación de la escuela programada de Vicente López. Así que tenía a Stanislavski, Brecht. Y más allá de eso yo era un director que se iba del naturalismo todo el tiempo. Con Lorca, con Florencio Sánchez, Molière. O sea que todo eso yo después lo organicé. Es un problema de receta. Cuanto pones de cada cosa para armar la historia.

Por un lado por tener una estructura académica que viene de las ciencias duras, Veterinaria, por otro lado por saber que eso en Artes se podía intentar porque yo lo había vivido, así que imaginé un plan de estudios de complejidad creciente con los materiales que utilizaste en cada periodo simplemente para aumentar tu capacidad expresiva. Comprender y aumentar tu capacidad expresiva. De eso se trató todo. Otra de las cosas que ayudo mucho a determinar mi propuesta es que soy músico. Y en la música vos tenés el libro de primer nivel, después el de segundo y después el de tercero; donde vos aprendés a tocar en una complejidad creciente. Esto también es así. Para cuando vos sabés tocar tu instrumento, después querés tocar sonidos falsos, aumentar la capacidad expresiva del instrumento, ampliar la técnica.

Hay una técnica que es básica, que después esa base te sirve para desarrollar técnicas para determinadas poéticas. Es eso, tan simple como eso, por lo tanto cuando fuimos al Entu II de San Luis que cayeron los cordobeses con la propuesta de la Myrna Brandán que no usaban la palabra hasta tercer año, con Juan Tríbulo dimos un taller de acciones físicas y queríamos poner a improvisar a los cordobeses con los otros, era imposible. Porque ellos no usaban la palabra hasta tercer año, imagínate.

66

Maidana: 61-66

Rubén Maidana: ¿Y cuando Juan arma el de Tucumán tenés idea qué cosa toma en cuenta? ¿Está en algún lado eso?

Juan Carlos Catalano: Creo que lo arma por su formación del Conservatorio. El conservatorio siempre estuvo en la base stanislavskiana nunca se fueron de ahí.

Rubén Maidana: En nuestra Facultad ¿a que le atribuí la coherencia que se ha mantenido a lo largo del tiempo?

Juan Carlos Catalano: Esto lo hemos discutido en el seno de la IEST (Instituto de Escuelas Superiores de Teatro). En el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, como en el IUNA o en Córdoba cada profe enseña lo que se le da la gana. No sucede lo mismo en Cuyo ni en Tucumán. Y eso se ve en los productos.

Rubén Maidana: ¿Por qué se da? ¿Por qué la universidad es más grande? ¿Por qué?

Juan Carlos Catalano: Porque si hay una línea clara a

nivel institucional, al momento de los concursos busco profesores que vayan con esa línea institucional. ¿O me equivoco? “Si de acuerdo tu formación es esta, pero yo acá necesito esto”. El punto es que yo me encargué de rescatar los primeros graduados meterlos en la docencia y desarrollaron la misma idea que yo tenía a nivel institucional.

Rubén Maidana: Si pero hoy en la actualidad cada uno de los docentes ha hecho un desarrollo personal, particular, donde ha conocido otras cosas y sin embargo siguen siendo fieles al modelo establecido al comienzo de la formación de la institución.

Juan Carlos Catalano: En Corporal creo que son los que más están en esto de Grotowski y Barba, en algo andan. Pero también tomaron la base de R. Laban y sobre eso van construyendo. Pero de alguna manera, María Elsa habló en una charla en La Plata y un tipo salió diciendo “pero eso es del realismo nada más”. Hay mucha gente que habla de gusto. Porque un tipo que venga con ese planteo es un tarado. Si uno tiene que aprender a solfear, tiene que aprender a solfear, tenés que aprender a tocar tenés, que aprender a tocar. Ahora si querés tocar de oído, ser un autodidacta independiente y darle bolilla sólo a tu intuición no te podes meter en una escuela. La escuela tiene un programa.

Por lo que he visto, lo que pasa en la Universidad de Chile que no pasa en la Pontificia Universidad Católica, la Católica tiene un programa parecido al nuestro, tiene las cosas que pasan en un año en otro. Lo que me decía Pepe Pineda “Yo no sé si en realidad tengo profesores de teatro porque en realidad lo que hacen es poner en escena pedacitos de obras con los alumnos, los dirigen, pero no le están enseñando a actuar”. Ahora, hay gente que cree que no hay que eslabonar los conocimientos sino que cada maestro venga y enseñe lo de él, y que el alumno vaya construyendo su historia como más le convenga. Eso explica por ejemplo que en primer año como el profe es brechtiano enseña Brecht; después en segundo año entra un tipo que estuvo en Dinamarca y hace la experiencia Barbiana, o viene un tipo que estuvo en Japón y hacen Kabuki. Y los alumnos están con el un desorientado de loco, porque no saben donde pararse. Agarran lo que pueden de cada lado. Yo no creo que sirva eso, y me lo demuestran los resultados. El punto es que es lo que sintetiza el alumno. Porque hay actores que nacieron actores y le enseñes lo que le enseñes el tipo se para y existe, y el que no se embroma, queda pedaleando en el aire. Por eso a pesar de que lo que hice fue muy endogámico, los primeros graduados los puse como docentes, trabajaron todos en Actuación conmigo al principio y después algunos fueron a parar a Voz o a Corporal pero manteniendo la idea, la ideología. A pesar de los desarrollos personales de los profesores, en el tiempo sigue habiendo realismo naturalismo, absurdo y épico en segundo año. Lo mismo sucede en tercero, que se ve tragedia isabelina y comedia del arte. Algo similar pasa en primero.



ENTREVISTA A Javier Lester Abálsamo

Por **Cecilia Gramajo**¹
y **Manuela Pose**²

Gringo Golondro, el regalo de un recuerdo vivo

Resumen

Esta entrevista surge en el marco del proyecto de investigación llamado "Acento y entonación en el decir de todos los días" llevado a cabo por docentes investigadores del CID (Centro de investigación Dramática - Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A) y pretende estudiar la relación del entorno familiar y social en el desarrollo del acento en la comunicación verbal, producir nuevos conocimientos aplicables a la enseñanza, el entrenamiento y la exploración de procesos creativos del actor sobre el origen de los personajes y establecer las bases para la investigación de los distintos acentos de las regiones culturales del país. El interés por parte del equipo investigador radica en indagar el proceso creativo de la obra cuya particularidad estriba en que está realizada en idioma italiano y supone un trabajo técnico referido a la musicalidad y acentuación que permita la comprensión por parte del público de una obra que pertenece al circuito de teatro independiente.

Gringo Golondro pertenece a la compañía teatral **El Templo** creada en el año 2007. Está integrada por **Sergio Saltapé**³ y **Javier Lester Abálsamo**⁴. A la fecha ha producido 4 espectáculos *Picadita Circo*, *Encantado de Conocerme*, *Gringo golondro* y *El niño prodigio*. Los mismos están signados por una poética singular basada en una exquisita fusión de realismo mágico, ilusión y género del clown.

Palabras Clave: Acento - Entrenamiento - Procesos Creativos

Abstract

This interview comes as part of the research project called "accent and intonation in everyday words" conducted by teacher researchers CID (Drama Research Center - School of Art UNCPBA) and aims to study the relationship of family and social environment in the development of the emphasis on verbal communication, producing new knowledge relevant to education, training and exploring creative processes of the actor on the origin of the characters and establish the basis for the investigation of different accents cultural regions of the country.

The interest from the research team lies in investigating the creative process of the work whose particularity is that it is made in Italian and is a technical work based on the musicality and accentuation that allows understanding by the public of a work that belongs the independent theater circuit.

*Gringo Golondro theater company belongs to the Temple created in 2007. It consists of Sergio and Javier Saltapé Abálsamo Lester. A date has produced 4 shows *Picadita Circo*, *Encantado de Conocerme*, *Gringo golondro* and *El niño prodigio*. They are marked by a singular poetic based on an exquisite fusion of magic realism, illusion and clown genre.*

Keywords: Accent - Training - Creative Process

¹ Prof. Adjunta Ordinaria de las Cátedras Educación de la Voz II y Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza en el Nivel Superior de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. Investigadora del Centro de Investigaciones Gramáticas (C.I.D). Actriz y directora de Teatro.

² Ayudante de 1ª Interina en Educación de la Voz II. Actriz, directora de Teatro y bailarina.

³ Actor y director de Teatro. Integrante de la Compañía Teatral El Templo.

⁴ Egresado de la Licenciatura y del Profesorado en teatro Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. Actor y director. Integrante de la Compañía Teatral El Templo.

Gringo Golondro, el regalo de un recuerdo vivo

- ¿Cómo surge la idea de Gringo Golondro?

- Gringo surge en el año 2009, como segundo espectáculo de la compañía que tenemos con Sergio Saltapé. Nace con la idea de querer contar algo que nos movilizara, como nos había pasado en *Encantado de Conocerme* donde contábamos un poco la soledad de los artistas. Acá quisimos adentrarnos en la historia de nuestros abuelos que es a su vez parte de la historia inmigratoria argentina.

- ¿Por qué la elección de otro idioma para contar la historia?

- La elección del idioma tuvo que ver con un desafío actuarial por parte mía y de Sergio como director del espectáculo.

Además durante el proceso, me empecé a entusiasmar, gracias a mi tío "Peny" por un sentimiento de búsqueda de mis antepasados italianos.

Sabíamos que la lengua italiana es un idioma semejante al argentino, de hecho muchísimas palabras del castellano nacieron del vocabulario italiano y por lo tanto, podríamos contar con el "cocoliche" que fue ese proceso de fusión de las palabras argentinas con las italianas.

- ¿Cómo fue el proceso de encontrar tu voz en italiano, con qué dificultades te encontraste y cómo la resolviste?

- El proceso fue muy placentero. En medio del proceso creativo de la obra -que duró 4 meses- me surgió la posibilidad de viajar a Italia, Potenza a un encuentro de jóvenes lucanos. Pertenezco a la Región de la Basilicata, y un jueves me avisaban que el sábado viajaba a Potenza al encuentro. Cortamos los ensayos por 3 semanas, y viajé. La estadía en Italia fue sumamente positiva a la hora de construir el personaje porque pude focalizarme en aspectos no sólo técnicos, sino también en la gestualidad exagerada de los tanos.

A la vuelta del viaje, me puse en contacto con una profesora de italiano que nos dio una mano muy grande. Pusimos énfasis en la fonética, en la pronunciación de algunas letras que difieren del vocabulario español, en las palabras que presentan dobles letras por ejemplo "mamma" "spesso" etc, y con el cocoliche trabajamos las letras que no figuran en la pronunciación italiana como la "J" y que en esos tiempos se utilizaba el reemplazo de la "C".

Las dificultades que surgieron tuvieron que ver no sólo con el aprendizaje de la letra, sino con el sentido que quería decir cada frase.

- ¿El texto de la obra fue previamente escrito en español o directamente en italiano o cocoliche o surgió a partir de improvisaciones?

- El texto fue escrito en español. A la traductora le pedimos que nos hiciera la traducción lo más argentinizada posible para que la gente tenga "hilos" de donde agarrarse, es decir que sin dejar de ser italiano, sea lo más neutro posible, sin la contaminación de diferentes dialectos. Si bien, el personaje viene de Senise un pueblito donde se habla de una forma muy particular y diferente del italiano están-

dar, le pedimos que sea el más neutro de todos. Y así la lengua que habla el personaje es cercano a la Toscana. El cocoliche lo fuimos buscando nosotros entrevistando a gente mayor nacida en Italia radicada en Tandil y que todavía tiene vestigios de su lengua madre.

- ¿Cómo trabajaste el aspecto melódico del italiano, cómo trabajaste el acento y otros aspectos como pronunciación por ejemplo?

- La melodía fue definida luego del viaje. Cambió demasiado porque antes habíamos trabajado la entonación que uno imagina de cómo habla un italiano. Algo así como satirizando al italiano, muy dibujado. Luego del viaje, la melodía la fuimos quitando, porque creímos que tenemos un inconsciente colectivo de la voz muy caricaturizada del italiano.

