

El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 13 |

AÑO XII
2015

ISSN 1666-9460



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



ISSN 1666-9460



El Peldaño

CUADERNO DE TEATROLOGIA

9 de Julio 430 (7000) Tandil, Buenos Aires, República Argentina.

Tel. +54 (0249) 444-2263

E-mail: peldano@arte.unicen.edu.ar

El Peldaño - Cuaderno de Teatrología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir reflexiones acerca de la teoría y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos. Su editor es la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires bajo responsabilidad y dirección del equipo de docentes del Departamento de Teatro de dicha Facultad.

DIRECTOR: **Dr. Carlos Catalano**

COORDINACIÓN EDITORIAL Nro 13: **Ing. Christian Roig**

CONSEJO EDITORIAL: **Lic. Daniela Ferrari / Mag. Gabriela Gonzalez / Lic. Jerónimo Ruiz / Prof. Luz García**

CONSEJO ASESOR: **Jorge Dubatti**, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Mauricio Kartun, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Elina Matoso, Universidad de Buenos Aires.

Ciane Fernandes, Universidade Federal da Bahía, Brasil.

Nel Diago, Universidad de Valencia, España.

Ileana Azor, Universidad de las Américas, Puebla, México.

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.

RECTOR DE LA UNCPBA
Cdr. Roberto Tassara

VICERECTOR DE LA UNCPBA
Ing. Agr. Omar Losardo

FACULTAD DE ARTE

DECANO
Lic. Mario Valiente

VICEDECANO
Mag. Jorge Tripiana

SECRETARIO ACADEMICO
Dr. Juan Manuel Padrón

DIRECTORA DEPARTAMENTO
DE TEATRO
Lic. Maria Molina

*Tapa: Esteban Argonz, Winny Ferraro en "Matame de nuevo" de Erika Halvorsen.
Dirección: Catalina Landivar y Matilde Tisnés.
Fotografía: Franco Pomponio.
Diseño de Tapa: Silvio Torres*



Sumario

Editorial..... 4

Homenajes

Jose Maria Guimet: actor, director y locutor..... 5
Mg. Victoria Fuentes.

Artículos

Genealogía de una cuestión..... 12
Joseph Danan, traducción de Mg. Sebastián Huber.

La metáfora potencia lo real..... 22
Lic. Andrea Juliá.

Políticas culturales, estado y sociedad..... 34
Dr. Rómulo Piannacci.

Los arquetipos y estereotipos del sainete porteño en la actuación..... 42
Lic. Silvia Ethel Parodi.

Danzar en el aire..... 55
Lic. Maria Belen Errendasoro.

Una introducción a la Danza Movimiento Terapia..... 62
Lic. Jerónimo Ruiz.

Entrevistas

Tato Pavlovsky y Elvira Onetto..... 73
*Mg. Paula Fernandez, Mg. Gabriela Gonzalez,
Lic. Jerónimo Ruiz y Lic. Agustina Fitipaldi.*

Dramaturgia

Haya..... 81
Laura Santos.

Micromonólogos..... 108
*Manuel García Migani, Carlos Rodrigo Lacunza,
Patricio Abadi, Gustavo F. Gros.*

Editorial



Este es el segundo número de El Peldaño en formato digital y contamos con un conjunto variado de artículos y entrevistas relacionados con el acontecer teatral.

Comenzamos con un homenaje a nuestro querido Jose Maria Guimet, pionero en la actividad teatral tandilense, que falleciera el 3 de octubre de 2015. Victoria Fuentes hace un *racconto* de los numerosos espectáculos y actividades en las que participó, dejando su impronta de artista.

Luego, Sebastian Huber nos acerca una traducción de un artículo de Joseph Danan donde se abordan cuestiones relacionadas a la nuevas formas de escritura teatral.

Andrea Juliá nos plantea una interesante reflexión sobre la relación entre convivio y tecnovivio y como se puede analizar la relación del teatro insertado en un contexto tecnológico. Para ello toma como punto de partida una experiencia propia con su espectáculo *Secretos (no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra)*

Rómulo Piannacci, por su parte, analiza con notable precisión la influencia de las dictaduras latinoamericanas en dos puestas en escena de Antígona, en Brasil y Argentina.

Silvia Parodi reflexiona sobre su espectáculo “Tardes Porteñas Social Clú” y recupera los distintos elementos del sainete en la actuación en un recorrido meticuloso y pormenorizado.

Belen Errendasoro analiza la Danza Aérea (ya sea en tela o arnés) según la clasificación de juegos desarrollada por el sociólogo y ensayista R. Caillois, en un cruce por demás interesante.

Y finalmente, en el último de nuestros artículos, Jerónimo Ruiz analiza la Danza Movimiento Terapia (DMT) desde una perspectiva artística dejando un sinnúmero de hipótesis abiertas.

En nuestra sección de entrevistas recuperamos las palabras del notable actor y director Tato Pavlovsky, junto a Elvira Onetto. Tato también falleció este año y entendemos que es nuestra forma de homenajear y proyectar a alguien que le dio tanto al teatro argentino.

Finalmente, y como es habitual en El Peldaño, publicamos un texto teatral. En este caso sumamos varios micromonólogos premiados en el concurso organizado por la Facultad, dejando como texto mayor una premiada obra de Maria Laura Santos, quien fuera estudiante de nuestra casa de estudios y con una prometedora carrera como actriz, directora (y ahora) dramaturga.

Christian Roig



Jose
Maria

G
U
I
M
E
T

por Victoria Fuentes

Actor, locutor, director...

El pasado 3 de octubre de 2015 emprendía "su última gira" José María Guimet (1940), "Coco" -como se lo conocía en Tandil-, hombre de teatro, de las *Escenas de la Redención*, de los micrófonos de la radio del pueblo, que se había instalado en la ciudad y devenido en tandilense hace aproximadamente 40 años. La radio y el radioteatro como base de su formación profesional, el teatro vocacional e independiente marplatense como complemento actoral y directorial, los

elencos de teatro profesional y comercial porteños, además de la lectura de las obras fundamentales de nuestro teatro nacional y el estudio del cine argentino, constituyeron los referentes intelectuales y los caminos transitados por este artista de la provincia, quien a la hora de definiciones prefería *ser reconocido como un actor* (Guimet, 1998).

Arribó a Tandil en la década de los setenta. Década marcada en la ciudad por una novedad que modificó el campo de las comunicaciones, la cultura y, por tanto, de las relaciones sociales en la región. El 1 de enero de 1970, LU 22 Radio Tandil inició sus transmisiones. Así la radio, como agente de producción y difusión de información y cultura venía a completar la labor, que realizaban desde fines del siglo XIX e inicios del XX, fundamentalmente: dos periódicos de tradición liberal - *El Eco de Tandil* (1882) y *Nueva Era* (1919), la *Biblioteca Bernardino Rivadavia* (1908) y el *Museo de Bellas Artes* (1938). Por otra parte, en el espacio de lo teatral serrano surgieron por esos años grupos nuevos de teatro con vocación de independientes: “Gente de Teatro” dirigido por J. M. Guimet, “Grupo Artístico Tandil” dirigido por R. Echegaray y “Coloquio” integrado por los hermanos Julio y Francisco Lester y Carlos Miguens.

En Mar del Plata...

Asentado desde pequeño en la ciudad de Mar del Plata, José María Guimet se incorporó a los ocho años en la radio local dentro del elenco de la “Pandilla del Tío Enrique”, semillero de futuros actores y directores teatrales. Allí aprendió la convención radiofónica y a componer personajes del radioteatro, género artístico popular, que por esa época producía de manera prolífica sainetes, obras de tipo costumbrista y melodramas, y que a su vez ofrecía un espacio artístico para quienes se acercaban con vocación de intérpretes. De hecho, en la década de los cincuenta existían en la ciudad dos emisoras en ascenso, LU 9 (Filial Radio Belgrano) y Lu 6 (filial Radio El Mundo) y cada una de ellas contaban con compañías de radioteatro, por ejemplo: la Compañía de Juan C. Giménez, la de Nelly Rizzo y Raúl Chanel, la de Cosme Amenta, la de Osvaldo Carmona y Elisa Marval, la de Marita de la Cruz, entre otras. En varias de estas, Guimet participó componiendo diversos personajes. La particularidad de su voz le permitía interpretar tipos distintos de amplio registro.

Como parte de su crecimiento, ya en la adolescencia, se acercó al teatro vocacional e independiente que también en Mar del Plata tenía seguidores y se desarrollaba entre otros en el grupo “Arte y Estudio”, la “Organización Cultural Atlántica-OCA” y la “Agrupación Artística Teatros Independientes”. En 1960 fundó junto a otros compañeros el grupo “Teatro Actores Marplatenses” (TAM) del que luego será director y pondrá en escena obras de autores nacionales y del repertorio universal -durante un ciclo de tres años-. En este período, el TAM presentará espectáculos con la intervención de directores invitados, provenientes de Buenos Aires, y participará en el elenco del Teatro Escuela donde Roberto Gálvez dictaba clases de interpretación con los rudimentos del método Stanislavski.

Durante esa década, el progreso de la ciudad balnearia trajo aparejado la llegada de compañías de teatro que provenían desde la capital para cubrir la temporada estival, por ejemplo: la de Darío Vittori y equipos como los de Marcos Zucker y Vicente Rubino. Una particularidad que proponían

al ambiente cultural de Mar del Plata era la incorporación de actores locales para completar el elenco, una oportunidad para los artistas lugareños, que supo utilizar Guimet.

En Tandil...

Cuando se concretó su incorporación al equipo técnico y de la dirección artística de LU 22 Radio Tandil, encontró posibilidades de explorar y aplicar sus conocimientos y experiencias marplatenses. Sin embargo, su inserción en el espacio de la cultura local fue lenta, a pesar de su trabajo radial y la gestión empresaria realizada para acercar varios espectáculos de la capital que se presentaban en el Teatro Estrada -entre otros visitaron la ciudad Alfredo Alcón y Cristina Banegas-. Recién en 1976 y en ocasión de organizarse un ciclo de teatro leído por parte de la Dirección de Cultura de la Municipalidad, que convocó a todos los teatristas de la ciudad, participó como director en obras de Sergio De Cecco, Enrique Wernicke y Osvaldo Dragún. Allí, por primera



vez apareció en las gacetillas de prensa y programas de sala, el grupo Gente de Teatro, que él dirigía.

En los años siguientes puso en escena *Viaje alrededor de una columna*, collage escénico de su autoría (23/4/1977); *Los gemelos* de José María Paolantonio (sobre una idea de Plauto) estrenada el 12/10/1978; *La cantante calva* y *La lección* de Eugene Ionesco, llevadas a escena el 17/08/1979. La enorme repercusión de público alcanzada por estos espectáculos marcaron un hito en el desarrollo del teatro en nuestra comunidad. En particular, *Viaje alrededor de una columna* con su dirección realizó una inusitada la cantidad de funciones en el ámbito de Tandil y la región.

El texto dramático *Viaje alrededor de una columna* se titulaba "Collage escénico" y presentaba 19 sketch cómicos unidos tan sólo por apagones y una misma música circense que funcionaba al modo de una cortina radial. "La creación", "Vamos ya", "Un hombre y una mujer", "Ministerio", "Curriculum", "Novios", "Ellas en el reportaje", "Compañía de seguros", "Encará vo", "Y te amaré", "Autocensura", "Préstamos", "Noche tormentosa", "Los muchachos quieren salir", "Respirando", "Adán sólo nomás!", "El perdón", "Balada", "Todos juntos!" eran escenas breves en las que desfilaban ante el espectador: situaciones cuyo principio motriz era la estilización o la parodia (Bajtín, 1979), y personajes, que hacían referencia, a veces explícitamente, a problemáticas del contexto de producción del texto dramático o, que recuperan, del saber popular recuerdos, comentarios, sucesos, que aunque conocidos devolvían al público la posibilidad de una risa liberadora. Este era un espectáculo que buscó entretener, divertir "ligeramente" al espectador en el marco de la represión de la época y, al

mismo tiempo hacerle reflexionar, sobre sí mismo y sobre los demás a partir de la risa, a partir de su propia "rigidez" (Bergson, 1991), apelando a cierto compromiso con la comunidad. El espectáculo alcanzó más de doscientas representaciones y luego de mantenerse en cartel en "El Teatrillo" durante 1977, hizo temporada en Necochea en 1978, también circuló por Mar del Plata, Balcarce, Juárez, San Cayetano, Tres Arroyos, Bahía Blanca, Rauch, Ayacucho, Azul, Olavarría, llegó al teatro Blanca Podestá de Buenos Aires (1979) en ocasión de un Festival organizado por la Asociación Argentina de Actores.

Director de la Comedia Municipal y de las Escenas de la redención...