Hubo algo muy interesante que fue darme cuenta de la corporalidad con la que gesticulan los italianos, algo así como que hablaran con todo el cuerpo; y precisamente eso ayudaba a la entonación de algunos acentos en las palabras. Le daba más ímpetu a cada palabra.

Antes de cada ensayo, Sergio me daba 15 minutos aproximadamente para adaptarme y recordar algunos tips de cada frase lo que generaba mayor entendimiento de la pronunciación al momento de hacer alguna pasada de cada escena.

- ¿Qué aspectos tomaste como referencia para trabajar la voz?

- La voz se trabajó a partir de las situaciones planteadas durante la obra. Las situaciones modificaban al personaje y éstas a la corporalidad y voz del actor.

- ¿Qué pasa cuando uno crea en otra lengua que no es la propia?

- En mi caso fue muy fuerte encontrándome hablar en italiano por que no lo sabía pero siempre tuve facilidad para el italiano. En la escuela ex comercio tuve la posibilidad de acercarme básicamente al idioma en la materia de Italiano, y siempre me interesó la idea de aprenderlo.

La verdad que teníamos muchas dudas con Sergio porque no sabíamos si la gente lo iba a entender. Llegada la fecha del estreno pudimos relajarnos porque gente amiga ligada al teatro había visto ensayos y nos dio la certeza de que se entendía, por suerte.

- El personaje crea la voz o la voz al personaje?

- Mmmm... Un poco de los dos. Están ligadas porque el escucharme en italiano, y respetar las características de la lengua me permite meterme en el personaje, me relaja... Me da la certeza de que no le falo el respeto al italiano y me ayuda a concentrarme en la historia. A su vez, como dije antes: la corporalidad del personaje me ayuda a acentuar cada frase con más fuerza y dirección de lo que quiero contar en cada momento de la obra.

- Evoluciona el lenguaje desde el italiano hacia un cocoliche para dar la idea de la permanencia en estas tierras en el sentido de que el idioma original se va perdiendo?

- Claro, justamente el cocoliche marca el paso del tiempo en estas tierras. Lo trabajamos porque lo íbamos a necesitar para contar la historia. Tratamos de trabajarlo no sólo con la adquisición del español o castellano sino del lunfardo propio de aquella época.

-¿Cómo fue evolucionando la musicalidad a lo largo de las funciones?

- La musicalidad se mantuvo. Sí hubo un relax por parte mía a medida que iban transcurriendo las funciones porque estaba más tranquilo con los tips italianos y me disponía a contar la historia y no a demostrar si realmente hablaba bien italiano. No me interesaba que la gente diga que bien que habla italiano, sino que entiendan lo que sucedía al personaje.

- ¿Aproximadamente cuántas funciones realizaron? ¿Cuándo y dónde se estrenó?

- Alrededor de 60 funciones más o menos y por suerte continuamos presentándola. La estrenamos en el Club de Teatro en Julio del 2009.

- ¿Cuál es según tu parecer la recepción del público en el país o en el extranjero?

- Todavía no hemos tenido la posibilidad de llevarla a cabo en el extranjero. Sí hemos recorrido varias provincias de Argentina, y la recepción es muy fuerte ya que nuestro país tiene una gran cantidad de inmigrantes italianos, y más en Buenos Aires donde hay sociedades italianas por cada ciudad. La han visto italianos que estaban de paso por donde la hemos representado y les sucede lo mismo que al público en general. Conocen de la historia argentina y de lo que han sufrido los italianos que vinieron a realizarse en América.

Por otro lado, la recepción del público teatrero es muy buena, y nos felicitan por el desafío que hemos elegido, la síntesis de una historia de vida en una hora y por los recursos que utilizamos para contarla.

-¿Cómo es la recepción del público de la comunidad italiana en argentina?

- Cuando la presentamos con el auspicio de alguna sociedad, la obra toma un sabor diferente por que en toda la platea se encuentran tanos, o hijos de tanos directos, y sentís los comentarios de cada uno de ellos mientras realizás la función. Son las más lindas, porque sentís que le estás haciendo un regalo, le estás trayendo el recuerdo vivo de lo que fue para ellos ése momento. La gente se identifica mucho con la obra. Al término, se acercan a saludar y quieren hacerte llegar su agradecimiento por el homenaje a su familia, o rápidamente te cuentan alguna anécdota de ellos o sus padres o abuelos en viaje, o cómo hicieron para ingeniárselas. Muchos de los viejitos que se acercan se quedan con la primera escena que es muy fuerte porque es la despedida del barco del personaje saludando a su familia.



SÍNTESIS DE LA OBRA:

Es un espectáculo teatral unipersonal que narra una de las tantas historias que sucedió o podría haber sucedido en aquellos años.

La nostalgia de la tierra que se deja, la adaptación a las nuevas costumbres, los sueños, el amor, la familia y el deseo de encontrar una vida mejor son algunos de los temas por donde circula la obra

La propuesta surge a partir de querer contar la historia de los inmigrantes del 1900 y su arribo a la ciudad de Buenos Aires. historia que nos representa debido a la gran cantidad de descendientes italianos españoles polacos turcos alemanes entre otras nacionalidades que hay en nuestro país

Ficha Técnica:

Actuación: Javier Lester Abalsamo.

Dirección: Sergio Santiago Saltape.

Diseño de Luces y estenografía: Luciano Enriquez

Música Original: Miguel Ferragine y Javier Lester Abalsamo.

Duración del espectáculo: 55 minutos.

- ¿Qué representa Gringo Golondro en tu carrera?

- Gringo se convirtió en algo muy fuerte a nivel personal ya que se conjugan muchas cosas: el afianzamiento de tener un grupo de teatro donde pertenecer y poder contar algo que realmente nos nos movilice; el amor por la "italianidad" -por llamarlo de alguna manera-, por la búsqueda de donde venimos, y particularmente de mi familia y de lo que les ha costado a ellos desembarcar en Argentina y dejar su familia en Senise; Representa el amor por la profesión, por el respeto al trabajo en cada ensayo, por la posibilidad de dar a conocer un pedacito de la historia argentina. Tanto es que no la podemos dejar de representar.

Algo interesante para agregar fue el proceso de selección de imágenes que nos dieran la posibilidad de contar una historia propia pero que represente todas, por eso hicimos entrevistas a familiares, buscamos en internet historias de vida, vimos videos. Por eso que Gringo tiene forma de relato, de cuento. Es una historia sintética de una vida. Trabajamos con el conflicto de la nostalgia como motor y la idea de un realismo mágico donde el actor recrea las escenas dándole vida a personajes que aparecen y se van todo el tiempo.



La obra *Juan el campo* fue seleccionada por el proyecto de Dramaturgos de Provincia dirigido por la Dra. Julia Lavatelli, financiado por el programa de Apoyo a la Gestión Pública - UNCPBA.



Juan. El Campo

> de MARÍA LUZ GARCÍA

Síntesis de la obra

La ciudad y el campo son las antípodas de nuestra Argentina. Dos dimensiones "paralelas", dos mundos opuestos que no se cruzan, o que se cruzan en la disputa de un poder económico o político. La gran ciudad de Buenos Aires pareciera el sueño inalcanzable de aquellos que por falta de recursos u oportunidades la ven de lejos, como una metrópoli en la que el "sueño Argentino" puede cumplirse; o por el contrario, como el infierno en donde prima la falta de comunicación, la inseguridad, el peligro. Cualquiera de éstas razones, o ambas en una suerte de combinación paradójica, la vuelven atractiva, lejana, brillante, llena de promesas y de gente que tiene una manera de ver la vida completamente extraña a la tranquilidad que supone el campo. Para Buenos Aires, la pampa aparenta tranquilidad, silencio, una suerte de oasis imaginario donde soñar una vida apacible. Es también la imaginaria vía de escape de la enajenación que se respira en toda gran ciudad. Y se vuelve amenaza desconocida, secreto silencioso de atardeceres solitarios, sangre de faenas y hombres brutos y salvajes. ¿Qué pasa cuando dos jovencitos de la ciudad se topan casualmente con un padre y un hijo que viven allí "donde termina el sol"? ¿Qué deviene de ese encuentro?

La obra "Juan. El Campo", habla del cruce de dos culturas dentro de la Argentina, del resultado de esas relaciones que, obligadamente, deben construir en una semana donde la lluvia impide la salida de ese campo lejana y donde una guerra no tan lejana ha dejado huella en la familia campesina.

Escrita bajo la supervisión de Mauricio Kartun, en 2009, la pieza Obtiene mención del Premio Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia, dentro del marco del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), en el año 2011.

70

García: 70-79

Personajes

Juan. 19 años aproximadamente

Padre. Cuarenta y pico

Melisa. 23 años aproximadamente

Luciano. 26 años aproximadamente

Uno

Tardecita. Lluve bastante fuerte. El viento hace silbar los eucaliptos y los álamos. Una cocina y en ella, una cocina a leña. Arde el fuego. Una olla enorme, totalmente tiznada encima. Cocinan algo. Una pava. Un palo para mover la leña, un gancho para abrir la puerta de la cocina, de fierro. Una mesa de madera, tres sillas. Dos perros mojados duermen bajo la cocina a leña, entre la madera y las cenizas. Juan intenta sintonizar la radio. Sólo se escucha interferencia. Su padre está tomando mate mirando hacia abajo.

Padre. ¡Soltá de una vez ese chirimbolo de mierda!

Juan le baja el volumen a la radio, sigue buscando.

Padre. ¡Si no agarra cuando hay sol va a agarrar ahora!

Juan lo mira. Sigue con la radio. El padre se pone de pie.

Padre. ¡Má dame para acá!

Le saca la radio, cambia a AM. Le sube el volumen. Lo que se escucha podrían ser voces de algún programa pero saturadas por la interferencia. Cae un rayo, la interferencia aumenta. Sopla el viento, la interferencia aumenta. Las voces apenas se distinguen. El padre deja la radio prendida sobre la mesa, vuelve a su silla.

Juan. ¿Me das mate?

El padre le da el mate. Juan lo toma, se lo devuelve rápidamente.

Se agacha a acariciar a los perros.

Juan. Duerma Diana. Duerma Cucho.

Padre. ¡Ese! Ese atorrante salió corriendo atrás de una liebre hoy... por ahí, veo que sale rajando para allá, pero una flecha era... y por ahí veo..., ¡una liebre! Chiquita allá lejos. Barcina la liebre era. Y el pelado éste rajando atrás, ¡pero a una velocidad! Como flecha, el loco. ¡Eh, loco! ¡Loco de mierda! (le hace una pata-da/caricia al perro. El perro se despierta, lo mira y sigue durmiendo). ¡Atorrante!

Juan. ¿La cazó?

Padre. ¡Qué va a cazar! Con lo rápido que son esos bichos. Se le perdió en medio de los pastos del monte.

Juan sonrío al perro. Camina hacia la ventana. Observa el campo, la lluvia, los árboles flameando. Silba. El padre lo mira, se da vuelta. Se queda con el mate. De repente Diana se despierta en posición de alerta. Va hacia la puerta. Ladra.

Juan. ¿Qué pasa Diana?

La perra ladra. El Cucho se ha despertado pero no se levantó. Tiene igual expresión atenta. Ladra desde su lugar.

Juan. (a los perros) ¿Hay alguien? ¿Quién hay?

Los perros ladran.

Padre. ¡Cállese la boca!

Juan. Parece que hay alguien... ¿no Diana? (silencio. Juan se esfuerza en observar) Hay alguien en la tranquera, son dos.

Juan sale decidido hacia fuera, con los dos perros. Cucho se levantó como un resorte en cuanto Juan tocó la manija de la puerta.

El padre se queda solo, tomando mate. Se encamina a la ventana, mira. Se acerca nuevamente a la cocina y le tira un tronco. Se sienta. Se escucha la lluvia golpeando sobre el techo de la casa.

Dos

Juan y el Padre observan a Melisa y Luciano que se secan al calor de la cocina a leña. La tormenta se desató. Ella tiene puesta una pollera, remera, zapatilla. Él está cubierto de barro, tiritando. Un bolsito cuelga de una de las sillas y una mochila manchada al pie de la mesa. Melisa le suelta una carcajada.