En la década de los '80, se hizo cargo de la dirección del elenco oficial: la Comedia Municipal y de las *Escenas de la Redención* o *Las Estampas*, como se las conoce habitualmente. Una representación artística y religiosa que se ofrece todos los años en el Anfiteatro Municipal de la ciudad dentro del marco de los actos conmemorativos de la Semana Santa; su inserción en la comunidad bonaerense formó parte de la política social y cultural del primer peronismo

Los espectáculos de la Comedia se ofrecieron unas veces, en 'ciclos de teatro leído', por radio otras, en el Auditorio del Museo de Bellas Artes, también en representaciones en escenarios a la italiana y en espacios al aire libre. A lo largo de veinte años, en que el público local respondió ampliamente y la crítica fue aceptando poco a poco el 'estilo Guimet'. Con la Comedia llevó a escena, *Tres por tres* (José María Guimet); *La balsa* (*En alta mar* de Slawomir Mrozek, traducción Oscar Fessler); *Los ganadores* (Enrique Wernicke, José María Guimet, Roberto Cossa); *La fiaca* (Ricardo Talesnik); *El centroforward murió al amanecer* (Agustín Cuzzani); *Un sainete a domicilio* (Enrique Wernicke); *Gris de ausencia* (Roberto Cossa); *El acompañamiento* (Carlos Gorostiza); *Papá querido* (Aída Bortnik); *Lobo ... ¿estás?* (Pacho O'Donnell); *San Martín, hoy* (E. F. Rubens); *Monteagudo* (Juan J. Bajarlía); *Camila O'Gorman* (J. Imbert, versión José M. Guimet); *Todo está en el reglamento* (José M. Guimet y Jean Tardieu); *Antes del desayuno* (Eugene O'Neill); *El que me toca es un chancho* (Alberto Drago); *Recordando a Victoria* (José M. Guimet y Victoria Ocampo); *Juan Moreira* (Eduardo Gutiérrez, José Podestá, versión José M. Guimet); *Un orgasmo escapó del zoológico* (Darío Fo y Franca Rame); *La picana* (Enrique Wernicke); *Viejo tango estremecido de pena* (Alfredo Le Pera); *El debut de la piba* (Roberto L. Cayol); *Para que se cumplan las escrituras* (Agustín Cuzzani); *El idiota* (versión J. M. Guimet); *El otro Judas* (Abelardo Castillo); *Qué lástima, Catamarancio* (versión sobre textos de R. Fontanarrosa); *Paraíso de Ana y Mercedes* (José M. Paolantonio); *Empezar a vivir* (Julio Lester); *Picnic en el campo de batalla* (Fernando Arrabal); *La cita* (Eduardo Gudiño Kieffer); *María Magdalena se confiesa* (Rochefflame y José M. Guimet); *Vía Crucis* (Helvio Botana); *Paso cambiado* (Alberto Vacarezza); *El puntito* (Oscar Viale); *Aquí durmió Gardel* (Diego Mileo); *El taller del orfebre* (Karol Wojtyła); *El gran deschave* (Armando Chulak y Sergio de Cecco); *Herencia diabólica* (José M. Guimet); *Un guapo del 900* (Samuel Eichelbaum); *Procesado 1040* (Juan Carlos Patrón); *Matineé* (Julio Varela); *Camino negro* (Oscar Viale); *La nona* (Roberto Cossa); *El centroforward murió al amanecer* (Agustín Cuzzani); *Hay que apagar el fuego* (Carlos Gorostiza); *Mateo* (Armando Discépolo); *Francisco Bernardone* (Atilio Betti, versión José M. Guimet); *Mi Cristo roto* (Ramón Cué, versión

José M. Guimet); *La depre* (Julio Mauricio); *Proceso a Jesús* (Diego Fabbri); *El casamiento de Chichilo* (Mario Folco); *Un tal Judas* (Claude A. Puget y Pierre Bost, versión José M. Guimet); *María Magdalena* (M. Maeterlinck); *Deliciosa, complejísima y espantosa* (Agustín Cuzzani); *El divorcio de Chichilo* (Amelia Monti y Mario Bellini); *Adán y Eva a través del tiempo* (Velia Malchiodi Piñero, versión J.M.Guimet); *Las mujeres ante la tumba* (Michel de Gelderode, versión J.M. Guimet); *Lázaro y su amada* (Khalil Gibran, versión J.M. Guimet); *El proceso del Arzobispo Carranza* (Joaquín Calvo Sotelo); *María Magdalena y Jesús (Un gran amor)* (Rochefflame y J.M. Guimet); *Gris de ausencia* (Roberto Cossa); *Nostalgias de un tiempo lindo: Gris de ausencia* (Roberto Cossa), *Only you* (José Luis Montejo), *Las andanzas de un ropero* (Antonio Botta). Con este repertorio, la Comedia tuvo una activa circulación en Encuentros y Certámenes Regionales, en los que fue distinguida con los premios 'Estrella de Mar' y 'Regina', entre otros.

Como director en su práctica con los actores incorporó la improvisación en los ensayos, al mismo tiempo que marcó los movimientos y orientaciones de los actores frente al público en escena, haciendo valer su 'presencia' física, la retórica gestual y la modulación de la voz. Las representaciones de la Comedia Tandilense fueron siempre de fuerte impronta audiovisual, apelaron a la escenografía y utilería, al sonido, a la música y a la iluminación como recursos esenciales.

Por otra parte, Las *Estampas* bajo su dirección actualizaron para la época, el mensaje católico con la inclusión de novedades en la puesta. En principio, Guimet propuso el cambio de la denominación de *Estampas* por el de *Escenas de la Redención* como indicio de un mayor movimiento escénico. Respetuoso del texto dramático, Guimet introdujo algunos cambios en la dirección de actores. Los roles principales siguieron desempeñándose dentro de la



interpretación declamatoria pero ahora los actores hacían la mímica frente al público, pues la voz fue grabada en *cassettes*. La misma cinta que contenía las voces fue compaginada junto con el sonido, los efectos especiales y la música. Aprovechando la temporada estival en Mar del Plata, Guimet grabó las voces de artistas de reconocida trayectoria en la escena nacional. Así, en la inauguración de las *Escenas de la redención* de 1980 figuran los nombres de Alfredo Alcón (Presentación), Guillermo Bredeston (Juan Bautista), Emilio Disi (Sanedrita), Osvaldo Terranova (Voz de Dios), Sergio Renán (Demonio), Carlos Balá (Santiago), Alberto Argibay (Ciego), Oscar Pedemonti, Víctor Laplace, Claudio Corvalán y Zelmar Gueñol (Fariseos), Dorys del Valle (Pecadora), Alberto Fernández de Rosa (Doctor de la ley), Jorge Rivera López (Pilato), Ana María Picchio (María Magdalena), Thelma Biral (Virgen María), Jorge Mayorano (Juan), Alberto Martín

(Mal Ladrón), Rodolfo Bebán (Buen Ladrón), Andrea del Boca (Ángel del Sepulcro). Junto a estas voces fueron grabadas las de intérpretes locales, tales como, Arturo Morera (Relator), Pascual Pina (Jesús), Carlos Pina (Caifás) y Luis Cicopiedi (Pilato), entre otros. Este significativo detalle le dio al espectáculo una difusión que trascendió las fronteras regionales. El “pueblo” integrado por noventa actores locales se mostraba en permanente desplazamiento por la ladera del parque. La agilidad de las escenas, ampliadas a catorce, se conseguía con la presentación sucesiva de imágenes desplegadas en el espacioso escenario natural de la sierra del Anfiteatro Martin Fierro de la ciudad, de 150 metros de apertura, con numerosos desniveles –aproximadamente de 10 metros- entre la plataforma inferior y la más elevada, donde se llevaban a cabo las escenas finales. A su vez, Guimet actualizó la presencia de los roles-personajes acudiendo a referentes en el cine -el *Jesús de Nazareth* de F. Zeffirelli-, mostró imágenes ‘humanizadas’ más cercanas al público que masivamente se acercó a las cuatro funciones de las *Escenas*. Guimet le imprimió desde ese momento al espectáculo una impronta tan personal que le aseguró la dirección del mismo por más de dos décadas.



Más allá de haberse jubilado Coco Guimet siguió vinculado a la actividad teatral y esporádicamente a la radial. En teatro, nunca dejó de dirigir a numerosos elencos que recurrían a él como maestro. En el pasado año se lo pudo ver en la TV Pública en su participación en la serie “Fabricas” que había sido filmada en Tandil durante 2014. Y también en noviembre de 2015 recibió su ahijada Belen Chialva el Premio Teatro del Mundo a la Trayectoria, otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Dicho premio lo obtienen aquellos artistas que ya fallecidos han constituido valiosos aportes al teatro nacional

Hoy por hoy, la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro cuenta con numeroso material audiovisual que Guimet donara para el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la mencionada unidad académica. Este generoso obsequio sin dudas contribuirá a la construcción del patrimonio teatral local y al mismo tiempo será fuente de trabajo para docentes e investigadores interesados.

Bibliografía:

Bergson, H., (1991) *La risa*, Bs. As., Losada.

García Canclini, Nestor (1997) *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.

Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007) 'Historia del teatro en Tandil', en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna – INT, Vol 2.

Genealogía de una cuestión



Texto publicado en *L'Annuaire théâtral*:
revue québécoise d'études théâtrales,
N° 36, 2004, pp. 79-89.

Joseph Danan¹.
Traducción de Sebastián Huber².

Resumen

El autor aborda en el artículo la manera en que la acción interviene en su propia escritura dramática. Distanciado de la preeminencia de la fábula, es el movimiento el que se impone como forma misma de la acción: movimiento interior que el teatro busca hacer visible y que es, en su imprevisibilidad, el de la escritura en procura de sentido. La escritura de escenario se articulará sobre las potencialidades escénicas, ellas mismas imprevisibles, de este movimiento. Se trata de una escritura segunda, tan corporal como en la danza, pero permitiendo el surgimiento de fábula y personajes en el imaginario del espectador.

Abstract

Drawing upon his own body of creative work, Danan explores the ways in which action intervenes in the writing process. Breaking with the pre-eminence of plot, it is movement that imposes itself as the very form of action; interior movement that theatre seeks to render visible and which, in its unforeseeability, is writing in search of meaning. It is on the scenic possibilities, themselves unforeseeable, of this movement that stage writing is articulated, a second type of writing, as corporeal as dance, yet able to conjure plot and character within the imagination of the spectator.

¹ Profesor Titular en *Paris III – Université Sorbonne Nouvelle*. Joseph Danan ha dirigido por dos años el *l'Institut d'Études théâtrales*. Autor teatral, Danan colabora regularmente como dramaturgo con el *Théâtre des 2 Rives*. Es autor de numerosos escritos teóricos y ensayos sobre dramaturgias contemporáneas.

² JTP Práctica Integrada de Teatro II. Facultad de Arte, UNCPBA.

Voy a permitirme evocar aquí la manera en que la cuestión de la acción se me ha planteado, se me ha impuesto en mi práctica de autor dramático, incluso antes de encontrar su formulación (siempre en devenir) sobre un plano teórico y que a su vez, sin duda, la elaboración teórica haya tenido efectos sobre la práctica. Aprovecho para esto que Marie-Christine Lesage, entonces jefe de redacción de *L'Annuaire théâtral*, me haya confiado la dirección del dossier "Mutaciones de la acción". Voy a intentar librarme al difícil ejercicio de hablar de la propia práctica, intrínsecamente difícil dado que esta no se deja asir tan fácilmente. Supone un ejercicio delicado en su expresión, que implica el recurso, a mi gusto demasiado sistemático, en este contexto, al yo, aunque pueda aseverar que este yo no sea para nada personal. Me esforzaré entonces por abordar, dejando de lado mis escrúpulos, el trabajo de ese yo que no soy yo, en el caso de las "piezas" aportadas al presente dossier.

No reivindico ingenuidad alguna en el acto de escribir, pero quizá sí una escritura por fuera o al costado de la teoría sobre cuyo fondo ésta emerge; sin duda no subordinada a ella. *A fortiori*, una escritura que precede a su teorización.

Desde luego, no es fuera de todo marco teórico como he escrito, en 1986-1987, *Cinéma* sino, como el título de la obra ya lo indica, en referencia directa al libro de Gilles Deleuze (Lanteri, 2002 : 40). Ahora bien, ¿de qué se trataba? Postulando que había en el teatro un "movimiento" a revelar, análogo al que, inscripto en su etimología, funda el cine, era escribir una obra enteramente y de punta a punta construida sobre esta noción, de manera casi



Cinéma. Puesta en escena de Alain Bézu, 2007.

exclusiva, tomando el movimiento casi como único principio y regla de la escritura. Una suerte de movimiento perpetuo de la palabra y de los gestos inducidos o prescriptos, sin otro fin (en el proyecto inicial) que sí mismo. Dos ideas adyacentes y ligadas entre sí sostenían, de manera más o menos explícita, la labor. La primera: este movimiento era, ante todo, movimiento de la escritura producido en y por la escritura, incumbencia plena de la escritura dramática, antes de que fuesen considerados sus efectos sobre la escena. La segunda: situándome en el seno de la escritura dramática, una formulación posterior me lleva a decir que en el movimiento estaba inscripto sustituir a la acción, ser la forma de la acción.

Más concretamente, de lo que yo tenía conciencia era de romper con una manera, que es también una concepción del drama, manera -o método- que antes había sido la mía. De *La nuit même* -escrita en 1984-1985- a *Cinéma*, pasé de un extremo al otro (con, entre las dos, el laboratorio constituido por la escritura de una serie de formas breves, que se empeñaban en librar a la acción de todo lo que ella no es, en aislar lo puro).

En *La nuit même*, una sinopsis escrita con anterioridad, planteo una "fábula", un encadenamiento de acciones organizadas en actos y en escenas. Tomando prestados términos de Michel Vinaver

(1993): una “acción de conjunto”-, compuesta por una sucesión de “acciones al pormenor”³ y de su articulación. Quedaba entonces, al momento de la escritura propiamente dicha, “volcar el cemento” como dice Queneau (en una entrevista con Marguerite Duras en Bens, 1962 : 222) de su trabajo de novelista (cito a propósito a un escritor del que conservo la afición por la construcción). Eso no le impide a la escritura ser activa a nivel molecular, a la palabra ser palabra-acción (me refiero siempre a las categorías vinaverianas), sino en el seno de un propósito previo, en los límites de ese propósito. Se trata de una concepción “clásica” de la escritura dramática.