Luciano. ¡Estúpida! ¿De qué te reís? (él se ríe)

Todos se ríen.

Padre. ¡Parece que te cagaste de un buen golpe!

Todos lo miran. Dejan de reírse.

Padre. ¿Vas a estar ahí todo el día? Andá a traer unas toallas. Fijate que debe haber quedado alguna de mamá en la canasta.

Juan sale.

Padre. ¡Lindo día se eligieron para pasear! (a Melisa) ¿Querés un mate?



Nacida en la ciudad de Tandil, Pcia de Bs. As, finalizó su Profesorado de Teatro en la Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Bs. As (UNCPBA). En dicha ciudad participó en más de veinte obras teatrales desempeñándose como actriz, directora y técnico. En el 2004 se traslada a Capital Federal donde cursa la Carrera de Dramaturgia en la Escuela de Arte Municipal (EAD). Participa en varias obras teatrales, donde se destaca "El Montañés", dirigida por Guillermo Arengo, que forma parte del Festival Internacional de Buenos Aires. Interviene en varias obras teatrales como asistente artístico, entre ellas, "La Madonnita" y "El Niño Argentino" ambas escritas y dirigidas por Mauricio Kartún; "La Tumba de Niño Moral", escrita y dirigida por Lautaro Vilo, "Variedades Antinavideñas" dirigida por Osqui Guzmán y "Olympica" del grupo Krapp. Con dicho grupo viaja por diversas ciudades de la Argentina y el exterior, destacándose la participación en Colgate University, Hamilton, New York. Escribe artículos en diversas revistas. También realiza fotografías para revistas, músicos, actores y diversas producciones teatrales. Realiza la muestra fotográfica "Febrero" en la ciudad de Tandil y Buenos Aires, junto a Ernesto Santiago Rojas en el año 2011. Se desempeña como guionista en el documental 200 HECHOS, para el canal National Geographic, a través de la productora Rosstoc de Buenos Aires. Actúa en el ciclo "Fiesta en la Casa de tu Abuela" y "Sucede", en la Capital Federal

Recibe una mención en el Premio Rozenmacher de Nuevas Dramaturgias, en el marco del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), por su obra "Juan. El Campo" y recientemente ha sido publicado su cuento "El último Cigarrillo", dentro del marco del concurso de Autores Tandilenses, organizado por la Municipalidad de Tandil. En cuanto a su actividad como docente ha coordinado diversos grupos de todas las edades en la rama de la actuación desde el año 1997, en la ciudad de Tandil y en Capital Federal. Durante siete años coordina el grupo de teatro de la Fundación Manantiales, de recuperación de adicciones. Se desempeña como actriz en el marco del ciclo "Sucede", en Capital Federal. Actualmente cursa la Maestría en Teatro, Mención a la Puesta en Escena en la Facultad de Arte de Tandil, se desempeña como Ayudante de Cátedra en la materia de Dramaturgia de la Licenciatura de Teatro, en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Bs. As, junto a Mauricio Kartun y dicta talleres de dramaturgia de forma particular.

Melisa. Bueno.

Padre. (gritándole a Juan) ¡Y traeles algo seco! Unas camisetas. (a los chicos) ¿Andan paseando?

Luciano. Sí.

Juan entra con toallas y un manojo de ropa.

Melisa. Gracias.

Juan. Ustedes son de Buenos Aires, ¿no?

Luciano. Sí, sí. Vinimos a pasar el fin de semana. Muy lindo el pueblito.

Melisa toma el mate. Silencio absoluto.

Melisa. Un amigo de papá siempre hablaba del lugar y nos dieron ganas de conocer. Es como Escocia con la lluvia. ¿No?

Juan y el Padre se miran.

Padre. Juan, sacá esos perros afuera ¡Al alero!

Juan. Está mojado...

Padre. ¡Afuera dije! Vamos, afuera.

Juan saca a los perros hablándoles en voz baja.

Melisa. Esa perrita me encanta. ¿Cómo se llama?

Juan. Diana.

Luciano. Que mala suerte que llueve. Siempre me pasa lo mismo. Cuando fui a Machu Pichu llovieron las tres semanas que duró el viaje. Eso me pasa por viajar en verano, ¿viste? Es la época de las lluvias. Debería haber ido en otoño. Igual ya no creo que vuelva, me voy a ir para Barcelona o Lisboa. Dicen que Lisboa es divino. ¿No?

(Breve silencio, el padre lo mira fijo)

Padre. Ahora se quedan y mañana se ve.

Melisa. ¿Cómo? ¿Por?

Padre. A no ser que tengan ganas de caminar quince kilómetros abajo de los rayos.

Luciano. Detesto los rayos. ¿No se puede llamar a un remis?

Juan. No tenemos teléfono. Igual los remises hasta acá no vienen si llueve porque se encajan. ¿Ustedes no tienen celular?

Melisa. Yo viajé sin celular. Sino no dejo de mandar mensajitos, no puedo conectar con otra cosa. Así que cero celular. Y éste se olvidó el suyo.

Luciano. No me lo olvidé, ya te dije.

Melisa. Me lo olvidé yo.

Luciano. Eso. (a Melisa, por lo bajo) ¿Nos tenemos que quedar acá?

Melisa. Qué sé yo. ¡No!

Padre. (riéndose) ¡Remís! Sos fino pibe. Andá a llamarlos ahora, la pelota que te van a dar.

Luciano. ¿Y cuánto tardará en parar la tormenta?

Juan. Depende.

Padre. Como pinta el cielo va para largo. Salvo que cambie el viento.

Luciano. ¿Mañana?

Juan. Mañana... y pasado también. Se pueden quedar acá. Hay lugar. ¿No papá?

Padre. ¿Y si me preguntás delante de ellos que te voy a decir? Bué, ¿se comen algo con nosotros?

Melisa. Gracias. Qué amable.

Padre. ¿Les gusta el estofado de gallina?

Melisa. Nunca probé. ¿Es rico?

Padre. Te llegó el turno. Esta tenía una carne blanquita. ¡Hermosa! La limpió Juan a la mañana. ¿Y a vos te gusta la gallina?

Luciano. (con cara de asco). Yo no como carne. Tengo unas frutas en la mochila.

Va hasta la mochila y saca un paquetito un poco húmedo lleno de frutas secas.

Luciano. Castañas de cajú, pasas, almendras, ¿querés?

Melisa agarra un puñado. Juan niega con la cabeza

Juan. Tiene papas el guiso, puerro, albahaca y zapallos. Y hay verduras de la quinta. Podés sacarle la carne.

Luciano. No te preocupes, lindo. ¿Tenés quinta?

El padre lo mira serio primero y luego larga una risotada.

Padre. ¡No come carne, che! ¡No te digo que sos fino vos!

Luciano se sonríe. Melisa se divierte.

Tres

Melisa vestida con ropa de Juan. La ropa le queda grande, una remera a rayas de la que se escapa su hombro se deja ver la tira del corpiño. Toma mate. Luciano también está vestido con ropa de Juan y escucha música de un mp3. La ropa está secándose colgada sobre la cocina. Juan ceba mate. Luciano canta. Sigue lloviendo.

Juan. ¿Qué escucha?

Melisa le saca un auricular a Luciano y le pasa a Juan el auricular. Juan escucha.

Juan. ¿Qué es eso?

Luciano le pasa el otro auricular. Juan no sabe cómo colocárselos. Luciano le pone los auriculares. Juan escucha.

Juan. ¿Y qué es? ¿Es una mujer?

Melisa. No. Es un chico. ¿Te gusta?

Juan. No sé. Parece una mujer.

Melisa. Que raro.

Luciano. ¿En serio? Que raro.

Juan se encoge de hombros. Lo miran a Juan que de a poco se va entusiasmando con la canción. Le sube el volumen. Luciano saca de la mochila dos parlantitos.

Luciano. Juan. ¡Juan! (Juan se saca un auricular)

Juan. ¿Qué?

Luciano. Dame, que conecto los parlantes.

Juan le da los auriculares. Luciano conecta el mp3 a los parlantes. Juan esta encantado con el mp3.

Melisa. Así bailamos. ¿Querés bailar?

Juan. No sé yo bailar.

Luciano. No hace falta que sepas.

Juan. Parece una mujer.

Luciano baila y canta.

Luciano. Te van a gustar, vas a ver.

Melisa. ¿No escuchás música vos?

Juan. No tengo dónde.

Melisa. ¿La radio tampoco?

Juan. No llega FM. Una sola, pero no agarra bien. Tengo esto. Esperá. (sale)

Luciano. Llego a vivir un mes acá y me muero del chicle.

Melisa. Pobre pibe.

Entra Juan corriendo, con un cassette.

Juan. Tengo este cassette. Pero no lo puedo escuchar.

Melisa. ¿Qué es?

Juan. Música vieja que escuchaba mi mamá. Lo escuché una sola vez desde que no está ella. Es de unos norteamericanos que le gustaban. Tenía una foto de ellos. Eran dos hombres y dos chicas. Una era gorda. Re gorda.

Se ríen. Silencio.

Luciano. ¿Y vas a Buenos Aires?

Juan. No. Fui una sola vez yo. Era chiquito, con mi mamá. Operaban al abuelo. Me acuerdo de una avenida con muchos árboles... Colón o *algo* y Colón. ¿Cómo es?

Luciano. Paseo Colón. Tenés que venir, no puede ser que no conozcas.

Juan. En ese viaje mi mamá me compró un avión para armar. De la segunda guerra mundial.

Melisa. ¡Te quedas en nuestra casa!

Juan. ¿Cuándo? ¿A dormir?

Melisa. Es muy grande. Podés hacer todo lo que quieras allá. ¿Qué te gustaría hacer?

Juan. Escuchar mi cassette. La otra que canta es linda.

Luciano. ¡Qué divino!

Luciano se pone a bailar con Melisa. Cantan. Melisa agarra a Juan de la mano, quien se rehúsa al principio, pero luego se pone a bailar tímidamente. Bailan. Se van entusiasmando. Se arma poco a poco un griterío. Entra el padre. Juan se detiene asustado. Intenta apagar el mp3, se le cae al piso, con parlantes y todo. Se corta la música.

Juan. ¡Perdón! ¡Lo rompí!

Luciano. (juntando las cosas). No pasa nada, nene, tranquilo.

Juan. Perdoname.

Padre. ¡Juan! ¡Pedazo de pelotudo! Tené cuidado.

Juan. Perdón. Soy un bruto.

Padre. Si serás bestia. Andá a saber cuánto sale un aparato de esos.

Melisa. No pasó nada, en serio. (a Juan) No te preocupes, lindo. En serio, se desconectó nada más. Ya lo enganché de nuevo, ¿ves? (al padre). ¿Pudiste arreglar la camioneta?

Padre. ¡No hay que ser tan bestia! (a Melisa) No hay caso, che. El burro. Le cargué la batería, pero es el burro.

Luciano. (riendo) ¿El burro? ¿Qué es eso?

Padre. El burro de arranque. ¿No sabés lo qué es el burro de arranque?

Luciano. Yo de autos nada.

Padre. Se nota.

Melisa. Que linda lluvia. ¿No?

Luciano. Cuando no hay rayos.

Padre. ¡Lindo aparato este! ¿Para escuchar música es? ¿Agarra la radio? (lo agarra, lo examina, le toca todos los botones, de golpe salta la música a todo lo que da. El padre se asusta) ¡La puta madre! (deja el mp3 en la mesa)

Juan. Me gusta.

Melisa le sonríe.

Luciano. ¿No es divino?

Juan. ¿Ustedes viven juntos?

Melisa. Sí. Cuando vayas allá te venís con nosotros, vas a ver.

Padre. ¿Adónde vas a ir vos?

Cuatro

Madrugada. La tormenta es muy grande. El padre está tomando ginebra al lado del fuego. Escucha la radio, un programa local de folclore. Los perros duermen bajo la cocina. Están húmedos y embarrados. El padre mira el fuego, mientras acomoda los troncos. Entra Luciano.

Luciano. ¡Ay! Perdón...

Padre. Pasá, pasá... ¿No podés dormir?

Luciano. No. Fui al baño. Es que me asusté con un rayo. Y no pude volver a relajarme.