Para *Cinéma*, antes de la escritura, nada de eso. Sí una situación inicial, y personajes, aunque muy poco definidos. Algunos elementos de una nebulosa, que podría denominar una problemática. Sobre todo, la idea genérica de movimiento, y una serie arbitraria de micro movimientos funcionando como imposición de escritura. Nada más que un vocabulario básico, sin valor dramático ni de ningún tipo, a la espera de que su inscripción sintagmática le otorgue sentido. Y un movimiento inicial, dado por una réplica, como surgida de ninguna parte (“No tengo ganas de abandonarte”), que pone en marcha el movimiento (con la sucesión de micro movimientos como ciegos puntos de apoyo), del que no sé muy bien a dónde me llevará. Es decir que es ante todo el movimiento propio de la escritura el que produce la obra, sus acciones, y lo que en definitiva ella cuenta (ya que después será compuesta una “fábula”, pero ¿aún corresponde la palabra?), a tal punto que apenas terminada la primera parte, que yo pensaba que constituiría la totalidad de la obra, yo mismo fui tomado por este movimiento imprevisto que me dio el impulso de escribir los dos siguientes para ver, de algún modo, a dónde me conducía, poniendo en marcha un movimiento aun más autónomo que en la primera parte dado que nacía solamente de este impulso, sin una real idea del punto de llegada (que no era el caso, debo decirlo, en la primera). La segunda parte, que transcurre en un barco, se confunde toda ella con el movimiento de la travesía.

No hablo de una mítica autonomía de los personajes, que se supone viven su propia vida, sino de una dinámica engendrada por la escritura, de una autogeneración de la escritura por ella misma y del movimiento por él mismo. Podría decir también: una dinámica engendrada (principalmente) por la energía de la palabra y mediante el diálogo. Flaubert soñaba con una novela sobre nada, “que se sostendría de ella misma por la fuerza interna de su estilo” (1980 : 31). Mi sueño era el de una obra que se sostuviese por la sola dinámica de la palabra, del intercambio de réplicas, por la sola energía de la palabra-acción, articulándose a los movimientos contenidos en las didascalias o inducidos (entradas, salidas, desplazamientos, gestos...), de los que pienso que proceden (en todo caso en esta obra) de la misma fuente energética.

De lo anterior se desprende claramente que *Cinéma* no rompe con la forma dramática sino que la obra va más bien “al límite” de ella, con la escritura exigida a poner en movimiento, a hacer hablar y accionar a personajes estrictamente mostrados desde afuera (es bien aristotélico) –como si estos movimientos, estas acciones, estas palabras se inventaran, instante tras instante, delante nuestro, sin la premeditación de una fábula preestablecida, que sería en efecto el caso en el tiempo de la escritura.

³ Según Vinaver, ubicadas entre la micro acción y la acción en su conjunto, la pieza entera. (N. del T.)

Laura: ¿Me querés? (*Julien no contesta. Ella lo besa*). Bueno. Entonces, es lo esencial. (*Tiempo*). Voy a terminar pareciéndome a Alice. Siento eso.

Julien: ¿Qué querés decir?

Laura: Pero no quiero. (*Tiempo*). Háblame de ella.

Julien: ¿De quién? Todo lo que tenía para decirte de ella, te lo dije.

Laura: Es viejo. Hace mucho que no me hablás de ella.

Julien: No puede haber novedades.

Laura: No puede haber más que novedades. Creímos escaparle al tiempo, pero vamos a estar enganchados hasta el final. (Danan, 2001b : 90-91)

Acá tengo que dar un rodeo para tratar de elucidar la naturaleza de eso que llamo movimiento. La pregunta podría formularse así: ¿movimiento exterior (como lo anterior lo deja entender) o movimiento interior? Como tal, es irresoluble, al menos en el teatro. Por eso el rodeo por la noción de monólogo interior, por la que abordé la vertiente propiamente teórica de la escritura dramática. Lo que me interesaba, trabajando (en el marco de una tesis universitaria) sobre el monólogo interior, era integrar a esta categoría de obras no monologadas, así pues obras que tratan de resolver la tensión entre la exterioridad inherente a la forma dramática y la exigencia cada vez más compartida desde fines del siglo XIX de dar una forma a la interioridad, especialmente en el teatro. Es, además del monodrama, el cine (otra vez él) quien me había servido de modelo, y más puntualmente los escritos teóricos de Eisenstein en los que se pregunta, desde la época del cine mudo, cómo encontrar un equivalente cinematográfico al monólogo interior joyceano (Danan, 1995).

Esta transposición del monólogo interior del teatro a formas no monologadas puede hacerse de dos maneras. Puede hacerse por la inscripción del drama en la psiquis de un personaje (Sarrazac, 1989) presente en escena, central en la estructura de la obra, un yo más yo que los otros personajes, por una suerte de focalización, para pedir prestada esta noción a la novela (y evidentemente al cine, en especial por el juego de la cámara subjetiva). La obra (me cifo acá a la obra escrita, pero la puesta en escena en el siglo XX no deja de enfrentarse a esta cuestión) hace entonces un ida y vuelta perpetuo entre el personaje mostrado desde el exterior y una visión, una proyección que son las suyas, que son la expresión, la emanación de su interioridad.

Pero esta transposición puede hacerse también sin que medie la psiquis de un personaje central. En este segundo caso, el monólogo interior se despliega por fuera de toda psiquis individualizada, es puro movimiento del pensamiento coincidente con la totalidad de la obra (fílmica o dramática) y sin tener quizá lugar, *in fine*, más que en la psiquis del espectador.

La acción –con sus corolarios: las acciones, los personajes activos- deviene así la forma de este movimiento interior, la suma y la combinatoria de figuras por las cuales él se manifiesta. Por consiguiente basta una inversión para, jugando con la equivalencia, adelantar que el movimiento puede volverse la forma de la acción en el teatro moderno y contemporáneo, y la obra ser entonces la forma de este “pensamiento en estado naciente” del monólogo interior, de este pensamiento que se busca y avanza buscándose, “pensamiento-acción” (Danan, 2001a) que no existe fuera de las figuras de la acción y de su movimiento, fuera de la pieza o de la película con los cuales se confunde. “Pensamiento-del-drama”, porque es la obra misma (o la película) quien piensa, como independientemente de mí, y piensa tomando por lenguaje y por material las figuras

fundamentales del drama (el espacio, el tiempo, los personajes, las acciones, esos diferentes elementos subsumidos al gran movimiento de la obra).

Yo, escritor, no puedo más que ignorar lo que este pensamiento es. De ahí el carácter emblemático que para mí sigue teniendo la escritura de *Cinéma*, puesto que atestigua una exacta superposición entre el movimiento del personaje central, Julien, que se desplaza por el mundo (su incesante búsqueda del “vivir”, del “cómo vivir”, de un “sentido” inalcanzado, menos aun detenido), “itinerario [...] de mí en busca de las puertas del mundo” (Sarrazac, s.f. : 75); el de la obra en su conjunto; el de la escritura de una psiquis que pertenece al que escribe y de la que la trayectoria de Julien es la forma (una de las formas posibles) hecha visible (lo que, es necesario precisar, no tiene mucho que ver con una forma de autobiografía).

Tampoco es que pregone la ignorancia del autor ni su ceguera sino, por el contrario, la búsqueda de un poco más de conocimiento y de claridad. Búsqueda que, así como es siempre y eternamente rechazada, parte también de lo que el autor es, por lo tanto de un saber previo. Pero si es que hay pensamiento, vendrá del abandono de ese saber, o al menos de su *desplazamiento*.

La experiencia de *Cinéma* no podía sino dejar huellas en mi manera de escribir, incluso en piezas más basadas, en apariencia, sobre acciones y situaciones en el sentido más habitual de estos términos. Me permitió confiar en el presente de la escritura, y en el que, nacido de la escritura, no podía ser previsto ni premeditado. Hizo emerger una suerte de método: el de la composición, de la arquitectura (naciones que sigo sosteniendo, tratándose de obras dramáticas), no previstas (o con el mínimo de previsiones, con las que se trata de “componer”) sino formándose en el movimiento de la escritura pero formándose, sí, al punto de adquirir la misma solidez, el mismo rigor, que si hubiesen sido previstas; con, además, el recuerdo del movimiento que las ha hecho nacer, esta especie de inestabilidad, de indecisión, de invención de cada instante, que la realización escénica deberá recrear cada vez. Digamos que en esta tensión entre un proyecto y su puesta en acto efectiva, que constituye el espacio en el que se despliega toda escritura, la parte más restringida es dejada al proyecto, al menos a sus elementos “fabularios”, a lo que encierra acción(es) programada(s), lo que permanece del proyecto siendo ante todo la idea (todavía lejana, pero aun así...) de una forma, de un ritmo, de una impresión de conjunto, y también el embrión de un pensamiento, por supuesto.

Doce años después de *Cinéma* hizo falta una circunstancia exterior para que me fuese dado experimentar en la escritura teatral una experiencia tan radical (en su diferencia). Esta circunstancia fue el pedido que me hizo un joven director, Julien Bouffier, de un culebrón, una novela teatral llamada *Lendemain* (inédita) cuyos episodios estaban destinados a presentarse antes de diferentes espectáculos. Aunque al cabo de algunos episodios la aventura terminara interrumpiéndose en su versión escénica, el proceso de escritura puesto en marcha prosiguió de manera autónoma, conservando el impulso del principio folletinesco original. Poniéndome en situación, al trabajar cada episodio en sí mismo, de no saber en qué consistiría el episodio siguiente, cada capítulo siendo como el gesto de una exploración nueva, de una experiencia, un tirar los dados, me parece haber tocado ahí, quizá más aun que en *Cinéma* (en la que una línea, aunque imprevisible para mí un instante antes, se iba constituyendo a medida que avanzaba), una escritura del puro presente, el vínculo estrecho, casi la superposición, también, que se produce entre escritura dramática y acción, entre acción y movimiento de la escritura, entre búsqueda de la escritura y búsqueda del sentido (Vinaver, 1990 : 130). Si escribo es para que ocurra algo de lo que, hasta justo antes, ignoraba casi todo, comenzando por la misma existencia. Se trata de una

búsqueda, que lo es más aun cuando ignora incluso su objeto. El universo ficcional de *Lendemain* se basa -y no es azaroso- en una búsqueda a partir de un enigma continuamente desplazado.

El pianista: La patrona

El inspector Bouffier: Sí / ella también desapareció

Bob: Entonces ya no es una desaparición / es una doble desaparición / ahora bien / había un vínculo entre ellos / ¿y de qué naturaleza?

El inspector Bouffier: Nada / casi nada / es una pista falsa

Bob: ¿Por qué?

El inspector Bouffier: Es vacío / el vínculo está en esta repetición / la nada por la nada.

Bob: Pero desde el momento en que ella no vuelve / la nada insiste / y con ella el vínculo / en todo / inspector / hay que atender la insistencia / así

El inspector Bouffier: ¿Así?

Bob: Así / el pianista insiste

El pianista: Yo no hice nada

Bob: Tanto más / insiste sobre todo en que no hace nada / que no toca el piano / por ejemplo. (Danan, inédito.)

Luego de la primera serie de seis capítulos seguidos de un epílogo que constituían el pedido vino una segunda, y poco después una tercera; la estructura aparente iba distanciándose progresivamente de la forma folletín, pero conservaba la huella y, en todo caso, el principio.

Ha habido, sin embargo, una tercera experiencia límite. La escritura de una obra a dos manos, con Jacques Jouet, *L'autre et l'autre* (inédita). La unidad era la réplica, y cada uno de los autores tenía un personaje a cargo. Otra manera, todavía más radical, de albergar lo imprevisible (ya que, por definición, la "respuesta" del otro no es la que habríamos imaginado) y de situarse al centro de la acción que se desarrolla.

Saint-Jacq: Églantine Églantinovna Protopozova, la situación es seria. ¿Por qué dijo Casi? Respóndame, le suplico: una duda horrible se me presenta... Églantine Églantinovna Prosopopova, a usted siempre le gustó hacerse rellenar, y especialmente por otros, pppero ese pasaje esa cueva ese túnel... (*De repente canturrea suavemente*) Églantine-tin-tin, Églanting-tong-tong, (*más bajo*) Églantine-tin-tin, Églanting-tong-tong (*ad. lib.*)... (*Sale de escena*).

Josépha: Tristeza rusa. ¿A quién le podré preguntar, ahora? ¿Para quién tocaré el escaramujo ahora? El escaramujo es un instrumento de música, ¿no? Casi... sí, casi. ¿Quién dijo "casi"? ¿Quién me robó ese "casi"? ¡Señor Preskovitch! Preskovitch, pellejero. Suscriptor ausente. (*Llora suavemente*) (Danan y Jouet, inédito)

¿De qué se trata en las diferentes experiencias evocadas? De buscar una forma dramática no monologada que conserve la huella de un pensamiento desarrollándose en y por el movimiento no premeditado de la escritura.

Hasta ahora me he situado implícitamente al interior de la *mimesis*. Y es cierto que el teatro que yo escribo no rechaza los elementos principales del drama: personajes, que serán representados en escena por actores, más o menos representando personas reales, las acciones escénicas de los actores siendo las de los personajes, que representan a personas reales. Es sin duda esta coincidencia fundacional del drama, de hecho, lo que me autoriza a la superposición que establecí más arriba entre escritura dramática y acción, la escritura que no era otra cosa que la puesta en marcha, dinámica (es decir, en movimiento incesante), la invención, de lo que se hará en escena en este triple nivel.