Padre. ¿Querés un trago?

Luciano. No gracias. O bueno, sí, dale.

Se sienta en el borde de la mesa, un poco alejado del padre.

Luciano. ¿Qué hora es?

Suena un chamamé. El padre apaga la radio.

Padre. Las cuatro. (silencio) Parece que mañana va a seguir lloviendo. 67 milímetros dijeron en la radio

Luciano. Que mal. ¿Eso es mucho no? En cuanto deje de llover nos vamos, no queremos molestarlos.

Padre. ¡Pero no! Dejade de joder. (silencio) Lástima la camioneta. Deben querer irse al pueblo. Lógico, ¿qué van a hacer acá? Mañana la arreglo, si Dios quiere.

Luciano. Ay, ojalá.

Padre. Pero no vayan a creer que incomodan. Una suerte que venga alguien alguna vez.

Silencio. El padre toma un trago. Luciano también. Tose.

Padre. ¡Guarda! (se ríe)

Luciano. Qué fuerte que es.

Padre. Parecés un conejo apestado.

Luciano. Te estás riendo de mí.

Toma otro trago. Tose de nuevo. Se ríen los dos.

Padre. Antes me reía más. Antes nos divertíamos tanto.

Luciano. ¿Y ahora?

Padre. Ahora. Ahora no hay nada. Con Rosario nos divertíamos. Venían las hermanas, los primos, festejaban todos los cumplea-

ños acá. Pero ahora... nadie. Ni por él. (silencio) Juancito está contento con ustedes, con tu amiga. Linda es. Se le nota cuando está contento, le brillan los ojos. Como a las liebres.

Silencio. Toman.

Padre. Mi señora... falleció hace unos años. Pobrecita. Andaba triste Juan. Le va a hacer bien estar con pibes de su edad.

Luciano. No sabía lo de tu esposa.

Padre. Claro, ¿cómo ibas a saber? Es así... que vamos a hacer...

Silencio.

Padre. ¿Qué hacés vos?

Luciano. Soy fotógrafo.

Padre. Mirá vos. ¿En los casamientos?

Luciano. Trabajo en algunas revistas. De moda y decoración.

Padre. Rosario tenía pila de revistas. Quemé todo cuando se fue. Las revistas y la ropa. Se volvía loca con las minifaldas, pero acá con el trabajo no las podía usar. Peor que tuviera las revistas, acá eso que tenían no lo iba a tener nunca. Muchas revistas quemé. Seis paquetes así.

Silencio.

Luciano. Mi papá tenía una enfermedad rara. Envejecía demasiado pronto. Yo tenía cuatro años. Tengo algunos recuerdos de él. Otros los invento, los cambio. Lo único que no puedo cambiar es cuando se murió. Mi papá se va siempre de la misma manera. Se muere así, en el campo jugando a la pelota conmigo. Se cae al pasto. De frente. La cara le pega en el pasto. Se hunde. Y la pelota sale picando por delante, hacia mí. La pateo y es gol. La pollera de mamá que vuela y después, muchos parientes. Me regalaron unos soldaditos. Los tiré todos juntos en el aljibe de lo de Elsa, la hermana de mi abuela. Pero más de grande.

El padre permanece callado. Toman. Los perros gruñen en sueños.

Padre. Está bien eso, está bien...

El viento agita las ramas.

Cinco

Melisa y Juan. Juan tiene puesta la remera de Luciano. Música del mp3. Melisa le saca fotos. Juan no posa pero tampoco se niega, se esconde, mira una revista de ella.

Juan. ¿Este con los pelos así quien es?

Melisa. No sé, fijate en la revista.

Juan. (lee). Es noruego, no sé, no lo conozco.

Silencio. Melisa continúa sacando fotos.

Melisa. Correte, ponete a la luz.

Juan. Dejame, ya sacaste muchas.

Melisa continúa sacando fotos.

Melisa. Podrías ser modelo si no fueses tan tímido. Tenés una

cara muy fotogénica. Cuando vayas allá te voy a presentar gente. El mes pasado necesitaban chicos en la agencia... ¿Querés? A ver, mové el brazo por delante de la cara. ¿Querés?

Juan. Sos caprichosa, eh...

Melisa lo acomoda para la foto. Se le acerca para peinarlo. Le corre el pelo para el costado. Sus caras quedan cerca. Ella le sonríe.

Juan. (sigue con la revista) Una vez hubo un recital en el pueblo. Hace tres años. En el otro pueblo. Pero no llegué. En el cruce se partió el eje de la camioneta.

Melisa. (sin dejar de sacar fotos y arreglarlo) ¿En serio? ¿Qué hiciste?

Juan. Y caminé para el pueblo. Hasta que un auto me levantó, como a las 2 horas. Pero no llegué. Era tardísimo.

Melisa. ¿Volviste a tu casa?

Juan. ¡No! (la mira) Me fui al club igual. Estaban desarmando todo el escenario, las luces. Me crucé a unos chicos que eran de Lanús. ¿Lanús? Se habían ido hasta allá en tren. Tenían como seis cajas de vino. Mi viejo me quería matar. Volví dos días después.

Melisa. (saca del bolso un cigarrillo) Prendelo.

Juan enciende el cigarrillo. Fotos. Se asoma por la ventana.

Melisa. Salieron recién. Vení.

Juan. Sí, ya sé. ¿Dónde queda Lanús?

Melisa. Al sur. ¿Querés ver las fotos?

Juan. ¿Qué fotos?

Melisa. Éstas. Las de ahora

Juan. ¿Qué ahora? ¿Se puede?

Melisa. Claro, es digital.

Melisa le alcanza la cámara.

Melisa. Apretá el que tiene una pantallita. Y pasás las fotos con la flecha.

Juan. ¿Este?

Melisa. Sí. Y las fotos con la flecha.

Juan. ¿Éstas?

Melisa. Esas. ¿Compartimos el cigarrillo?

Juan. Perdoná, tomá.

Melisa. A ver.

Se acerca a él. Ven las fotos.

Juan. Qué feo.

Melisa. Sos muy lindo.

Juan. ¡Qué voy a ser!

Melisa. Me parece que sí.

Pasa la foto. Risa de Juan. Melisa se ríe. Juan se pone serio.

Juan. Tengo la cara áspera. No soy lindo. (deja de mirar fotos)

Melisa. (lo agarra del brazo) Vení.

Juan. Soltame. No quiero. Basta de fotos. (mira por la ventana)

Melisa mira por la ventana. Juan está serio.

Juan. ¿Vos escuchaste qué decían?

Melisa. No. Iban riéndose. ¿Te pasa algo?

Juan. No.

Melisa se ríe.

Juan. ¿Qué? ¿Qué tengo?

Melisa. La cara áspera.

Melisa le acaricia la cara. Va hacia el bolso, saca un frasco.

Juan. No quiero ponerme eso

Melisa. Callate la boca.

Juan. Caprichosa que sos.

Melisa le pone crema.

Juan. Me haces cosquillas.

Melisa le pasa crema por las manos.

Juan. Ahí no tengo cosquillas.

Quedan tomados de las manos. Entran el padre y Luciano con los pies llenos de barro. Se quedan todos en silencio mirándose. El padre va hacia la pava, se pone a preparar mate.

Melisa. ¿Adonde se fueron?

Luciano. A ver la camioneta.

Melisa. ¿La arreglaron?

Luciano. No. No sé, no...

Juan. Papá, ¿era el burro? ¡Papá!

Padre. ¡¿Qué querés?!

Juan. Si le arreglaste el burro.

Padre. No, no. ¿Echaste más astillas?

Juan. Me olvidé.

Padre. Dejá que le pongo yo. A la noche vamos a cocinar una buena cena. Ocupate Juan. Juntá algo de la quinta. Mové el ojete.

El padre le alcanza un cuchillo. Juan se pone un piloto y sale. El padre se dedica a echar leña. Deja el mate preparado. Agarra una cuchilla.

Padre. Ahí tienen mate, yo vuelvo enseguida. Descansen.

Melisa va a hablar, el padre sale sin prestarle atención. Los chicos toman mate.

Melisa. ¡Qué tipo!

Luciano. No es malo. Está solo.

Melisa. ¿Se hicieron amigos?

Luciano. No.

Melisa. ¿Te levantaste temprano?

Luciano. No podía dormir. Tomamos ginebra y en un momento nos fuimos a ver la camioneta.

Melisa. De golpe te gustan las camionetas.

Luciano. Ay, nena, qué decís... qué asco. Se murió la esposa y me contó la historia. Ella no era del campo. Pero cuando se casó con él la trajo acá. Dice que la conoció en el pueblo, ella estaba visitando a unos tíos y se ve que se engancharon. Rarísimo, porque ella tenía una carrera, era profesora de inglés, tenía trabajo y todo eso. La cosa es que se casaron y enseguida nació Juan. Supuestamente le enseñó a leer, a escribir, matemática., en fin... Hasta que empezó a deprimirse. Hasta que se murió. También acá. Es horrible, pobre.

Melisa. ¿Y Juan?

Luciano. Juan es lindo. ¿No decís nada de lo de la madre? Es tremendo.

Melisa. ¿Y qué voy a decir? Es una desgracia, más vale. ¿Qué querés que la reviva llorando?

Luciano. Sos una idiota a veces.

Melisa. ¿Y Juan? ¿Juan qué hizo?

Luciano. Juan. Nada. Juan se quedó solo con el padre, trabajando acá. Jugando con esos perros.

Melisa. Ahora qué hizo.

Luciano. Fue a buscar verdura. Hay conejos. Tienen conejitos allá. Negros y blancos. Son divinos. Hay una coneja que tuvo cría.

Melisa. Para comer.

Luciano. No. Los venden.

Melisa. Sí chiquito, ¿y para qué los venden?

Luciano. No quiero pensar eso. Dejame. Me duele la cabeza.

Agarra la cámara. Sale. Por la ventana se cruza con Juan. Hablan algo. Luciano se viste con el piloto que lleva puesto Juan y se aleja. Entra Juan con un montón de verdura. Las manos embarradas.

Melisa. ¿Ayudo?

Juan. Limpiemos las verduras.

Melisa se pone a cantar, Juan se suma y al rato bailan mientras limpian. Al rato, entra Luciano con cara de terror.

Melisa. ¿Adónde te fuiste?

Luciano. Al galponcito.

Juan. ¿Qué fuiste a hacer ahí?

Luciano. No importa a qué fui. Importa que hay un conejo muerto. Colgando de una soga.

Juan. La cena.

Luciano. ¡Es horrible! Meli, estaba colgado de las patitas, con un tajo todo a lo largo del cuerpo. Las tripas colgando. Le chorreaba sangre desde la garganta.

Juan. ¿Estás llorando?

Luciano. El charco era enorme.

Melisa. Es vegetariano.

Luciano. Tu papá se reía cuando me vio. Tenía el cuchillo en la mano y se reía. Tengo el olor de la sangre impregnado. Dame algo Meli.

Melisa le da un mate.

Melisa. No pienses en eso.

Luciano. ¡Vos porque no lo viste! Está lavado (deja el mate de un golpe)

Juan. Es riquísimo con papas y tomate.

Luciano. No me hables, no sé como podés comerlos con lo inocentes que son.

Juan. Comerlos es lo más fácil, antes hay que matarlos. Costumbre. Se les clava el cuchillo en la garganta y se mueren en seguida.

Luciano. Me está haciendo mal.

Melisa. Yo una vez vi matar una gallina en el campo de un tío.

Juan. Las gallinas son cómicas. Les cortás la cabeza y el cuerpo sigue corriendo solo por el gallinero. (se ríen) Y los chanchos chillan. Así.

Luciano. Me quiero ir.

Juan se pone a chillar como un chanco. Melisa imita el sonido del chanco. Luciano se enfurece, entre las lágrimas.

Luciano. ¡¿La van a cortar?!

Juan. Perdoná.

Melisa. ¿Vamos a comer conejo? Yo quiero probar.

Luciano. Yo no pienso sentarme a comer. Tengo el estómago revuelto. Voy a vomitar.

Juan. Tenemos cedrón. Tomá té de cedrón, mi mamá decía que era lo mejor para la panza.

Melisa. Yo quiero también.

Patatas de perro rascando la puerta. Entra el padre, entran los perros.

Padre. Estás pálido porteño.

Melisa. Le dio impresión el conejo.

Padre. Sí. Parece que sí (se ríe) ¿Vas a comer una ensaladita?

Luciano no contesta.

Padre. ¿Como las modelos esas que les sacás fotos?

Luciano. Me voy a acostar.

Padre. ¡Sos fino pibe! Tomá, te dejaste esto.

Le da la cámara embarrada. Luciano la agarra bruscamente y se va.

Padre. (a Melisa) ¿Querés ayudar con el conejo?

Seis

Juan acaricia a Cucho. Fuma un cigarrillo. Luciano entra desde la habitación. Juan se levanta. Saca harina de una lata. Pone una olla en el fuego. Luciano no lo mira. Enciende un cigarrillo. La tormenta ha disminuido bastante. Viento del sur.

Juan. ¿Te gustan las tortas fritas?

Luciano. Sí.

Juan. Si hago, ¿vas a comer?

Luciano. Sí.

Juan. ¿Me querés ayudar?

Luciano. No sé.

Juan agarra de una bolsa un pedazo de grasa y lo tira en la olla.

Luciano. ¿Eso es grasa?

Juan. No me digas que te da asco. Dale, no seas maricón.

Silencio.

Juan. Vas a ver lo ricas que son con azúcar, bien sequitas por afuera y blanditas por adentro.

Luciano. Está bien, ¿qué hago?

Juan. Poné música.

Luciano obedece. Juan lo observa sonriente.

Luciano. Se está quedando sin batería.

Juan. Agregá de a un huevo. Mezclalo bien.

Luciano. ¿Agarro una cuchara?

Juan. No. Se hace con las manos. Lavatelás.

Luciano. Están limpiás.

Luciano se pone a cocinar.

Juan. Mi viejo dice que no se hacen con huevos. Pero mi mamá las hacía así. La receta de los gauchos es agua, grasa y harina. Y sal. Pero ella leyó en una revista que con leche y huevos son más ricas. Y es verdad eso.

Luciano. Mirá. ¿Y si freís en aceite?

Juan. No se pueden hacer en aceite. Son un asco. Mezclá bien.

Luciano. ¿Tu mamá cocinaba?

Juan. Siempre.

Luciano. ¿La extrañás?

Juan. Y, sí. Amasá un poco más que ya las hacemos. ¿Sabés qué? Estoy juntando plata para comprarme un equipo de música. Tengo 200 pesos. Por ahí consigo por ese precio. ¿No?

Luciano. No. Valen más.

Juan. Uno afanado. En el pueblo hay unos pibes que se dedican. Y hablo con ellos y listo.

Luciano. Ah. Puede ser. Sos tremendo. (se sonríe)

Juan. Y cuando vaya allá a verlos me compro discos. Me compro muchos discos... No digas nada del equipo, mi viejo no sabe. Y de la plata tampoco, vendí unas herramientas que ya no usaba y un collar de mi mamá. Valía más, yo sé, pero bueno. De ella con lo que me quedé es una medallita de la Virgen Niña. ¿La conocés a la Virgen?

Luciano. Sí, la Virgen, la conozco.

Juan. Pero la Niña, ¿la conocés?

Luciano. No sé, creo que no.

Juan. Es linda, está rezando, con un pañuelo en la cabeza y los ojos los tiene cerrados. Dale, amasá, no me mires. Acordate, no le vayas a decir de la plata a mi viejo, eh.

Luciano. Quedate tranquilo.

Juan. Si me la encuentra capaz que me la afana y se la chupa.

Luciano. Está bien, podés confiar en mí.

Juan agrega leche a la masa.

Juan. ¿A qué fuiste al galponcito?

Luciano. A sacar fotos.

Juan. ¿Sacaste?

Luciano. No. Vi el conejo.

Juan. ¿Y antes? ¿Te llevó a arreglar la camioneta?

Luciano. Sí. ¿Por?

Juan. Para nada, por saber. Más fuerte amasá.

Silencio.

Luciano. ¿No te vas a ir de acá nunca?

Juan. Yo quiero. Pero me da miedo.

Luciano. Vení con nosotros. No podés vivir para siempre en este lugar.

Juan. ¿Me llevás?

Luciano. Sí.

Silencio, viento. Ladridos lejanos de Diana.

Juan. Esa es Diana. Amasá un poco más.

Luciano. Me canso.

Juan. Dale, no te quejes. (mira por la ventana) Lluve menos. Si cambia el viento el camino se seca en una noche. Pero está medio rara la tormenta... ¿Ves allá? Ahí había una hamaca. Me hamaca-

ba todo el día. Mamá leía revistas ahí. Cuando se murió, papá la tiró. Ella decía, mi mamá decía que yo tenía ojitos de liebre cuando estaba contento. ¿Tengo ojos de liebre?

Luciano. Oscuros. Y brillan.

Luciano se le acerca. Se abre la puerta. Melisa entra con la ropa de Juan manchada.

Melisa. ¡Lo destripé! Y le saqué el cuero.

Luciano y Juan la observan. Juan se ríe. Luciano se da vuelta y amasa.

Siete

La música a alto volumen. Melisa lava los platos de la cena. Luciano está comiendo tortas fritas frías y tomando té de cedrón. Luz de un farol. Se escucha el viento. Cae una lluvia tranquila.

Luciano. Está tardando mucho.

Melisa. No seas ansioso. Sacame una a mí.

Luciano. Dejame de joder. Estás horrible.

Melisa. Estúpido.

Entra Juan vestido de aviador.

Juan. ¿Esto querían ver?

Luciano. Eso mismo.

Melisa le larga una carcajada.

Juan. ¿Vas a sacar muchas?

Luciano. Depende.

Juan. ¿De qué?

Melisa. De lo que te dure puesto.

Risas.

Juan. Es de la guerra en serio.

Luciano. ¿Tuyo?

Juan. Lo compró mi viejo en un rezago.

Melisa. Que impresión.

Luciano. ¿Qué decís?

Melisa. Que el que lo usó está muerto.

Luciano. Por ahí lo donó.

Melisa. ¿A quién se lo va a donar?

Juan. Al dueño del rezago.

Melisa. Es lo mismo. Si es de la guerra de verdad alguien lo usó, y si no está muerto mató o vió muertos.

Juan. A mí no me importa.

Luciano saca fotos. Melisa baila y posa.

Juan. Sacarse fotos es de chicas.

Luciano. A mí me encantan las fotos.

Melisa. Juan, vení.

Juan se acerca un poco.

Melisa. Vení. Dame la mano. Así.

Lo toma de la mano. Le baja apenas el cierre del traje. Melisa se saca una hebilla, se la ofrece. Juan duda, tarda y se pone la hebilla en el pelo.

Fotos.

Juan. ¿Te gusta?

Melisa. Muy bonito.

Juan. ¿A vos te gusta?

Luciano. ¿A ver aviador? Me gusta, sí. Melisa correte que le saco unas solo.

Melisa. Qué envidioso.

Luciano. Correte tarada.

Se ríen. Melisa observa la escena.

Melisa. Luciano se comió todas las tortas fritas.

Juan. Yo sabía que le iban a gustar.

Melisa. Después dice que está gordo. Y no come nada por una semana.

Juan. ¿Hacés dieta?

Luciano. No, no hago dieta, como sano.

Melisa. Si no engorda.

Luciano. Era gordito de nene.

Melisa. Era un chancho.

Luciano. Vos sos pelada. Correte de ahí que molestás.

Juan posa, de soldado, agarra una escoba como si fuese un arma. Baile. Fotos.

Luciano. Meli, sacanos una foto.

Melisa. Ya va.

Luciano. Ahora. Dale.

Melisa. Qué pesada que sos.

Melisa toma la cámara. Luciano se acerca bailando a Juan. Le da un beso en el cachete.

Juan. ¿Qué hacés?

Luciano. Estamos jugando.

Juan. Pero no quiero que me des un beso.

Melisa. ¿Querés que te de un beso yo?

Juan. No.

Silencio. Sólo se escucha la música. Juan se sube el cierre del traje.

Juan. El dueño del rezago dijo que es original de la guerra. Que no sabe de quién es, que esas cosas no se saben. Por respeto a los muertos, dijo. Pero que el que lo usó tendría los mismos años que yo, nada más. Tiene marcas de la guerra, del frío y está roto aca abajo por las piedras. No quiero sacarle más fotos al traje. Silencio. Entra el padre.

Padre. Ya casi está. ¿Alguien me puede dar una mano?

Melisa. ¿Qué hay que hacer?

Padre. Darle arranque mientras yo la regulo.

Melisa. Yo voy.

Luciano. No. Voy yo.

Melisa. Quiero ir yo a ayudar.

Padre. Juan, ¿te vas a rascar las bolas todo el día? Ayúdame. Y sacate eso que parecés un pelotudo.

Juan. No tengo ganas de ir. Que vaya Luciano.

Melisa. Pero quiero ir yo.
Padre. Vení nena, vos. Vamos.

Salen. Silencio.

Luciano. Disculpá. No te quise incomodar Juan. Estábamos divirtiéndonos.

Juan. No importa. Ya está.

Luciano. Pensé que querías.

Juan. Piloto de avión quiero ser. Y me voy. Volando me voy.

Apaga la música. Viento. Juan se acerca a Luciano, no llega a tocarlo y sale precipitadamente.

Ocho

El padre y Melisa. Hay una botella con vino, dos vasos. Apenas llueve.

Melisa. Cuando tenía siete años le partí la mandíbula a una nena en el colegio. La alcé. Era chiquita ella. La levanté en brazos y la solté al piso. No sé por que hice eso. La tenía agarrada y me cansé de tenerla. Le partí la pera. Mis compañeras me decían que me iban a echar de la escuela. Estuve todo ese día muerta del susto. Pero no me pasó nada. A la salida estaba ella con los padres, tenía cosido todo el mentón. No me habló nunca más.

Padre. Si hubiese tenido una nena Rosario estaría más contenta.

Melisa. Mi mamá quería un varón. Así que cuando nació mi hermano estaban todos encima de él. Yo lo odié.

El padre le acaricia el pelo.

Melisa. Te parecés a ese actor. No me acuerdo el nombre

Padre. ¿Quién?

Melisa. Un actor de Hollywood que era gay. Tenés los ojos iguales.

Padre. ¿Qué decís?

Melisa. Un actor muy lindo. (le hace un gesto con la mano)

Padre. ¿Que de gay? ¿Puto?

El padre suelta una risa.

Padre. Piba. ¿Qué tengo yo de actor de Hollywood?

Melisa. Los ojos.

Se quedan en silencio.

Padre. No llueve más.

Melisa. No.

Padre. Va a secar rápido.

Melisa. ¿Podemos cocinar un guiso mañana?

Padre. Como quieras vos.

Melisa. Quiero guiso.

El padre le acaricia la cabeza, medio bruto, como a los perros.

Padre. Como quieras vos.

Melisa. Voy a extrañar el olor de la tierra mojada.

Padre. El que extraña siempre está en otro lado.

Melisa enciende un cigarrillo. Fuma. Le ofrece al padre. Éste acepta. Melisa se para frente a la ventana. Mira la lluvia.

Melisa. La tiré al piso porque no podía tirar a mi hermano. Por eso la solté contra el suelo.

Fuman.

Nueve

Mañana. Se filtra algo de sol, de a ratos. Melisa y Luciano toman café con leche.

Melisa. Arrancó anoche. Yo la hice arrancar.

Luciano. ¿Nos vamos ahora?

Melisa. Después de almorzar.

Luciano. Mejor.

Melisa. No tengo ganas de irme. Podemos quedarnos unos días más. Aprovechar el sol.

Luciano. No. Mejor irse.

Melisa. Yo volvería.

Luciano. Yo no.

Melisa. Bueno, listo.

Luciano. ¿Listo qué?

Melisa. ¡Miralo a Juan!

Entra Juan con los perros. Lleva consigo unos frascos y un ramo de cedrón.