Acabo de describir, sin embargo, un estado ideal en el que la película imaginaria de las acciones escritas se llevaría tal cual a la escena, se transpondría. Ahora bien, no estamos precisamente en el cine, donde la cinta es impresionada de una vez y para siempre. El pasaje al escenario es cada vez una nueva escritura de la acción, que evidentemente no puede ser (y es útil recordar ciertas ilusiones –o ciertas elecciones- de autores de corriente beckettiana) pura ilustración o aplicación de lo que ha sido escrito.

Debo, por lo tanto, corregir las formulaciones precedentes: la escritura dramática, como escritura de la acción (acciones, movimientos), abre la vía, excava el lugar para una segunda escritura, escénica, que es ella también escritura de la acción (acciones, movimientos) siendo ya no su superposición –impracticable- sino su conjunción, la articulación de ambas, lo que creará la *mimesis*, que es -al menos en parte- el objetivo a alcanzar en muchas de las escrituras contemporáneas.

En tanto autor no busco restringir este espacio o limitar esta vía sino, por el contrario, ampliarla al máximo. Lo que me guía en la escritura para teatro es ampliar al máximo -a diferencia del texto que tiende a llenar todo el espacio-tiempo de la representación, a saturarlo- las posibilidades de acciones escénicas a partir de un texto dado: de juego, de puesta en escena. Volver necesaria (apunto, otra vez, hacia un ideal) su creación continua, perpetuamente renovable, en modos que yo, desde mi lugar de autor dramático, no puedo imaginar porque tiene ya que ver con otra práctica, la escénica.

Faltaría, para alcanzar el sueño deleuziano, quien viese ahí “el más elevado problema teatral”, de un “movimiento que alcanzaría directamente al alma, y que sería el del alma” (Deleuze, 1968: 17), darle radicalmente la espalda a la *mimesis*, borrar lo que permanece de “representación” ligada al movimiento, para alcanzar ese “movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación” (Deleuze, 1968: 16). Durante mucho tiempo (y numerosas obras) mi imaginario autoral estuvo impregnado de *mimesis*. Sin embargo me encuentro con una de las primeras notas previas a la escritura de *Cinéma*: “Quizás haya que suprimir toda referencia realista en la escenografía para hacer del escenario teatral el lugar de todos los posibles”. Me harán falta doce años para acercarme... ya que es alrededor de *Lendemain* y otros textos del mismo período cuando se producirá la separación progresiva de la *mimesis* y que mi imaginario autoral constatará el hecho, en apariencia simple, de que “la escena está en la escena” (Jouet, 1994).

Simple en apariencia porque uno no se deshace tan fácilmente de la *mimesis* cuando escribe teatro. Y porque se trata de una elección. Me parece que las estéticas que se prestan con más coherencia son las más cercanas a un “teatro de la palabra”, o “de las palabras” (Novarina, 1989), cuyo arquetipo hoy podría ser el de Valère Novarina. El texto escrito está entonces destinado a ser proferido, y esa acción puede no tener otro lugar que no sean las tablas. Pero desde el momento en que nos situamos en un teatro del movimiento y de la acción (propiamente, la forma dramática)

parece difícil, por abstractos que sean esos movimientos y esas acciones, que no guarden, al mismo tiempo, algo de mimético –al inverso exacto de la danza. Sin duda ciertas piezas del último período de Samuel Beckett se ubican en ese lugar, instaurando puros movimientos escénicos, sin un verdadero soporte mimético: el vaivén de los pasos en *Pasos*, por ejemplo, los gestos y desplazamientos de *Vaivén*, y mismo el movimiento de *Nana*, “reglado mecánicamente” (Beckett, 1978, 1972 y 1986).

Es una de las vertientes del teatro actual, y de su escritura cuando esta acepta estar enteramente del lado de lo “postdramático” (Lehmann, 2002). En tanto autor, me atraen más las formas que moderan la posibilidad mimética apelando al imaginario del espectador -fundamento del teatro- a diferencia de la danza, donde cuerpo y movimiento pueden colmar ellos solos el imaginario, en el presente de la representación o, mejor dicho, de la *performance*. Lo que me sigue importando en el teatro es que el movimiento de los cuerpos en el presente de la escena, en su plenitud, abre imaginariamente hacia un otro lugar, un tiempo otro (o al menos otra temporalidad), un lugar proyectado, una ficción que ocurre en el espectador.



A este equilibrio traté de acercarme al escribir *Sous l'écran silencieux*, cuyo proyecto fue concebido en estrecha colaboración con un director, Alain Bézu. Porque ahí lo que primaba era el movimiento del cuerpo de los actores, el de un fotógrafo “tomando”⁴ su modelo. Y, al escribir esto, me refiero a la dualidad de lo que tomaba cuerpo porque, aunque había lo mínimo de *mimesis* posible, aunque tendiésemos hacia la mayor coincidencia entre el estudio del fotógrafo y el escenario de teatro,

remanente del imaginario que emanaba de la realidad de los cuerpos en escena, que de la ficción pasaba, necesariamente, a existir, y que estaba bien así ya que esta “conversión imaginaria” a partir de una realidad escénica asumida como tal (Chavanne, 2003: 66) era, en definitiva, lo que se buscaba...

Él dispara.

Léa: Cambio. Pará.

Ella rompe el juego al que al comienzo se había prestado.

Léa: ¡Pará!

Maxime: No. ¿Por qué?

Léa: You kill me⁵. Sos un asesino.

Maxime: Vos viniste hasta acá. Querías que te tomara.

⁴ Juego con las acepciones –una de ellas de connotación sexual- del verbo francés *prendre*. (N. del T.)

⁵ En inglés en el original.

Léa: No así.

Maxime: ¿Cómo?

Léa: Yo no soy un modelo. No soy alguien al que le pagás para cambiarlo por mil imágenes.

Maxime: Ya sé. Es por eso que estás acá. (Danan, 2002 : 11)

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Va-et-vient*, en *Comédie et actes divers*, París, Éditions de Minuit, 1972.
 - *Pas*, París, Éditions de Minuit, 1978.
 - *Berceuse*, en *Catastrophe et autres dramaticules*, París, Éditions de Minuit, 1986.
- Bens, Jacques. *Queneau*, París, Gallimard, 1962.
- Chavanne, Violaine. « L'autre scène du théâtre ou l'espace imagé », *Frictions*, n° 7 (primavera-verano), 2003, p. 65-73.
- Danan, Joseph. *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.
 - « Pour une "pensée-action": le théâtre de Musil », *Registres*, n° 6 (noviembre), París, 2001a, p. 169-180.
 - *Cinéma*, Bruselas, Lansman, 2001b.
 - *Sous l'écran silencieux*, Bruselas, Lansman, 2002.
 - *La nuit même*, en *Enquêtes du désir, trois pièces*, Bruselas, Lansman, 2003.
 - *Lendemain*, En curso de escritura.
- Danan, Joseph, y Jacques Jouet. *L'autre et l'autre*, 2002. Inédito.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, París, Presses universitaires de France, 1968.
 - *Cinéma 1. L'image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983.
 - *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Éditions de Minuit, 1985.
- Flaubert, Gustave. «Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852», en *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, París, Gallimard, t. II, 1980.
- Jouet, Jacques. *La scène est sur la scène*, Théâtre 1, Limoges, Éditions du Limon, 1994.
- Lanteri, Jean-Marc. « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 33-42.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, París, L'Arche, 2002.
- Novarina, Valère. *Le théâtre des paroles*, París, P.O.L., 1989.

- Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
 - « L'intime retrouvé », Paris, número especial Le théâtre, art du passé, art du présent, Art Press, s.d.
- Vinaver, Michel. *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire; Arles, Actes Sud, 1990.
 - (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

La metáfora potencia lo real

Lic. Andrea Juliá

Palabras clave:

aura- convivio- tecnovivio- actor

Keywords:

aura- convivio – tecnovivio- actor/actress

Blog del espectáculo:

www.secretosenelmar.blogspot.com.ar

Resumen

En el marco del seminario Teorías de la Comunicación Artística, estimulada por la presentación del trabajo final y en pos de la articulación teórico /práctica de los temas recorridos en el seminario; me descubro “actuando en pantalla” y experimentando un hecho artístico idéntico al de una función de teatro. Lo contundente de ese hecho se impone ante cualquier intromisión tecnológica. Y, a su vez, la tecnología potencia el hecho artístico en sí mismo. ¿Paradoja o signo de los tiempos que vivimos?

Aura, convivio y tecnovivio, los términos que marcan el hilo del relato de este artículo, abren el interrogante antes mencionado y me llevan a la certeza de que **lo metafórico potencia lo real**.

Abstract

Within the seminary “Theories of Art Communication”, stimulated by the presentation of the final work and after the theoretical / practical articulation of the topics treated in the seminar; I find myself “performing on screen” and experiencing an artistic fact as in a theater performance. The convincing of the issue is imposed on any technological interference. And, at the same time, technology improves the artistic deed itself. Paradox or sign of the times we live? Aura, convivio and tecnovivio, terms that set the narrative thread of this article, open the query mentioned before and lead me to the certainty that the methaphorical enhaces the reality.

A modo de introducción

El aula fría y desangelada de la Facultad de Arte de Tandil, más precisamente el lugar donde se reúne el consejo académico se transformaba desde hacía varios encuentros en un espacio de intercambio de saberes colectivos entre estudiantes, ávidos de sumar conocimientos para sus diversas profesiones ligadas al arte y una docente contenedora y dispuesta a cubrir las expectativas.

El seminario: Teorías de la Comunicación Artística.

Una de las actividades: Compartir un trabajo personal relacionándolo con los temas abordados. Provocada por la iniciativa me planteo el desafío de probar mi trabajo entrecruzándolo con aquellas personas que por esos días solo estábamos imbuidos de teoría, muchas veces dispersos y hasta por momentos descreídos de que tal o cual estudioso pudiera dar en lo cierto respecto de lo que solo la ¿magia? de la escena puede provocar.

La propuesta: Elaborar como conclusión del seminario un artículo que vincule lo teórico con lo práctico pensando de antemano en qué contexto se publicaría ese trabajo.

Estimulada por esto, me atrajo la idea de encarar el escrito haciendo pie en la experiencia personal, con un lenguaje accesible y cercano; planteándolo como un espacio de reflexión, abierto y dinámico.

Describamos los hechos.

Aura, convivio y tecnovivio

Leo los apuntes de clase como buscando el salvavidas que me ayude a escribir el artículo que posibilitará la aprobación del seminario. Pienso en eso: en el seminario; y recuerdo lo que diría, días más tarde, el Profesor Valenzuela en relación a la génesis de la palabra: *“Del lat. seminarius, semillero”*. ¿Cuál será la semilla que los encuentros de Teoría de la Comunicación Artística dejarán en mí? Intento una respuesta inmediata que por supuesto se hace esperar porque es importante darle curso a una cosa por vez.

Tres palabras sobresalen del material tomado en clase, casi como un título puesto, o más, casi como el diseño de que debo enfocar mi trabajo por ese lado: *Aura, convivio y tecnovivio*.

Allá vamos.



La segunda jornada de la última parte del seminario comienza con la introducción a cargo de la profesora acorde a lo que veníamos hablando; dice Ana Silva *“(...) Aplicar este enfoque a lo que sucede hoy, entonces si hacemos hincapié en este diálogo de las manifestaciones culturales, el teatro está teniendo un lugar muy particular de resistencia desde lo convivial. En esta sociedad mediatizada, atravesada por la tecnología, el teatro guarda un lugar de resistencia del encuentro de cuerpos presentes de una poética de lo viviente, de ese cuerpo del actor: una herramienta tan*

frágil y al mismo tiempo tan potente. Desde ese lugar es interesante pensarlo dialógicamente, el teatro tiene una historia larguísima, sin embargo cómo, hoy, se resignifica desde este lugar; en estas condiciones de experiencia y percepción tomando a Benjamin, ¿cuál es el sentido que adquiere el hecho teatral? Tiene un valor político significativo”

Habíamos combinado que después de que ella recuperara terminologías, recordara definiciones, y enlazara los conceptos transcritos en el párrafo anterior yo acercaría al grupo un trabajo artístico personal.

Advierto de un momento a otro, que lo que había nacido del simple impulso de compartirlo con el grupo de estudiantes se transformó en el eje temático del artículo en cuestión.

Reflexiono: quizás esté en camino.

Se impone una nueva descripción de hechos.

Sentada en el fondo del salón, podía ver a todo el grupo como en una especie de panorama completo por lo que era fácil leer que los pensamientos de todos los presentes estallaban, literalmente, en el aire, casi como una masa tangible. Pensé de antemano que llegado el momento de mostrar mi trabajo, ese entorno iba a distanciar completamente al espectador del hecho artístico. Dudé y me animé tantas veces al tiempo que iba escuchando conceptos y términos que me envolvían y me estimulaban. Sin embargo ganó el deseo de hacer esa prueba de fuego: veríamos un espectáculo de teatro en una pantalla de video a través de un proyector conectado a una computadora; y más aún: esto sería posible gracias a una conexión wifi que posibilitaba transmitir el espectáculo desde la web directamente. Increíble. Todo era atravesado por lo técnico/tecnológico. Y todavía más. El espectáculo en cuestión estaba filmado en el Teatro Nacional Cervantes desde la cabina de luces y sonido ubicada entre los palcos del fondo de la sala, con cámara fija, sin acercar el zoom hacia la escena ya que el trabajo tenía una importante presencia de imágenes audiovisuales que constituían el espacio escenográfico de la pieza y que narraban al tiempo que sucedía la acción.