Juan. Es de durazno. Estaban en la alacena del galponcito.

Melisa. ¡Qué rico!

Juan. La hice yo.

Melisa. ¿En serio?

Juan. Sí. (a Luciano) Y té para vos.

Luciano. Gracias Juan.

Melisa. ¿Tu papá?

Juan. Ya viene.

Melisa. ¿Vas a venir Juan a visitarnos? ¿Vas a venir?

Juan no contesta.

Juan. Se murieron dos conejitos.

Luciano. ¿Cómo se murieron?

Juan. Se murieron. Los encontré muertos hoy. Estaban duros al costado de la jaula.

Luciano. ¿Los enterraste?

Juan. Los quemé.

Melisa. Pobrecitos.

Juan. Se mueren todo el tiempo.

Entra el padre.

Padre. Salimos cuando ustedes quieran.

Melisa. Después de comer. ¿Nos acompañás hasta el pueblo Juan?

Juan. No podemos dejar solo acá. Andan comadreja, hay que cuidar que no maten las gallinas, los conejos. Mejor me despido acá.

Padre. Impecable quedó. (por el dulce de durazno) ¿Había todavía?

Juan. Eran las últimas.

Luciano. No salgamos muy tarde, Meli.

Padre. Si quieren comer hay que apurarse.

Melisa agarra un cuchillo.

Melisa. Yo me encargo. ¿Puedo?

Juan. Voy con vos.

Luciano lo mira. Salen.

Padre. Tiene pasta.

Luciano. Es una trastornada.

Padre. Vos sos muy blanducho, pibe.

Luciano. Blanducho o como sea. No me importa

Saca la cámara del bolso.

Luciano. ¿Puedo sacarte una?

Padre. ¿A mí? (burlón) ¿Me vas a poner en esas revistas?

Luciano. No creo.

Padre. Dejame de joder con fotos.

Luciano. Una sola. Dale, sonreí. Pensá algo lindo.

Padre. Dejate de pavadas, pibe.

Luciano. Algo lindo, ¡dale!

El padre se queda tieso, mira hacia otro lado. Luciano saca una foto.

Luciano. Ya está ¿Querés verla?

Padre. No, no. Mejor no.

Silencio.

Padre. ¿Querés saber que pensaba?

Luciano. ¿Qué pensabas?

Padre. Rosario allá, hamacándose.

Entra Juan.

Juan. Luciano, ¿me ayudas a juntar las verduras?

Luciano. Sí corazón.

Salen. El padre permanece mirando hacia *la hamaca*, en silencio.

Diez

Sol radiante. Juan está parado frente a la ventana. Entra el sol, brillante, invade toda la cocina de luz. Juan tiene el cassette en la mano. Se oye la camioneta que se va alejando de a poco. Los perros ladran afuera. Juan mira el cassette y lo deja sobre la mesa.

Juan (asomándose a la ventana). ¡Cucho! ¡Vení para acá! ¡Cucho! ¡Diana! ¡Vengan! (los llama silbando) ¡Vengan vamos! Vengan que hay comida. ¡Vamos! ¡Diana! ¡Adentro! ¡Adentro dije!

Los perros siguen ladrando. Juan toma la radio. Sintoniza FM. Suena con interferencia una canción. Escucha la canción. Los ojos le brillan.

Once

Noche. Se escuchan los grillos. Los perros descansan. El padre está solo en la cocina, tomando ginebra. Enciende la radio, intenta sintonizar, alcanza una de folclore, escucha. Entra Juan con el traje de piloto puesto. El padre apaga la radio. Lo mira fijo. Juan se sienta delante de él.

Juan. Esto era de un chico. Como yo.

Padre. ¿Y?

Juan. Y nada. ¿Dijeron algo?

Padre. ¿De qué?

Juan. De algo, no sé. ¿No te dijeron nada? Cuando se despidieron, ¿no dijeron si iban a volver algún día?

Padre. Sos como tu madre Juan, la cabeza llena de pajaritos, de fantasías. No dijeron nada. Gracias y chau. Y si te he visto no me acuerdo.

Juan. Me invitaron a ir a Buenos Aires. Podría ir, un tiempo. Consigo un trabajo y puedo mandarte plata. Ellos me dijeron que me dejan quedar en su casa.

Padre. ¡Pero dejate de joder! ¿Vos tenés idea de lo que es estar ahí? ¿Te querés llenar de ideas como Rosario? ¿Vos te pensás que esos pibes se van a acordar de vos? ¿De lo que te prometieron? A esa gente lo único que le importa son ellos, y ellos. Salen a divertirse, a recorrer, a hacerse los aventureros y para ellos vos no sos más que un animalito Juan, un bicho, un perro que tienen un rato y después lo tiran a un costado. O peor, lo desguellan y que se pudra en el campo. ¿Vos? ¿En Buenos Aires? ¿Querés ser modelito? ¿Con ese marica y esa putita? A ver cuánto les dura el amor. Hijos de puta.

Juan. ¡Ellos me prometieron, me dijeron la verdad! ¡Vos no sabés! No quiero quedarme acá, como mamá muriéndome de nada, de ver la nada, de pensar en todo lo que hay afuera y que no voy a conocer. Vos querés que todos se queden pegados a vos, no importa que nos pase. ¡Vos la hiciste venir, vos la obligaste a quedarse, hasta que se enfermó y se murió por tu culpa!

Padre. ¡Guacho de mierda!

El padre se levanta para pegarle una trompada, pero no puede, se frena, se contiene. Silencio. Juan lo mira fijo, se saca la ropa de aviador, queda en calzoncillos, abre la cocina a leña y tira la ropa adentro del fuego. El padre inmóvil.

Juan. Era de un chico como yo. ¿No? ¿Qué edad tendría ahora? Silencio.

Juan. ¿¡Qué edad tendría ahora?!

Padre. Cuarentipico.

Juan. Como vos, ¿no? ¿No?

El padre agarra un cuchillo.

Padre. Voy a preparar un conejo para mañana.

Juan. El traje... papá, no quise.

Padre. Ya está muerto ese chico Juan. ¿Para qué servía ese trapo viejo?

Sale. Juan agarra el gancho de hierro de la cocina y sale hacia el galponcito.



micro monólogos

Durante el ciclo lectivo 2011 cumple 20 años de labor pedagógica en el marco de nuestra institución la Cátedra Práctica Integrada I, en su especialidad de Creación Colectiva. Pionera de otras cátedras académicas similares en el país, durante estas dos décadas su profesor titular, Mauricio Kartun y su equipo docente: la profesora adjunta Julia Lavatelli, Pedro Sanzano y María Boggio desarrollaron una metodología y una práctica de proceso creativo, en la modalidad conocida como dramaturgia del actor.

En la búsqueda de un formato que estimulara la creatividad individual en todos y cada uno de los niveles de la práctica escénica se fue consolidando en la Cátedra el formato propio y original del micromonólogo: pieza teatral para un solo actor, de duración muy acotada –aproximadamente tres minutos–, límites estrictos en la propuesta escénica y temática común en cada cursada, que unidos luego entre sí en una edición espacial se constituyen como espectáculo formal.

Con este espectáculo en carácter de muestra anual ha cerrado tradicionalmente dicha cátedra la experiencia de cada ciclo. La circulación luego por distintas vías formales e informales de los micromonólogos de cada muestra dio lugar a su vez a impensados nuevos montajes parciales de los mismos en muy diferentes ámbitos nacionales y a su aprovechamiento como material de entrenamiento en clases. A efectos de difundir y promover este formato surgido de nuestra carrera, la Facultad de Arte convoca al I Concurso Nacional de Micromonólogos teatrales. Que habrá de llevarse a cabo en forma anual.

80

Micromonólogos: 80-84

NO CUENTE EL FINAL

De **José Moset**

Personaje: *Juan Moreira*

Hoy es miércoles, justo la mitad de la semana, como dijo Caffarelli. Horas mirando ese árbol, aquel tapial, la casita del hornero. Agua y barro. Barro y agua. (*Sonidos de descargas eléctricas en un receptor de radio.*)

“Don Francisco, que me ha echao al medio de puro vicio, guárdese de mí porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante” y corría como una electricidad en la sala. Habían llegado en autos, en sulkys, a caballo, caminando. Dicen que siempre paró, pero esta vez... Alcorta, Sociedad Italiana, qué debut, veintiuna y cuarenta y cinco y, por favor, no cuente el final.

El gran invento de la humanidad, dijo el Negro Faustino esa tarde en el bar Imperial. Ni la luz eléctrica, ni el teléfono, ni la vacuna contra la polio. Con esto se terminó el verso de los relatores. Van atrasados con las jugadas, inventan peligros, confunden al tres con el ocho. Para nosotros, en cambio, es genial. No sólo en las casas de familia; ahora también los empleados de tienda, de las estaciones de servicio, los camioneros, los que manejan los arados o las zorras del ferrocarril, no se van a perder ningún capítulo y todos van a querer ir a vernos. Empieza una nueva era para nosotros. ¿Oíste hablar del Siglo de Oro en España? Bueno, algo así nos espera.

Soretos de punta. La casita del hornero tiene sala y tiene alcoba. Agua y barro. Barro y agua.

San Nicolás. Familiar: agotadas desde dos horas antes. Noche: quedaron unas pocas, pero con ese frío, tres bajo



cero... Después, desde Labordeboy hasta Brinckman, noche tras noche, 431 kilómetros triunfales. Siempre agregando sillas o directamente echando gente y nadie contaba el final. Público de fierro. *(Descargas.)*

Por fin fui a la casa de mis consuegros y vi televisión. ¿Qué querés que te diga? Todos hablan como si estuvieran en el living de su casa, casi no se les entiende. Para colmo, son historias sin fuerza, sin emoción, sin sangre en las venas. ¿Será muy largo esto? Pronóstico de mierda.

Y cuando dije “yo soy un hombre maldito que he nacido pa’ penar y pa’ andar huyendo de los hombres que han sido mi perdición”, muchos lloraban, hasta los viejos. Apoteótico. Cien veces salté ese tapial, mientras me mataban a traición; yo creía que esa alegría no iba terminar nunca. Y casi sin darme cuenta, en poco tiempo, chau, barranca abajo. Cada vez menos, menos, menos, hasta suspender esa noche cruel en General Baldissera.

El Negro Faustino en el Imperial tomando restos de vino de las mesas recién desocupadas. Vamos a volver –lloraba, en pedo-. Y vamos a hacer la tournée más larga de la historia. Nuestro pueblo se va a cansar de esos maricones y va a volver a nosotros; ponele la firma. *(Descargas.)*

Osvaldo Caffarelli en la Spika forrada en cuero. “¿Qué tal, amigos? Hoy es miércoles, justo la mitad de la semana”. Pero, la verdad, los días ya no vuelan como antes y sueño, cada vez más seguido, con el viejo Leylan atascado en el camino rural y toda la compañía empujando.

¿Tenés calor? Estás toda transpirada. Ahora cuando llegamos, dejamos los bolsos y vamos a la playa. Aunque esté feo. Quiero que veas el mar. El mar, hijita. Vas a re flashear. Vas a ver. *(Haciendo letrero en el aire.)* EL MAR. *(Apaga el ventilador.)* Lo que conociste con mamá no es el mar, es el río. El río es otra cosa. El río va, el mar viene. ¿Entendés? Ya vas a ver. El río va *(Hace el gesto con las manos de que va.)* En cambio, el mar viene. *(Hace el gesto de viene.)* Es importante eso, para tu formación. Es importante. Tenés que saber que hay cosas que van, pasan; y otras que vienen, a veces se quedan y otras se van, pero vienen. ¿Entendés la diferencia? Tenés que saber diferenciar. Esto seguro que no te lo enseñan las monjas. Seguro que no. Seguro. Vos tenés que pensar. No aceptar todo como viene. Pensar. Tu mamá no piensa, por ejemplo. Ella sólo se sienta. Quietita. Se sienta. *(Silencio.)* Además... Bueno, sí, te lo tengo que decir, la vida tiene estas cosas, qué querés. Hay que bancársela. Calladita. Sí. Y ya me di cuenta que no parás de tirarte peditos. Comiste ensalada de legumbres. Yo sé. Ese olor... Tenés el mismo sistema digestivo que tu vieja. *(Ríe como sin poder entender.)* El mismo olor. ¡Ja! El olor a pedo de tu vieja... *(Enciende el ventilador.)* Qué flash. No. No está bien que te haga comer eso antes de viajar. ¿Entendés? Antes del viaje, livianito. Un sanguchito de jamón y queso, sin mayonesa. Un platito de fideos con manteca. Un vasito de agua. O vino, pero vos no tomás. No tomás, ¿no? Sos muy chiquita. Qué vas a tomar. ¡Je! Tu vieja... *(Apaga el ventilador.)* Cuando llegamos, dejamos todo y vamos a la playa, pero antes vas al baño.