O sea: tecnología + tecnología + tecnología. ¿Tecnología? ¿Tecnoescena? ¿Técnica?

Desde mi “artístico” punto de vista todo estaba dado, a priori, para que la emoción/conexión sensible, no apareciera. Me parecía que todo atentaba para que el estudiante/espectador descrito anteriormente, no se dejara influenciar por lo auténtico de lo que sucedía en escena, sino más bien, sentía que todo estaba dado para ubicar el pensamiento y el análisis por delante. Esa postura previa no era algo premeditado en mí, sino más bien eran interrogantes que creo, incluso, fueron el estímulo personal más auténtico por el cual tuve el impulso de compartir ese trabajo.

¿Podría todo ese recurso tecnológico, frío y mediado por cables alámbricos e inalámbricos, provocar la emoción?

La cita que la docente había leído al inicio de esa jornada, volvía casi dándome algunas señales:“(…) y ahora por fin inservible –jubilado: en estado de júbilo– puede volver a dedicarse a lo que mejor hace: reciclando los residuos del habla coloquial, condensar el mundo poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción” Kartun, ⁶2009

¿Estaría descubriendo la semilla que plantaría este seminario en mí?

⁶ KARTUN, Mauricio, 2009 *La muerte del teatro y otras buenas noticias*. Artículo. TODAVÍA N° 22

Desandar el camino

Hago la presentación del espectáculo en cuestión, con ciertas aclaraciones que creo importantes en relación al hecho de “ver teatro filmado”, el auditorio sonrío acordando de antemano en la idea de que el “teatro es imposible verlo filmado”, e incluso diría Kartun: “(...) *la especificidad de lenguajes es tan clara en cada medio que es impensable hoy que algún texto más o menos Benvenuto pueda ser soportado por los oídos de un espectador teatral. Así como el teatro filmado o grabado es horroroso, a cualquier texto de poética televisiva puesto hoy en el escenario no se lo aguantaría en la oreja (...)*”Kartun, ⁷2009.

Los conceptos vertidos durante largas jornadas se me imponían como análisis de lo que iba a suceder. El convivio se vería afectado. Dice Dubatti que “(...) *sin convivio no hay teatro. (...) es un paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico. Para profundizar la diferencia entre esas formas, oponemos al concepto de convivio, la noción de tecnovivio, (...) Es la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana, sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro.*” Dubatti, 2014, p. 124-125⁸. Un hecho imponente, irrepitible, irreproducible.



Más aún. Se vería afectada el Aura de la obra de arte. Benjamin dice: “*Aura es el carácter “único e irrepitible” de una obra de arte*” y Bolívar Echeverría en la introducción del libro, ***La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*** de Walter Benjamin hace una referencia al término y se pregunta: *¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de Aura? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos [...], el Aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V- Effekt o efecto de extrañamiento – diferente al descrito por Brecht- que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de la presencia material*” Echeverría, 2003, p 15.⁹

Días anteriores, mientras nos adentrábamos en el concepto de Aura yo no podía dejar de pensar desde el punto de vista que concibe al Aura como un campo energético de diversos colores que

⁷ KARTUN, Mauricio, 2009 *La muerte del teatro y otras buenas noticias*. Artículo. TODAVÍA N° 22

⁸ DUBATTI, Jorge, 2014, “Dos paradigmas existenciales diversos” p.124-125 *Filosofía del Teatro III El teatro de los muertos*. Editorial Atuel- Colección Textos Básicos. Buenos Aires

⁹ ECHEVERRÍA, Bolívar, 2003 “Introducción” p. 15. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de W. Benjamín”Editorial Itaca- México

rodea el cuerpo de las personas y los objetos, esas que conozco como radiaciones luminosas que algunas personas tienen la capacidad de ver/leer y otras no. Ese pensamiento me envolvía y me interesaba ponerlo en conjugación con lo que estábamos analizando: por un lado Benjamín expresando: “¿Pero qué es propiamente el Aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el Aura de estas montañas, de esta rama.” Benjamin, 2003 p.47.¹⁰; y por otro lado yo, intentando convencerme de que, según lo que comprendo por Aura desde que indago en las cuestiones de la energía a través de mi trabajo pedagógico, esa Aura no se perdería.

Pero el autor es contundente: “el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. Todo ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica” Benjamin, 2003 p.42.¹¹ Y en su contundencia me convencía.

“El concepto Aura descansa y está justificado por un entramado complejo de tiempo y lugar que lo hacen único”. Garia Torrego¹²

Intentaba hacer un entretejido entre la decisión de mostrar el trabajo artístico a través de un medio tecnológico y el legado de Benjamin, los postulados de Dubatti, las palabras de Kartun y mis propias ideas respecto del hecho de ver teatro filmado.

Sucede lo previsto. Vemos todos juntos la filmación de la obra en ese ámbito carente de espíritu escénico, con todos los detalles descriptos anteriormente.

Lo primero que ocurre al finalizar la proyección es el aplauso. Algo natural y obvio después de un hecho artístico ligado a la representación pero confieso, no esperado por mí.

Este hecho no sólo me llenó de orgullo, sino que al precipitarme hacia el escritorio para intentar apagar el dispositivo, de manera que los aplausos grabados en la filmación en vivo no se confundieran con los reales y me permitieran salir de cierta timidez que experimento cada vez que termino de actuar; el pedido de realizar un desmontaje del espectáculo, me sorprendió.

¿Desmontaje o construcción de un nuevo hecho artístico?

El impacto emocional que se produjo anudó gargantas, cerró los cuerpos que se cruzaron de brazos y piernas como refugiándose de lo visto, e incluso produjo un instante de silencio que se rompió cuando una compañera lacrimógena, Magalí Mariano, se acercó a decirme que debía retirarse pero que estaba muy conmovida y quería el link para ver la obra en otro momento. Nueva sorpresa. Definitivamente tenía que abrirme y dejar que los hechos me guiaran hacia lo que estoy escribiendo en este momento.

¹⁰ BENJAMÍN Walter “La destrucción de aura”, p 47 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica Editorial Itaca- México

¹¹ Ibid, p. 42

¹² GARIA TORREGO, Jorge, 2013 “Actualización del Concepto Aura” Antropos Moderno http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1288

Una de las primeras cosas que advierto es que *Secretos (no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra)* pudo más, ya que cada participante de ese encuentro, al menos sintió durante un instante conmoción frente a lo que estaba viendo, se acercó, se movilizó.

En el marco de ese panorama de cuerpos emocionados comenzamos lo que fue el desmontaje del proceso artístico donde aparecieron conceptos relacionados no solo con lo específico del abordaje teatral en las facetas de lo actoral, lo plástico, sonoro o estético de la producción, sino que se derivaron temas vinculados con lo social, que abrieron el panorama y echaron luz sobre la



continuidad de un trabajo que hasta entonces estaba cerrado.

De a poco fui advirtiendo que todo aquello que a priori me parecía que iba a distanciar en verdad había logrado sustraer de los espectadores las sensaciones más diversas, muy cercanas a comentarios recibidos en su momento en las funciones del espectáculo en el Teatro Picadilly de Buenos Aires.

El tema que aborda la obra, sensible para nuestra sociedad, era sin duda uno de los factores que movilizaban, pero en la descripción de las impresiones de los asistentes el análisis trascendía el tema en sí y de a poco cada uno de los ítems abordados los fuimos llevando a la relación teórico-práctica de lo que estábamos estudiando.

Algunas cuestiones puntuales me quedaron resonando y me interesa desarrollar porque son conceptos que creo dan base a lo que se fue hablando.

En torno al espectáculo:

El texto original de la obra descripto como: *poema dramático en cuatro tiempos musicales* se plasmó en un espectáculo concebido en su puesta en escena desde un entrecruce de lenguajes artísticos: poesía, danza, música, audiovisual. Esto lo coloca en la categoría de un espectáculo con el uso de tecnología, entendiendo que “*Tecnología es el conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades humanas operando mediante el uso de objetos o artefactos.* Kozak, 2012.p.211¹³.

¹³ KOZAK, Claudia, 2012 “Tecnología”p 211 Tecno-poéticas argentinas Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra editora. Buenos Aires

Pero a la vez entiendo que está inscripto también como tecnoescena que según la investigadora María Fernanda Pinta e el libro de Claudia Kozak; en un primer párrafo describe como *“En términos generales, es la relación de las artes escénicas con la tecnología; debe ser considerada a la luz de la multiplicidad de lenguajes y tecnologías sonoras, visuales y audiovisuales que conviven en toda representación escénica”* Kozak, 2012.p.200¹⁴.

Y asimismo podría enmarcarlo en tecnopoesía (poesía experimental tecnológica) definiéndose esta: *“Cuando una confluencia asumida entre poesía y tecnología se hace manifiesta, nos encontramos en el terreno de la tecnopoesía. El término se ubica bajo el anhelo de lo abarcador, ya que no apunta a un estado de la tecnología en particular sino a señalar una relación estrecha y estéticamente significativa entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge. A su vez, esta relación es tomada como objeto de experimentación, con lo cual la tecnopoesía podría llamarse también poesía experimental tecnológica.”* Kozak, 2012.p.224¹⁵.

Ahora bien, me interesa destacar la segunda parte del concepto de tecnoescena que dice: *“Aunque para muchos teóricos la presencia del actor frente al espectador continúa siendo el soporte insustituible del teatro, no se puede desconocer que las experiencias y los saberes artísticos y no artísticos del público actual se encuentran en gran medida mediatizados por las nuevas tecnologías. Igual que en tiempos pasados, las artes escénicas contemporáneas participan de las transformaciones de su propia época”* Kozak, 2012.p.200¹⁶. Hago este recuadro porque justamente un compañero, Christian Roig, aportó como análisis dentro del desmontaje las siguientes palabras:

“En el espectáculo se ve claramente lo que se hablaba del uso de la tecnología, porque ustedes, creadores, no se plantearon “voy a usar la tecnología”, la tecnología está en lo que hoy tenemos, en esta forma de traducción artística, esta forma que en los ‘60 se mostraría de otra forma.

Además de estar viendo el resultado del uso de la tecnología estamos viendo el resultado de un tiempo en concreto, no solo por la temática que es lo que dispara (eso es parte de un análisis) si no desde la comunicación. Ahí tenemos otros análisis. Porque desde el lugar que nos toca estar elegimos esos elementos para mostrar y la tecnología entró, no por decisión ni porque alguien dice es una industria cultural o es un negocio; sino que fue el resultado de un desafío artístico: Y así se empieza a ver el resultado de esta época. La hegemonía de nuestro tiempo es la tecnología. El tema de la pieza dramática es hegemónico para nuestro país y nuestro tiempo: la identidad...etc....eso es una parte del tiempo y otra parte del tiempo es lo que estamos hablando en relación a lo tecnológico”

Tanto es así como lo describe mi compañero que me sobreviene el texto de Dubatti cuando habla de tecnovivio y dice: *“Sin convivio no hay teatro. Pero sin duda, convivio y tecnovivio se pueden cruzar productivamente en la escena teatral, (...) ese cruce genera infinitas posibilidades*

poéticas, incluso en aquellas en las que la liminalidad entre convivio y tecnovivio es tan lograda que se los confunde o no pueden distinguirse uno del otro. (...)paradójicamente el tecnovivio hace

¹⁴ Ibid Tecnoescena p 200

¹⁵ Ibid Tecnoescena p 224

¹⁶ Ibid Tecnoescena p 200

los cuerpos más densos y reales, más pregnantos y organizadores de la mirada de los otros" DUBATTI, 2014. p 130,131¹⁷

Me interesa cerrar este apartado con los conceptos que la profesora Silva nos acercó en los momentos previos a ver la obra: *"En los párrafos finales de la definición de tecnoescena Ma. Fernanda Pinta dice que ya en los años '60 en los excesos de la tecnología llevaron a los creadores teatrales como Grotowsky y Peter Brook a proponer una vía negativa del teatro que en pos de una defensa de su pureza, retomaba en lo que consideraba en sus orígenes: el trabajo del actor. Más allá de la tecnología sí o no (que es lo que suele pasar cuando hay innovación tecnológica, tratando de atravesar esa discusión), las tecnologías no garantizan la experiencia estética del arte que continúan dependiendo de su capacidad metafórica de aprehender el mundo, resulta sin embargo que la actual experiencia del mundo se encuentra indisolublemente asociada a las mediaciones tecnológicas, y en este sentido el teatro no puede desentenderse de ello. Desde este sentido estamos reivindicando el acercamiento del teatro de tecnología desde este lugar, no como incorporación de la tecnología como mero "chiche" de la novedad sino como posible producción de lo nuevo, de lo emergente, en tanto una mirada particular desde lo que se opone a la tecnología que es el cuerpo viviente acerca de estas condiciones de experiencia y percepción tan tecnologizadas del presente.*