UNA MUJER QUIETA

De Ignacio Martín Santillana

Un hombre de unos treinta y cinco años viaja en micro con su hija de unos siete. El hombre tiene un ventilador a pila en la mano.

¡Quedate quieta, querés! Quedate un poco quieta. Quieta. Una mujer quieta. Como tu mamá. Una mujer quieta, querés. Por favor, una mujer quieta, hijita, quieta. Estamos viajando, ¿entendés? Y viajar, se viaja sentado. Se viaja sentado. Sí. Sentado y quieto. Y se espera que el tiempo pase. No, que el tiempo pase no. Que los kilómetros pasen. Estamos viajando, ¡por favor! Si te parás y corrés por el pasillo molestás a la gente. ¿Qué van a pensar, hijita? ¿Qué tenés, hormigas en el culo? Si tu mamá te mandó con hormigas en el culo a propósito decímelo. Me lo tenés que decir. Porque esas cosas me las tenés que decir. ¿Entendés? Con esas cosas no se jode. Porque tu vieja muy quietita, muy quietita. Es verdad. Pero quietita y sentada... eh, sí. Le dio besos al padrino. Sí, al tuyo. Lo tenés que saber, ya estás en edad. Besos en la boca. Eso está mal. Por eso quietita, así se acomodan las ideas. *(Pausa breve. Enciende el ventilador.)*

VIGILIA

De Mariano Nicolás Saba

Solo como un perro. Nunca entendí eso. De hecho, te siento ahí, en mi frente, cruzando con paso lento las cerdas del ceño, entre los ojos, bobos de sueño. No está bien usurparme, mierda, saltar así sobre mí, de repente, aprovechar para sorberme el cuero en este traqueteo interminable que dispara vaya uno a saber para dónde. Debería cobrarte pasaje. Pero no digo nada, yo también estoy de prestado. Todos somos polizontes de algún lugar: un tren, una piel, un alma. Quisieron sacarme cuando salíamos, repartí tarascones y un gordo de uniforme gritó: “¡Dejémoslo, un gentío espera al hombre!”. En Kiev abrieron ese portón verde, y un guarda: “¡Ponen ‘ostras’ y acá no hay! ¡Ataúd! ¡Con razón no llegan a Moscú, carajo!”. Se quejaba de que ocuparan todo un vagón frigorífico para trasladarlo. “¡Y la refrigeración rota! ¡Va a llegar todo podrido el cuerpo!”. Así llamó a mi amigo: “el cuerpo”, al hombre dormido en esa caja en medio de la oscuridad. Él ni se inmutó, pero no me sorprende, es un hombre callado, siempre anda tosiendo y lleva la boca como si estuviera harto de hablar. Eso sí: ¡escribe! Desde que nos conocimos en Selva Negra, ahí, en el jardín del hotel, lo he visto escribir sin parar, con la manta sobre las piernas. Paraba solamente para saludar

a alguno que le llevaba té, o para ver un árbol a lo lejos, o para acariciar mi lomo. No debe haber pagado... para que los mozos del hotel lo hayan despachado así, en medio de una siesta, en esa caja de madera. No sé si ustedes, las pulgas, hablan la misma lengua que nosotros, este rezo viejo del ladrido. Un gruñido de vez en cuando y algunas palabras para rumiar si nadie nos ve. No hay que hablar frente a los hombres: se toman todo muy a pecho. Mi amigo lo sabía. ¡¿Cuándo llegamos?! ¡Por Dios! Este hombre no ronca, pero tiene un sueño plomizo. Yo no puedo dormir en movimiento. Yo vigilo. He vigilado sus últimas siestas, compitiendo el cariño con su esposa, una mujer odiosa. Dejémoslo ahí. He cuidado sus sueños. Sí, señor. Un día se despertó, se alisó el pelo y me dijo: "No vale la pena escribir como quien espera o sigue a un tren. Así es aburrido. Hay que escribir como quien tiene un tren viniendo de frente. El juego de siempre es apartarse a tiempo. El día que no llegues a hacerlo, ahí empieza la comedia de verdad, ¿no?". ¡Jaj, qué hombre loco! ¡Si después me ladró en la cara y se puso a anotar todo en su libretita! Debemos estar llegando a Moscú. Entre nosotros, me alegra. Creo que mi amigo está enfermo y allá hay buenos médicos. Sé que él mismo lo es, pero nadie es profeta en su cuerpo, ¿no es así? Yo tampoco puedo apartarte de mí, bichito. Además, uno es uno y nunca puede darse cuenta de cuánto ha cambiado. Uno no puede saber si tiene cerca el tren, ni uno sabe. Yo, por ejemplo, siempre he sido el mismo perro y, creo, cada vez más igual a mí. Siempre un perro cualquiera, un tal perro, solamente tengo este amigo. Un hombre cualquiera también, un tal Antón Pávlovich no sé qué. Amigo mío.

DIARIO DE VIAJE

De *Emilce Elisabeth Rotondo*

Papá maneja y señala lugares de su infancia a medida que llegamos a Tapalqué; yo sólo veo montecitos, todos iguales.

Llegamos a la casa que fue de sus abuelos y hacemos silencio.

Aquí nació mi abuela paterna, y vivió su hermano Balbino hasta que enviudó y se fue al pueblo con las hijas.

Gruesas paredes de ladrillos asentados con barro, ventanas enrejadas, tejas de Marsella. Y las troneras, agujeros por donde se pasaban los rifles para pelear contra el malón, lo único que yo recordaba. Vuelvo a verlas, pero no son como en mi recuerdo.

La única vez que vine yo tenía nueve años; a la noche nos encajamos delante del rancho de la tía Prudencia. Balbino oyó el motor ahogado en la enorme noche pantanosa y vino a ayudarnos, a caballo y con cadenas. Raquel, su hija mayor, de doce años, vino con él. Porque era linda, alta, de largo pelo negro, por su sonrisa ancha, por su valor, por su casi salvajismo, me enamoró.

Papá tenía un llavero con una cadena dorada y la cortó y unió fabricándole una pulserita que, en cuando salimos del pantano, tirados por sus caballos, me dio para que se la entregara.

Me acerqué nerviosa y con la voz temblona, en la penumbra del rancho, le dije algo así como "para que siempre me recuerdes" que me sonó enorme, novelesco, audaz y me llenó de vergüenza. Volví al coche y me hice la dormida para no volver a mirarla.

Llegamos al pueblo, y a los mates de las primas de papá. Raquel es rubia ahora, tiene el pelo corto y anteojos, pero su sonrisa es la misma de hace cuarenta años.

De tarde en tarde nos vimos en la casa de mi abuela, su tía, ellas absolutamente solteras, porque el padre no les permitía salir, ir a bailar, tener novios.

Raquel tenía treinta y pico cuando quedó embarazada de un viajante que quizá la apretó contra un portón apurado y sin placer y que no regresó nunca.

(Ojalá no haya sido tan así, ojalá haya vivido una historia de amor).

Cuando se supo embarazada fue a tirarse al arroyo.

Pero vivieron ambos y crió a Maximiliano entre la vergüenza que su padre le impuso diariamente y el maltrato de su hermana menor, que la ayudó a criar al nene porque era su deber y porque en ese espejo veía su irremediable soltería como una virtud.

El viejo murió, Raquel trabaja en una tienda y Maxi es muy alto, tiene catorce años, granitos en la cara y la voz se le hace profunda de a ratos.

Ella se acuerda de aquella noche de la encajada, pero no de que yo haya estado allí: durante años, la vergüenza me hubiera llevado a negar haberle dado ninguna cadenita; ahora quiero acercar el recuerdo, pero ella se adelanta:

-¡Me acuerdo de que Alfredo me dio una cadenita! -dice, refiriéndose a papá-

-¡Claro!-salto yo- y cuento mi gesto, mi vergüenza, mi necesidad de borrar ese deschave novelesco.

Todo es inútil: Raquel recuerda la noche y la cadenita, pero no a mí. Tanta historia para nada.

Me río tiernamente de mi fracaso, asumiendo el bochorno de no ser una mujer inolvidable.

UN DÍA ANTES DE LA MUERTE DE OLMEDO

De *Pablo Iglesias*

Fantasma de actor joven en calzones frente a público, un perchero con distintos vestuarios, los revisa.



Se te duermen los pies, los brazos, la espalda, vos te dormís y el auto sigue y la ruta sigue y ahí es donde la cabeza ruge como motor, avanza como una cámara mientras tu cuerpo sigue quieto. Y tu cuerpo no da más pero en la cabeza se te instaló el sonido de las olas y ya no podés dejar de acelerar. Y desde aquel día es allí, en ese punto exacto, donde a mí me aparece la risa y entonces ya no cabeceo...

Elige una especie de túnica, sonríe cómplice con el público.

Eso me dijo mi hermano mucho después de nuestro último viaje a Gesell. Fue hace ya más de veinte años, un día antes de la muerte del negro Olmedo. Esa noche después que llamaron del hospital donde trataron en vano de salvarme la vida, nuestra casa de vacaciones se llenó de gente conocida y extraña y él se fue a dormir lo más campante. A la mañana siguiente se despertó con los chillidos de nuestro abuelo en la puerta de entrada, los abuelos también estaban de vacaciones pero en Mar del Plata, a la abuela le gustaba mucho la timba, y los hicieron venir mintiéndoles que yo me había accidentado con el Jeep en los medianos y estaba grave, así que apenas bajaron en la Terminal de la 140 y 3 les dijeron de mi muerte. Los chillidos del abuelo parecían el de una mujer y eso le llamó mucho la atención. Enseguida entró la tía Bety al cuarto y le dijo “¿Sabes quién se murió? Y él pensó que todavía no había despertado y todo había sido una pesadilla o que ella había enloquecido. “Alberto Olmedo” le dijo.

Deja la túnica y toma un frac con sombrero, niega y lo deja.

Mi hermano me pidió que explique que recién cuando nos volvimos a ver para este asunto entendió porque nunca más pudo escribir algo con humor. Primero pensó que era la culpa que le duraba por haber cabeceado al volante cobrándose mi vida, al fin y al cabo, un pobre proyecto de actor que murió virgen a los veinte; eso creía él, pero llegué a debutar en una sauna de Flores, lo que pasa que nunca lo conté. Dice que ahora se da cuenta que es por la muerte de Olmedo, el mejor actor de todos, el gran capo cómico. Entonces ahora quiere dejar el luto al humor y me pidió que les cuente esto a ver si de una vez se lo saca de encima y le sale algo gracioso, que tiene muchas ganas, dijo. Que me agradece y les agradece por el intento. Que por ahora va a seguir viajando, que solo la ruta le devuelve el humor llano, sin causticidades pero que en cuanto llega a destino lo vuelve a perder. Que igual va a seguir intentando porque es escritor y los escritores saben que de la tragedia a la comedia hay un solo movimiento y me dijo que si quería terminara este micromonólogo con algún sketch gracioso de lo que quieran que los haga reír pero que él me recomienda al Negro Olmedo con fervor.

Le tira al público todos los vestuarios.

... ustedes elijen.

Sí el público elije, él debe estar preparado para actuar.