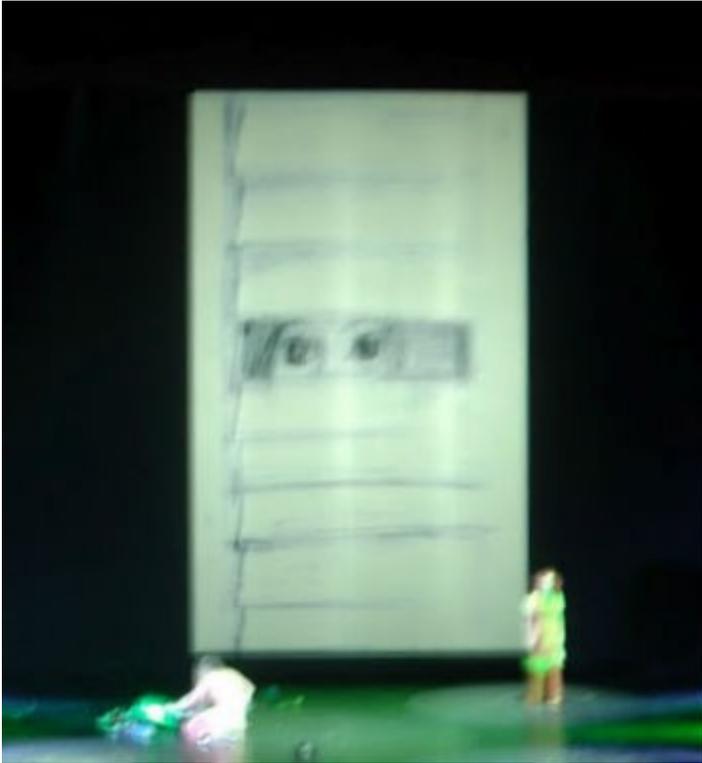
Y en este sentido son poéticas políticas, abordan las tecnologías desde ese lugar problematizándolas como un régimen de producción de lo sensible en el presente". " (...) como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas". Kozak, 2012.p.182,183¹⁸

En relación al desmontaje:

Una de las primeras conclusiones que se manifestaron casi en forma unánime fue: *la metáfora potencia lo real*. Y la metáfora estaba dada a priori con el abordaje poético de un tema escalofriante (el rapto, vejación y muerte de una adolescente durante la última dictadura militar en Argentina) y sostenida en su dramaticidad justamente, por lo tecnológico, dado que se apuntó que las imágenes estaban complementando; llenando espacios, dijo Sasha *"me llenó de ciertas cosas no en forma consciente, si bien los cuerpos estaban allí, y uno estaba viendo el movimiento, la expresión y carga dramática; la filmación completó, ensambló las formas, le dio sentido a lo que sugería la palabra y la danza..."*

¹⁷ DUBATTI, Jorge, 2014, "Dos paradigmas existenciales diversos" p.130-131 Filosofía del Teatro III El teatro de los muertos. Editorial Atuel- Colección Textos Básicos. Buenos Aires

¹⁸ KOZAK, Claudia, 2012 "Poéticas tecnológicas" p 183,183 Tecno-poéticas argentinas Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra editora. Buenos Aires



Lo metafórico redimensiona. En este ejemplo del espectáculo, sobre todo, está dado porque fue contado desde la necesidad de no mostrar directamente los hechos (que es un lugar adonde se puede caer), sino de decir de otra manera. Es decir cómo se constituye la subjetividad la cuestión de lo real y de la realidad, hay una realidad muy insoportable que a veces mostrarla muy directamente desrealiza y el desvío metafórico termina siendo más real que la realidad, es una paradoja de nuestro tiempo (y no sólo de nuestro tiempo, aunque en nuestro tiempo adquiere rasgos específicos). Nosotros como creadores teníamos miedo de que lo metafórico alejara al espectador, pero evidentemente el artista tiene que confiar

en lo que está haciendo si sale desde ese lugar tan genuino, porque en lo metafórico está el corazón de lo real. En el caso nuestro lo tecnológico apareció como necesidad, no hubiésemos podido contar de otra manera y al surgir desde esa necesidad se materializa, potencia y dimensiona. Esto remite a lo que plantea Deleuze sobre la estrecha relación entre creación y necesidad.

Finalmente en el desmontaje se abordó un tema por demás interesante que fue observar los caminos de circulación de la obra a partir de la mirada de Gabriela Simón que hizo hincapié en la historia, la raíz de los materiales y también a como el trabajo puede hoy redimensionarse en una lectura (Pensar en términos de femicidio o desde la perspectiva de género) que quizás en 2012 cuando se concibió el espectáculo no se pensó.

Esto último me llevó a reflexionar sobre lo que indico en el título de este apartado: el hecho de que cuando se proyectó el video de la obra filmada habíamos estado construyendo un nuevo hecho artístico. Evidentemente cualquier espacio, por más inhóspito y desalmado que sea puede transformarse en un espacio pleno de arte más allá de que la tecnología sea el vehículo para que ello suceda.

Entonces buceo en la provocación misma que genera la tecnología tanto para quienes la utilizan en escena como para quienes espectan el hecho artístico.

Y más. En este momento y como en una cadena sin fin, me encuentro haciendo estos

análisis conceptuales: o sea, el desmontaje del desmontaje. Desandar los caminos de la creatividad y ver por qué se usaron esos recursos y para qué sobre todo.

Un nuevo convivio (la proyección del video de la obra) generó tanto que hasta potenció el hecho primario del espectáculo mismo. El desmontaje permitió reforzar lo que el espectáculo provocaba y a la vez generaba un nuevo hecho artístico que era en sí mismo tan potente como el primero. ¿Podemos decir que se trató de un tecnovivio “aconviviado”? La experiencia del ver junto con

otros, y también algo de lo aurático que se jugaba al estar yo ahí que había *vivido* esa experiencia de actuación: la marca de lo viviente en el cuerpo, a la vez memoria del acto y actualización de lo vivido en este nuevo convivio.

Me atraparon estas idas y vueltas de la producción artística de esta época atravesada por los avatares técnicos.

Y lo que es más: (aunque creo tendré que dejarlo para tema de otro artículo) ¿qué sucedió con el artista, que otrora era el cuerpo vivo en escena, ahora espectador de su propio arte, al punto tal de sentir la misma timidez que experimenta en escena cuando termina la obra y sobrevienen los aplausos?

A modo de conclusión

Intentaré atar cabos para que nada quede en el aire de las divagaciones y se entienda el sentido de lo que planteo aquí.

Por un lado advierto que el escrito abre algunos interrogantes que me interesa queden a la espera del debate que se plantea al comienzo, sobre todo, sabiendo que cuando publico artículos siempre tienen un espacio de reflexión tanto en mis clases como en eventos que se organizan desde las diferentes cátedras de las universidades donde trabajo; donde la participación de jóvenes estudiantes y docentes experimentados exponen los artículos en conferencias, ponencias y clases abiertas.

Y por otro lado me interesa volver a Kartun, ya no solo como teórico, sino y sobre todo como artista. Su mirada clara y directa y el lenguaje llano y siempre nutrido de imágenes que utiliza, nos acerca a las reflexiones más profundas.

Tomo los siguientes conceptos. *“El teatro es un cuerpo.”* A lo que, inspirado por esta contundente y simple frase, Dubatti agrega: *“el teatro es un cuerpo de espectador, de artista, de técnico-artista) que se encuentra aurática, territorialmente con otro(s) cuerpo(s). El teatro resiste en la ancestral forma de asociación e interacción humanas que anula las mediaciones que permiten sustraer los cuerpos y desterritorializarlos.”* DUBATTI, 2014. p 127¹⁹

Un cuerpo.

Reflexiono acerca de cómo comienza el texto de la obra que compartí en clase y dice: *“Mi cuerpo yace. no late. Yace en la profundidad de las aguas. La columna vertebral se quiebra en el silencio y estalla un color rojo sangre que nubla la vista.*

Mi cuerpo estaba ahí. Yo lo vi. No podía dejar de mirarlo y sin embargo lo perdí de vista. (...) mi cuerpo yace en la profundidad del mar. Pero los cuerpos en el mar flotan, sobre todo si están muertos.” JULIÁ, 2012²⁰

No tengo explicación teórica de por qué me surge esta asociación. Tal vez necesito volver al origen y entender que, a pesar de Benjamin, la tecnología, la reproducción tecnológica del evento/

¹⁹ DUBATTI, Jorge, 2014, “Dos paradigmas existenciales diversos” p.130-131 Filosofía del Teatro III El teatro de los muertos. Editorial Atuel- Colección Textos Básicos. Buenos Aires

²⁰ JULIÁ, Andrea, 2012 Secretos (no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra) Teatro Nacional Cervantes-Ciclo TXI

función en el Teatro Nacional Cervantes no pudo con el Aura de esa expresión artística. Que nada se había perdido porque no había “cuerpos muertos” sino latidos comunes entre espectadores dispuestos a una mirada más bien crítica del trabajo que a una mirada amorosa y desprovista, tal como cuando se va al teatro mismo a ver la función. Y sin embargo la magia (que al comienzo ponía entre signos de pregunta) se dio y atravesó. Traspasó las fronteras de los cables y llegó cual cimbronazo a los “cuerpos vivos” de los presentes.

Permiso Sr Benjamin, me permito decirle que el Aura está intacta. Tal vez porque se trate de ese halo energético que nos rodea en tanto existencia de la materia (una mirada metafísica de una obra material en un tiempo y en un espacio).

Entonces sucede lo previsto. Nada de todo lo que al inicio de la escritura daba por sentado sucedió plenamente. Por suerte y como todo hecho artístico, procesual y activo, los vaivenes de la escritura en pos de la articulación teórico /práctico de los temas recorridos en el seminario, me sorprenden mis propias conclusiones que me demuestran una vez más que: *“Anacrónico, obsoleto, anticuado, arcaico, vetusto, inservible, inútil. Y gracias a eso, irremplazable. Original en sus dos sentidos: diferente y primigenio. Agotado. Terminado. Caduco. Extinguido. Y resurrecto. Bien podría ponerse sobre su tumba vacía: Se creía imprescindible. E inmortal. Y lo terminó siendo.”* Kartun, 2009²¹

Plantar la semilla

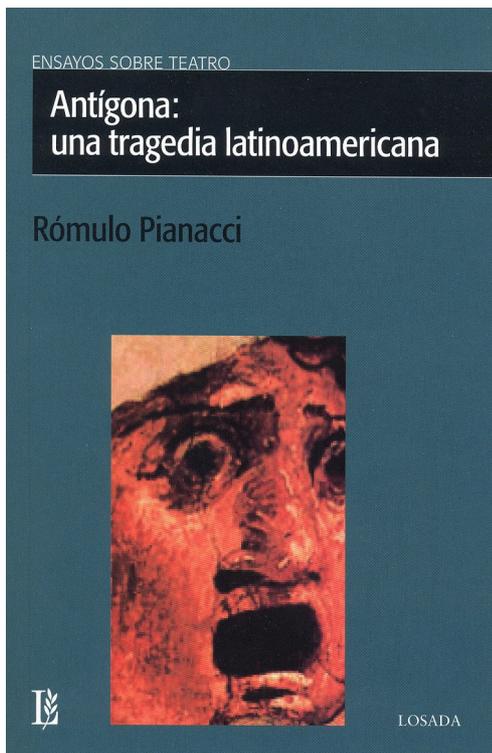
Sin duda la semilla de este seminario se sintetiza en: **La metáfora potencia lo real.**



²¹ KARTUN, Mauricio, 2009 La muerte del teatro y otras buenas noticias. Artículo. TODAVÍA Nº 22

BIBLIOGRAFÍA

- ✓ DUBATTI, Jorge, 2014, "Dos paradigmas existenciales diversos" p.124-125 *Filosofía del Teatro III El teatro de los muertos*. Editorial Atuel- Colección Textos Básicos. Buenos Aires
- ✓ ECHEVERRÍA, Bolívar, 2003 "Introducción" p. 15. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de W. Benjamín"Editorial Itaca- México
- ✓ GARIA TORREGO, Jorge , 2013 "Actualización del Concepto Aura" *Antropos Moderno* http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1288
- ✓ JULIÁ, Andrea, 2015 "Secretos (no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra)", pag 55. Teatro por la Identidad. Obras de teatro de los ciclos 2012/2013/2014. Ministerio de Educación. Buenos Aires.
- ✓ KARTUN, Mauricio, 2009 *La muerte del teatro y otras buenas noticias*. Artículo. TODAVÍA N° 22
- ✓ KOZAK, Claudia, 2012 "*Poéticas tecnológicas*" p 183,183 *Tecno-poéticas argentinas* Archivo blando de arte y tecnología. Caja Negra editora. Buenos Aires



Políticas Culturales:

Estado y Sociedad en las dictaduras de Brasil y Argentina (1955 – 1958)

Dr. Arq. Rómulo Pianacci²²

Resumen

El presente trabajo analiza, a través de dos obras dramáticas sobre el tema de Antígona, las causas y consecuencias en el terreno político, económico y cultural, de las dictaduras que dominaron Latinoamérica desde la segunda posguerra hasta la década del '70 del siglo XX. También demuestra la vigencia que aún mantiene este personaje trágico en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Tragedia – Antígona – vigencia – política - cultura

Abstract

This paper analyzes, through two plays on Antigone, causes and consequences in the political, economic and cultural field on account of the dictatorships that overtook Latin America since the second post-war period in the until the '70s XXth century. It also shows the validity that this tragic character maintains in contemporary theatre.

Key words: Tragedy – Antigone – validity – politics – culture

²² Profesor Adjunto e Investigador. UNMDP y UNCPBA. rpianacc@mdp.edu.ar.

Introducción

El período histórico que comprende el presente trabajo abarca desde la segunda posguerra hasta los años '70, particularmente en Argentina y Brasil. En este momento se presentan en Latinoamérica complejos procesos simultáneos con algunas características comunes: el surgimiento de nacionalismos y movimientos independentistas o revolucionarios; la persistencia de dictaduras de diverso corte ideológico; la marginación de las grandes mayorías; la asunción de una conciencia política por gran parte de las masas del proletariado y el campesinado; la intervención norteamericana directa o indirecta; las consecuencias del recambio del esquema de poder a nivel mundial y la creciente participación militante de las mujeres en la vida política.

La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con que se conoce el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América: Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia; y esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador con participación de los Estados Unidos, llevada a cabo en las décadas de 1970 y 1980.

Esta coordinación implicó, oficialmente: "el seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas consideradas por dichos regímenes como "subversivas del orden instaurado o contrarias al pensamiento político o ideológico opuesto, o no compatible con las dictaduras militares de la región". El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política y artística.

Este plan se implementó desde el Departamento de Defensa de Estados Unidos, que fundó La Escuela de las Américas, que funcionó en la zona del Canal de Panamá. De allí surge La Doctrina de la Seguridad Nacional, concepto utilizado para definir ciertas acciones de política exterior de Estados Unidos tendientes a:

- 1.- Que las fuerzas armadas de los países latinoamericanos se dediquen principalmente a garantizar el orden interno, combatiendo aquellas ideologías, organizaciones o movimientos que, dentro de cada país, pudieran favorecer o apoyar al comunismo.
- 2.- Legitimar la toma del poder por parte de las fuerzas armadas, la persecución de organizaciones de izquierda, las torturas y otros crímenes contra los derechos humanos cometidos por dictadores latinoamericanos, varios de ellos graduados de la Escuela para las Américas.

La Operación Cóndor fue un pacto criminal que se puso en marcha cuando se contó con una verdadera red de dictaduras en el Cono Sur y en América Latina. El general Alfredo Stroessner llevaba ya una década en el poder en Paraguay, desde 1954, así como cuando los militares brasileños derrocaron al gobierno democrático y popular de João Goulart, en 1964. Después de una serie de golpes de Estado en Bolivia llegó al poder el general Hugo Bánzer en 1971. El 11 de septiembre de 1973, el general Augusto Pinochet bombardea el palacio presidencial de La Moneda, derrocando al presidente socialista Salvador Allende. Coincidiendo con el plan general de "ajustar" el Cono Sur, donde crecían movimientos populares de envergadura, también en 1973, se instaló la dictadura cívico-militar en Uruguay. Así mismo, sólo tres años después, el 24 de

marzo de 1976, una junta militar, presidida por el general Jorge Rafael Videla, tomó el poder en Argentina, país en el cual había comenzado a actuar la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) desde el 21 de noviembre de 1973, cuando Juan Domingo Perón todavía era Presidente. La Triple A actuó en una coordinación criminal, con la dictadura de Pinochet en Chile.

Cultura y economía

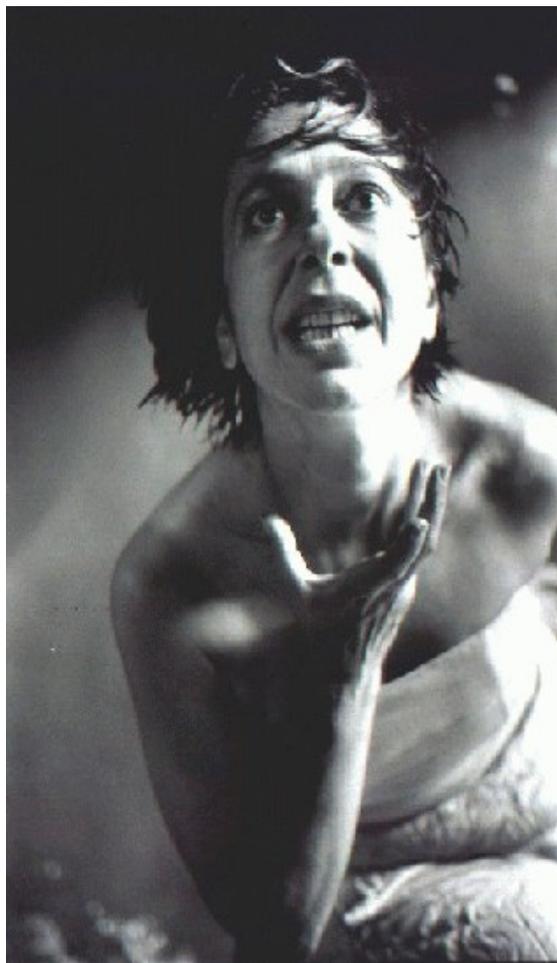
Como consecuencias de estos traumáticos procesos históricos, en estos momentos, en muchos países emergentes todavía hoy existe una seria contradicción entre las instituciones políticas y las iniciativas económicas. La causa de esto es que la clase política no siempre responde con la prontitud y eficiencia esperada por los estamentos económicos. Se critica a los grupos de poder político como obsoletos, y probablemente lo sean en muchos casos, pero también es cierto que las duras críticas se generan porque los mecanismos tradicionales del poder no se adecuan a los requerimientos urgentes del mercado mundial.

En lo cultural, según Belisario Solano, la razón sería:

De la misma manera la cultura ligada a la economía está enfocada al consumo y al movimiento constante del mercado. El mercado es cultura, y el consumismo —fin último y primero del mercado— es la apoteosis de la cultura. Lógicamente las categorías mentales que reinan en estos sistemas culturales están determinadas por los objetivos y razones de ser del mercado. (s/f)

El Teatro en Argentina y Brasil

Pode o teatro escapar das regas do mercado ou se contrapor a elas? O que fazer com a ampla maioria da população alheia aos processos artísticos? Como compreender hoje a potencia transformadora do teatro? É possível desfazer o estrago causado por interesses tipicamente brasileiros? Como colaborar com activação revolucionária ante tal horizonte histórico? Que distinções e aproximações se podem tecer entre o modo de produção económico e o modo estético-ideológico dos grupos teatrais? Que dificuldades os artistas têm enfrentado para manter e ampliar as conquistas efetivadas? As práticas formativas propostas pelos grupos teatrais podem iluminar as práticas escolares? O epicentro do fenómeno teatral se desloca para além da encenação? Representar o mundo ou agir nele? Flávio Desgranges – Sao Pablo



Estas y otras tantas otras preguntas siguen siendo indispensables de formularse, tanto en Brasil como en Argentina, para quienes se interesen en pensar la actividad teatral en el presente y el rol futuro del teatro militante.

En este subcontinente consecuentemente plagado de Creontes: Banzer Suárez, Castro, Duvalier, Estrada Cabrera, Fujimori, Leguía, Onganía, Pacheco Areco, Pérez Jiménez, Pinochet, Ríos Mont, Rojas Pinilla, Torrijos, Stroessner, Velasco Ibarra, Videla, etc., no resulta extraño entonces que se pueda encontrar más de una treintena de *Antígonas* diferentes. Analizaremos entonces dos ejemplos dentro de este corpus.

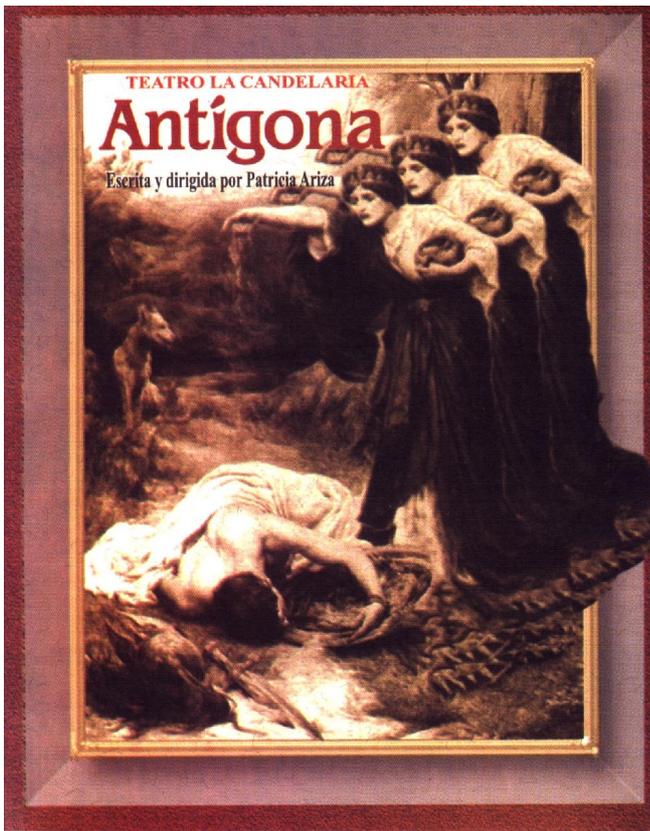
***Antígona... con amor* de Hebe Campanella (2003)**

El Premio Edenor —esta obra ha recibido una mención en su edición 2003— está destinado únicamente al formato de Teatro Breve y a su convocatoria solo pueden presentarse dramaturgos inéditos. Estos pocos datos ya nos brindan una semblanza de su autora que dedica su obra: “A tantas víctimas inocentes del autoritarismo y de las ideologías mesiánicas”.

Hebe Campanella nació en San Nicolás, Provincia de Buenos Aires. Graduada en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Becaria de la Fundación Pedro de Mendoza y el Instituto de Cultura Hispánica, se especializó en Filología Románica en la Universidad de Madrid. En 1976 recibió el premio Ensayo Fondo Nacional de las Artes por su trabajo *Valle Inclán: materia y forma del esperpento*. Su segundo libro, *La Generación del 80* (1983), obtuvo el premio Marcos Victoria, instituido por el PEN Club Internacional, filial argentina y La Pluma de Plata de dicha asociación. Recibió el segundo premio municipal Ricardo Rojas, correspondiente el bienio 1982-1983. Publica en 1985 *El movimiento positivista argentino* y *La novela histórica argentina e iberoamericana (1969 / 1999)* en 2003. Ha ejercido la docencia secundaria y superior.

Esta pieza se estructura en diez escenas y un epílogo, y a pesar de que no se especifica cuándo ni dónde transcurre la acción, no es difícil deducir que se desarrolla en la Argentina, entre los años 1973 y 1976. La recepción para el Comandante en el Aeropuerto y los sucesos posteriores relatados, recuerdan a la matanza nunca esclarecida en la autopista Ricchieri —que conduce al aeropuerto de Ezeiza en Buenos Aires— producida el 20 de junio 1973, día del regreso del general Perón al país luego de casi veinte años de exilio. Con su muerte y el ascenso a la Presidencia de su viuda, María Estela Martínez de Perón, comienza un sombrío período de la historia argentina caracterizado por los escuadrones parapoliciales —la triple A aludida ideológicamente en la pieza como la Doble S— y la concentración del poder del ex comisario en el ministro José López Rega, alias “el Brujo.”

La escena representa el departamento de las hermanas Valverde, Antígona y Gabriela / Ismena. Su madre / Yocasta ha muerto en un trágico accidente, su padre / Edipo quedó ciego y vive en el interior / Colono. Su hermano Fernando / Polinices y su primo Ramiro / Hemón militan en grupos políticos antagónicos. Sorpresivamente aparece Ramiro, herido en el tiroteo del Aeropuerto, y le cuenta a Antígona que Fernando ha sido baleado, y junto con otros militantes universitarios sus cuerpos fueron llevados en un camión hacia un destino incierto.



La muchacha comienza así su peregrinaje por hospitales, comisarías y oficinas militares en busca de noticias del paradero de Fernando. Ramiro recurre a su padre en busca de ayuda, el Ministro Inspector Agustín Valverde / Creón / López Rega, sin conseguir nada más que reproches y amenazas. Posteriormente, cuando Ramiro se retira, la muchacha es conducida ante el Ministro, que le ofrece salvar su vida a cambio de información sobre Fernando y su grupo. La noticia de su condena se esparce por todos lados y la joven se transforma en bandera de las protestas callejeras, pero esto no puede impedir que sea fusilada y que Ramiro se suicide, desencajándose un tiro a sus pies. El epílogo se desarrolla diez años después de los acontecimientos anteriores. Gabriela se ha casado con Manuel, uno de los pocos jóvenes que corrió mejor suerte que

Fernando. Su hijo lleva el nombre del tío desaparecido y la Justicia se ha hecho cargo de los crímenes de Agustín Valverde.

Antígona... con amor de Campanella representa el polo opuesto a la obra de Gené *Golpes a mi puerta*. Es el producto de la especulación literaria en torno a un tema candente, y no por eso menos trillado, como los desaparecidos y las víctimas de la dictadura argentina. La autora de este texto conoce todas las reglas de la "obra bien escrita" pero le falta todavía la experiencia para hacerla pasar del intelecto a lo vívido que requiere el género teatral, lo cual no desautoriza su valor como documento de toda una época de la reciente historia argentina.

Brasil

Al asumir el cargo de presidente del Brasil el 31 de enero de 1956, Juscelino Kubitschek promete hacer dar al país en cinco años un salto de progreso que no tuvo en los treinta años precedentes. También promete ocuparse de la justicia social, como su preocupación máxima, a fin de favorecer a la clase trabajadora; fomentar las fuentes de riquezas y luchar contra la inflación que evapora las riquezas nacionales.

El comienzo de ese desastroso período para la historia brasileña puede situarse en el golpe de estado, que después de las elecciones de 1930, realizan conjuntamente el Ejército y la Marina a fin de impedir la asunción del mando del candidato ganador Júlio Prestes, y colocar en el poder al candidato Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) de la Alianza Liberal. En 1937 se da paso al *Estado Novo*, mediante una constitución no promulgada del presidente Vargas, que asume todos poderes, disuelve el Parlamento, las cámaras legislativas federales y los partidos, y deja en suspenso la Constitución de 1934. Gobierna dictatorialmente y durante sus primeros años de

mandato imitó las formas fascistas imperantes entonces en Europa. Sin embargo, hacia 1940 se mostró contrario al Eje y declaró la guerra a Alemania. Su presidencia vitalicia finalizará tras quince años de gobierno, forzado por el ejército y habiéndose visto a otorgar paulatinamente una mayor libertad de prensa, amnistía política y a permitir los partidos, como consecuencia de la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

Fue reelegido Presidente en 1950 como candidato del Partido Laborista y apoyado por los trabajadores. EE.UU. se compromete a ayudarlo en un plan de desarrollo económico que abarca sectores básicos de la industria. Siguió una política populista, no exenta de demagogia, que produjo ciertos beneficios en las clases trabajadoras, pero que se vio mediatizada por la oposición de los sectores conservadores y por las propias contradicciones de Vargas. El 23 de agosto de 1954, treinta generales presididos por el brigadier Eduardo Gómez, acordaron solicitarle la dimisión como Presidente. Vargas aceptó bajo la promesa de que se respetaría la autoridad del vicepresidente, y tras despedirse de su familia, se desencajó un tiro muriendo instantáneamente.