EL PAISAJE DE LOS SUEÑOS

De Adriana Garibaldi

Hilda: (De pie, una valija, aferrada, en su mano). La última vez que nos vimos, fue en el check in. De haber sabido que iba a pasar tanto tiempo, la despedía, aunque sea, con un gesto. No sé cómo! Tenía los papeles estrangulados en las manos: pasaporte, pasaje, el certificado. Y los nervios, que me salían por el esmalte de las uñas. Cuando llegué al aeropuerto!. Toda esa gente vestida como para ir a un casamiento por civil. Rojas, sentí las mejillas. Fui derecho al mostrador, con los párpados flojos. **(Apoya la valija en el piso).** La empleada me miró como si yo, no pudiera pagarme un pasaje. No puedo. Le mostré el certificado del concurso que decía que era acreedora de un viaje. Le importó un rábano. Tengo ropa más linda. Me puse así nomás, por si me ensuciaba. Nunca había viajado. Abrió el pasaporte y me clavó los ojos. Lo cerró. Me seguía mirando mal. Despachó la valija. A la bodega, dijo. Revisó el pasaje. Ahí estaba todo en orden, lo leí tantas veces para entenderlo! Practiqué la manera de decir, esa, que deletrean las palabras: **Mike-Alfa-Romeo-India-Alfa. María.** Con ella practicaba, nos hablábamos así todo el día. Mi vecina. Me acompañó hasta el remise y se fue al súper. Volviendo de las compras la agarró una camioneta. Me llamaron a mí, era el único teléfono en su celular. **Hotel-India-Lima-Delta-Alfa: Hilda.** María transpiraba cuando me veía tomar la sopa. Venía con el abanico, vociferando: “Tomá la sopa que está haciendo furor en Europa y ganó un pasaje al viejo continente. Te lo vas a ganar, debés ser la única loca participando”. Así como lo gané, lo perdí. No conseguí que me dieran para otra fecha. Ahora que se viene el invierno sacaron el premio. La sopa se vengó porque la dejaba enfriar. Yo veía esfumarme su humito, ella vio esfumarme mi ilusión. Qué pavota! Cuando iba para Ezeiza, veía pasar micros de extranjeros, pensaba que venían para acá, para hacerme lugarcito en Europa. Le preparo un budín, una tarta de puerros? **(Se siente conductora de programa de cocina).** Estoy hablando en voz alta? Hace mucho? Se me escucha? Estoy al aire? **(Mira hacia la valija. La ve).** Volviste? **(La abraza).** Conociste gente? Y los idiomas?. Llevabas un diccionario, sabías? Respetaron el recorrido? Te deben haber hecho dormir en los aeropuertos. Los hoteles estaban pagos. **(La mira. La indaga. La huele.)** España, seguro. Italia? Cuál de todos será el olor de Bélgica. A Turquía fuiste? Eso fue por tu cuenta. No estaba en el recorrido. **(Se distancia y la observa).** Te sentiste libre. Voy a hacerte una confidencia. De este viaje, lo que necesitaba eran paisajes nuevos. Otros paisajes para mis sueños. Soñaste? Te los acordás? **(Baja y apoya la cabeza en la valija).** Contámelos. Quiero recorrerlos.

SONIA FRAGA

De *Florencia Patruno*

Sonia y Ana miran sentadas desde sus cajas las góndolas vacías de gente mientras el sol de la siesta dibuja una ancha franja sobre sus caras.

Sonia: Estuvo divina la fiesta, divina divina... había de todo para comer, todo lo que te imagines, todo todo, de todas las fiestas a las que fui...en la que más comí fue en esta...el vestido de Nayda era pre-cio-so...en color verde agua con unos voladitos tipo de gasa y tul...algo así medio transparente en verde agua y con unos brillitos en plateado...todo todo lleno de esos voladitos, y la madre de color coral, coral sí, coral...es ese color...viste ese que es como rojo y naranja pero no es ninguno de los dos? Coral se llama...muy elegante estaba mi prima, muy muy...y como en Villaguay justo ese fin de semana era la fiesta del pastel artesanal...la de pastelería que ni te cuento, como desde facturas alemanas hasta cosas que...no sé mirá porque había tanto...increíble no? Que en un lugar así tengan esa fiesta, porque es como el pupo de Entre Ríos, y ahí en el pupo de una provincia festejan los pasteleros...mirá todo lo que se hace en el pupo de un lugar...el marido de mi prima tiene un muy amigo que se dedica a eso parece, que por eso habían llevado de la fiesta esa a la de 15 de Nayda todo lo que no se consumió para la hora del desayuno...viste que se desayuna mucho en las fiestas de 15, que ya estás muerto de haber bailado y comido y charlado todo...y al amanecer me dice mi prima, vamos a recorrer Villaguay! y nos fuimos a recorrer Villaguay en auto para que yo conozca un poco más la zona y que se yo...me tocó en el auto de Orquidea, la chica que le hizo los souvenirs y los centros de mesa, unas cositas hace...Orquidea no! Delia, Delia se llama no Orquidea...bueno en el auto de Delia, nos hicimos unos termos de mate y con lo de la pastelería empezamos a recorrer el pupo de Entre Ríos...yo quería ver animalitos, y me llevaron, vi los clásicos, vacas, perros, caballos, más o menos todo lo mismo que acá, pero allá...la cosa es que amaneció del todo y paramos a tomar mate en una plaza, con mesas, bancos, juegos, todo decorado con motivos infantiles y un monumento a Mickey...en el medio de la plaza un Mickey gigante hecho de metal, parado, con guantes, un saquito rojo de botones blancos, un sombrerito amarillo en una mano y la otra para arriba como diciendo Hola!...así estaba Mickey, sonriente y saludándonos a todos desde el pupo de Entre Ríos... yo no sé si esto lo sabrán en Disneylandia...

MIMOS DE PERRO SUBTERRÁNEO

De *Sebastián Huber*

(Camiseta blanca con finas rayas horizontales en negro, tiradores rojos; guantes blancos y cara pintada, chorreante. Ojos grandes, una lágrima. Las limosnas propinas. Secuencia mimosa. Él se debate entre el trabajo y la verborragia. A público)

Mimo: Qué bonita canción que es "Pet sematary" de Los Ramones. Ideal para viajar en subte. *(Tiempo. Hace como que va agarrado en el subte, los movimientos y todo; construye. Hasta el ruido insoportable de las vías nos hace sentir con sus mimos. Intenta narrar, pero se sabe la del vidrio, la de la sogá y nada más. Entonces habla y, cuando puede, mete gestos.)* Veo venir un perro; me saco los auriculares y escucho "... claro, y a mí, que me culeen". ¡Jua juá, cómo están estos Ramones! Dice "... que me culeen", otra vez. *(Pausa grave)* Yo apago la música. "¡Que me culeen!", ya en voz alta. ¡Ahhhh, es una chica down! *(Clown que cae en secuencia cómica con un telescopio imaginario)* Debe tener unos 25 años. O tiene 40, es igual. Y va con otros, parecidos a ella. Un grupo. Parada. ¿Se olvidan de darles la pastilla anti libido? Bajamos en la misma estación, los veo juntarse. Escruto. Así. Entonces me doy cuenta de que no llevan un "guía", un "normal", sino que el que coordina es uno de ellos, que es algo así como "el menos down". *(Mimo secuencia de algo mecánico)* Solos. ¡Claro!, les dan esa responsabilidad como forma de integración a la sociedad normal, y yo deduzco -mientras el subte se va y me pregunto si ir para Retiro o hacia el otro lado- que no hay un "hasta acá" y un "desde acá" bien marcados de monguez y límite, *(Se choca con gente)* sino que se trata de un continuo, y que del menos tonto de ellos al vigilante vestido de fosforescente con su perro lo que hay es poca cosa. ¿Y yo, dónde estoy? ¡Póngan monedas, carajo! Le arranco un pelo, hago un análisis de ADN instantáneo, por mi cuenta, ahí mismo, y obtengo que de diferencia hay una macana y un silbato. "¡Guau!", pienso, y el perro me mira. Y yo miro al perro. Y la chica sigue con su "Que me culeen", que en la repetición ya parece menos una queja que un deseo ardiente de perro. Voy y le pido permiso al vigilante para liberar al perro, para darle voz en todo esto, y ponerle el bozal a la chica antes de que alguien le haga caso y todo se vaya a la mierda, pero él me mira como con ganas de morderme y se lleva la mano a la macana. Ya me imagino una orgía en plenas vías, ¡guau!, pero justo en eso el guía semitonto señala dirección Constitución, yo me sumo y para ahí nos vamos todos. No pasó nada. Todo sigue igual de bien. Guau. Que le den masa de una vez. ¡Hey, les voy a enseñar a cantar una bonita canción! "Yo no quiero que me entierren en este cementerio de animales". ¡Cantemos todos, vamos, no sean tontos, hagamos oír nuestras voces!

Normas de presentación para El Peldaño

- a) Los artículos de investigaciones científicas, los de reflexión sobre un problema o un tópico particular y los de revisión podrán tener una extensión máxima de 15 páginas, incluidas las notas, bibliografía aparte (tamaño A4, letra Times New Roman 12, espacio 1,5) y las reseñas o comentarios de libros, publicaciones o eventos científicos o artísticos hasta 3 páginas. Estas últimas se referirán a publicaciones recientes y de interés de la revista.
- b) Se deberá entregar un original en papel y dos copias (tres ejemplares, en total), en procesador de textos Word, y una copia en soporte digital, en diskette o vía correo electrónico.
- c) Cada artículo deberá estar encabezado por el Título y el nombre completo del autor. Se deberá incluir un *abstract* en castellano y en inglés que no supere las 200 palabras y 5 palabras clave, también en castellano y en inglés.
- d) La carátula contendrá título, nombre del o los autores, un pequeño currículum a pie de página de cada uno de los autores (en la cual deben figurar los siguientes datos: título profesional, pertenencia institucional, cargo académico, dirección postal y dirección electrónica).
- e) Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo la bibliografía, gráficos y cuadros. Las notas y referencias críticas deberán ir a pie de página y respetar las normas internacionales para la publicación de artículos científicos.
- f) La Bibliografía deberá figurar al final de cada artículo y se ajustará a las siguientes condiciones:

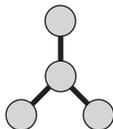
Libro: Apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del libro en bastardilla, lugar de edición, editorial.

Artículo de revista: apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del artículo entre comillas, título de la revista en bastardilla, volumen, número de la revista, fecha de publicación, páginas que comprende el artículo dentro de la revista.

En caso de que se incluyan cuadros, gráficos y/o imágenes, deberá figurar en el texto un título y numeración: "Gráfico n° 1: xxxx", un espacio en blanco en el que iría el cuadro, gráfico y/o imagen, y la fuente: "Fuente: xxxx" (si han sido hechos por el autor deberán decir "Fuente: elaboración propia"). Los cuadros, gráficos y/o imágenes deberán ser enviados, además, como archivos independientes del texto, en cualquier formato que los soporte.

Ejemplo:

Gráfico 1: XXXX



Fuente: Xxx, Xxx (año) *Título*. Ciudad: Editorial. Página, X.

O bien

Fuente: Elaboración propia

- g) Se aconseja que se respete una lógica de jerarquía de los títulos de la siguiente manera:
Títulos: Times New Roman, cuerpo 14, negrita
Subtítulo 1: Times New Roman, cuerpo 12, negrita
Subtítulo 2: Times New Roman, cuerpo 12, itálica
Cuerpo de texto: Times New Roman, cuerpo 12, normal
Notas: Times New Roman, cuerpo 10, normal
Bibliografía: Times New Roman, cuerpo 12
3. Todos los artículos deberán ser enviados con una nota de autorización de publicación por *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, firmada por todos sus autores.

Mecanismos de selección de artículos:

La recepción de los trabajos no implica compromiso de publicación. El Comité Editorial procederá a la selección de trabajos que cumplan con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

Los artículos seleccionados serán evaluados por dos miembros del Comité Académico Internacional o por especialistas pertenecientes al área temática de la colaboración, los que actuarán como árbitros.

Se comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Si se sugirieran modificaciones, éstas serán comunicadas al autor, quien deberá contestar dentro de los cinco días si las acepta, en cuyo caso deberá enviar la versión definitiva en el plazo que se acuerde entre el autor y el Comité Editorial.

Cada autor recibirá dos ejemplares del número de la revista en que aparezca publicado su artículo.