Su último período de gobierno estuvo signado por la corrupción administrativa, la extensión de las nacionalizaciones en contra de los intereses neo imperialistas y el escándalo del atentado nunca esclarecido contra el periodista Carlos Lacerda.

Pedreira das almas de Jorge Andrade (1979)

Estrenada en noviembre de 1958 en ocasión del décimo aniversario del *Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo*, la acción se desarrolla en el pueblo minero de Pedreira das Almas, al sur del Brasil, en el año 1842. Este período, conocido como el Segundo Imperio, marca el ascenso al trono en 1840 del Emperador Pedro II, de apenas 13 años. La ausencia de un Poder Ejecutivo fuerte, las importantes revueltas populares —como la de Pernambuco— amenazaban la frágil estabilidad de la joven nación dividida entre liberales y conservadores. Ambas facciones intentaban manipular al joven monarca. Los conservadores defendían las tradiciones y se inspiraban en los valores de la cultura portuguesa. Pretendían imponer una fuerte monarquía centralizada, una economía esclavista y con gran influencia de la Iglesia Católica. Por su parte, los liberales buscaban moldear su país a imagen de Inglaterra, Francia y los EE.UU. Querían disminuir la influencia de la Iglesia, restringir el centralismo y recortar los poderes de la monarquía.

La década de 1840 marca también la expansión del cultivo del café, que transformaría al Brasil de una economía extractiva a una agrícola durante el siglo siguiente. Los cultivos, como el de la caña de azúcar, se extendieron por los fértiles valles alrededor de Río de Janeiro, y posteriormente hacia el sur y el oeste, en Minas Gerais y principalmente en el estado de São Paulo.

La obra respeta, en términos generales, la estructura del mito original e introduce variantes localistas dignas de destacar. En primer lugar la ubicación de referencias históricas de la obra, tanto en lo temporal como en lo espacial, permiten deducir una semejanza con la situación a la que se vivía en el Brasil en oportunidad de su estreno. La cultura brasileña aparece fuertemente caracterizada, en sus componentes sincréticos, en el entretrejo de la música y el canto en varios momentos, y cuyas partituras forman parte de la edición consultada.

La escena única se desarrolla al aire libre y frente a la iglesia / templo / palacio, siguiendo los cánones de la tragedia clásica. Andrade estructura su obra en dos actos y cuatro cuadros, respetando las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción. Sin embargo, su estética se

acerca más a los preceptos del teatro épico ya que trabaja con argumentos, su hombre transforma y se transforma siendo objeto de investigación, lo obliga a tomar decisiones y nos presenta el mundo tal como debería ser.

Cercado por las rocas, en el centro del escenario, se ve el atrio de la iglesia del pequeño pueblo paulista y a un lado se abre una gruta. En la primera escena Mariana /Antígona discute con su amiga Clara / Ismene sobre la reciente revuelta y la posibilidad de abandonar el pueblo, cuyas minas de oro están ya exhaustas, e ir en busca de nuevos horizontes en las márgenes del río Rosário. Su novio-primo Gabriel / Hemón, fugitivo héroe de la insurrección, será quien guíe al pueblo a esa tierra soñada en donde “*o trabalho seria a lei... O amor, a justiça... e o horizonte uma porta sempre aberta!*”(109) La madre de Mariana, Doña Urbana / Yocasta, se opone a este éxodo y representa el orden establecido y la tradición. Gabriel, que al regresar de la batalla de Bela Cruz, sin Martiniano / Polinices, el otro hijo de Urbana, en una discusión con esta le reprocha:

Porque a ordem estabelecida aqui, é a ordem da Senhora, não a minha. É por isto que odeio essas pedras. Estão contaminadas pelas leis que a Senhora representa. Leis desses mortos. Eles também pertencem a Senhora, não a mim. Sei o que eles significam. Pactuaram com todas as injustiças cometidas neste vale em nome da sua lei e da sua ordem. (Andrade, 46/47)

El Padre Gonçalo / Tiresias intenta mediar en el enfrentamiento, pero Doña Urbana se niega a abandonar a sus muertos y la ciudad que fundara su padre. Una semana más tarde, hasta el pueblo llega el delegado policial Vasconcellos / Creonte con su ejército para reprimir a los liberales, cuya revolución había sido sofocada, e impone el estado de sitio. Está determinado a encontrar al fugitivo Gabriel, que se ha escondido en la gruta, detrás del nicho de São Tomé, y mantiene a todo el pueblo como rehén. En un confuso episodio muere fusilado el joven Martiniano. Vanconcellos prohíbe que éste sea sepultado hasta que Gabriel se entregue. Tres días más tarde, al comienzo de la Cuaresma “*tempo das almas*” (73) Urbana agoniza dentro de la iglesia, abrazada al cadáver de su hijo. Hasta los soldados comienzan a rebelarse por esta situación y mascullan entre ellos: “[*el alma*] *Não sobe enquanto o corpo não for enterrado. São Miguel não recebe a alma*” [...] “*Defunto merece mais respeito.*” (76) Las mujeres del pueblo comienzan los rezos grupales, que llegan al paroxismo y los gritos; los soldados se les unen en una especie de danza ritual. Vasconcellos furioso por tanta superstición obliga a Mariana a salir de entre los muertos de la iglesia y le vuelve a exigir que entregue a Gabriel acusándolo de cobarde.

Ante la rebelión popular y la huida de los soldados, Vasconcellos también se deberá marchar: “*Direi... na capital da Provincia... que Gabriel morreu!*” (98) Finalmente este guiará a los habitantes que abandonan el pueblo, sin Mariana, que ante el reproche de su amado que la acusa de vivir nada más que para sus muertos, concluirá: “*Vivo conforme meus princípios.*” (106)

Paulo Mendonça, prologuista de la obra, reconoce en Jorge Andrade a uno de los principales autores paulistas, entre quienes predomina la pintura de corte social, a través de sus novelas nordestinas. En su teatro actualizado y militante señala:

Jorge Andrade ama aquela gente pelo que foram e não podem mais ser, ama aquele mundo, e retrata a tragédia da transi, da inadaptação, da dolorosa sobrevivência de uma concepção da vida, de uma mentalidade, depois de extintas as suas condições de existência: choques de gerações, conflitos entre pais e filhos, moços contra velhos, o presente contra o passado. (Andrade, 10)

Esto queda demostrado en el enfrentamiento entre el pueblo de Pedreira —encarnado en Mariana— y el Estado que representa Vasconcellos. Este conflicto se solucionará parcialmente, en términos de la pieza, con el protagonismo que toma el Pueblo / Coro representado por las mujeres y los soldados que asumen su conciencia de clase.

Conclusiones

Si bien ambas Antígonas fueron escritas con posterioridad al período histórico descrito en el presente trabajo, sirven para revelar y arrojar cierta luz sobre ese momento tan oscuro de nuestra historia continental.

Andrade presenta una perspectiva crítica de la visión imperante en la década del '50 del siglo pasado signada por la problemática del subdesarrollo y la dependencia y sobre la cual practica, según Carlinda F.P. Nuñez: “una lectura poética de la mudanza del eje económico nacional de Minas Gerais para San Pablo.”

Por su parte, Campanella, recupera durante la reinstalación de la democracia argentina, el relato de una realidad, parcialmente oscurecida por las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

Como se ha podido comprobar, es en el contexto americano, donde el personaje de Antígona adquiere su gran protagonismo. Representante de las mujeres del continente, reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos de recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la Ley y en nombre de esa noción tan indefinible y abstracta como imposible de circunscribir que es “la Justicia.” Ellas construyen su lugar a partir de agenciamientos discursivos, universos definidos por lo que Raúl Antelo caracteriza como “melancólicamente soñar como mujer un lugar ante la polis, que es un lugar ante la ley.”

Bibliografía

Andrade, Jorge (1979) *Pedreira das almas*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.

Campanella, Hebe (2003) “Antígona... con amor” en *Teatro Breve X 5*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

Desgranges, Flavio y Lepique, Maysa (2012) *Teatro e o vida pública. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Huicitec Editora.

Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

Vilanova, Ángel (2006) “Antígona en el Teatro Latinoamericano: nuevas aproximaciones al análisis de *Antígona Vélez*, de L. Marechal (1951); *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade (1958); *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, (1968) y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (1986) en *El infierno tan temido. Motivo Clásico y Novela Latinoamericana y otros estudios*. Venezuela: Ediciones *El otro mismo*.

"Tardes Porteñas Social Clú"

de Silvia Parodi sobre textos de:
E. de María, J. Gonzalez Castillo, R. Cayol y E. García Velloso



Los arquetipos y estereotipos del sainete porteño en la actuación.

Un eterno viaje hacia el presente

Lic. Silvia Ethel Parodi²³

Resumen

¿Qué es lo que hace que un texto dramático sea hecho de una manera por el actor y no de otra y qué percibe casi inconscientemente en la lectura de un material a trabajar? ¿Cuál es la impronta que se teje en ese laberinto de palabras que precede a la imaginación actoral y que hace que su creación vaya en un sentido, una dirección, y no en otra? ¿Cómo juega la tradición, la historia, la cultura?

Estas preguntas son las que nos surgen a través de nuestro tránsito actoral al intentar traer a este presente sainetes de principios del S. XX por pura necesidad de actuar teatro en verso y porteño. Nuestro intento será, entonces, desplegar el mapa de cómo fue sucediendo nuestra creación a partir de las problemáticas relacionadas con el estilo, la época, el verso y el lunfardo. De esta manera describiremos y analizaremos los momentos que nos llevaron a la creación de una obra nueva con elementos reciclados.

PALABRAS CLAVE: Sainete - caricatura – actuación – fiesta – humor – verso – lunfardo – Proceso creativo

Abstract

What is it that makes a dramatic text to be performed in one way by an actor and not in another? What does an actor perceive almost unconsciously when he reads a play to be performed?

²³ Silvia Ethel Parodi es Licenciada y Profesora de Teatro egresada de la UNA y Jefa de Trabajos Prácticos de Actuación I y II del Dpto. de Artes Dramáticas - UNA

Which is the signature that is created in the labyrinth of words preceding the actor's imagination and what makes his creation to go in one direction and not in a different one? Which role does tradition, history and culture play in this?

These questions are the ones that arise through our acting life while trying to bring to the present sainetes from the beginning of the XX century for the pure necessity of performing a theatrical act in "verse and porteño". Our attempt will be to reveal how our creation was emerged out of the style-related issues, the era, the verse and the "lunfardo" dialect. In this way we will describe and analyze the moments that originated the creation of a new play with recycled elements.

El comienzo. La idea.

El surgimiento de la necesidad de "actuar" el pasado.

Sábado por la mañana en un bar San Telmo en Buenos Aires. Sol. La vuelta de las vacaciones de verano y la urgente necesidad de "armar algo". Teatro. Alejandro, el café cortado y yo charlando sobre los materiales leídos, sobre las propuestas a poner en juego en nuestro espacio creativo. El deseo de revivir viejos textos, viejas actuaciones, viejos aprendizajes. Yo había leído mucho durante las vacaciones. El teatro en verso me maravillaba. Me gusta aún la dificultad que conlleva esa forma tan poco cotidiana de la expresión oral. En todo el periplo de búsqueda me había encontrado con memorias desconocidas para mí: palabras que volvían a mi presente desde mi infancia, versos que sabía de memoria que no sabía que sabía.

– Papá, ¿de dónde sale este poema de Vacarezza que me sé de memoria? Si yo nunca hice Vacarezza.

Le preguntaba a mi padre de ochenta años. La respuesta era casi siempre la misma:

-¡Tu abuelo! Era un enamorado del sainete. Se los conocía todos.

Así, el pasado se fue haciendo presente. Remembranzas, recuerdos. Como un rompecabezas que construíamos en cada encuentro por los bares.

Alejandro había hecho en su época de estudiante en la E.N.A.D. algunos sainetes como parte de los contenidos de Actuación. Yo como docente, Maestra de Taller en aquella época, había participado de algunas clases. Y nos gustaba. Enamorándonos poco a poco de los materiales que íbamos seleccionando, tomamos como guía el humor. No sabemos bien por qué motivo, pero teníamos claro que ese humor ingenuo – y a veces no tanto –, esa voluntad de fiesta era la que nos guiaba en la elección de los autores y las escenas.

Es probable que esta voluntad de guiarnos por el humor se pueda analizar al tomar como referencia a Mijail Bachtin quien en su libro "La cultura popular en la edad media y en el renacimiento" rescata el tema del humor y especialmente el humor carnalesco como patrimonio de la cultura popular renacentista. En esta lectura encontramos resonancias para el análisis de nuestro trabajo, con todas las salvedades que pueden hacerse al respecto. No obstante la



distancia que existe entre las dos épocas, es interesante ver esta relación: para él *"la risa carnavalesca es patrimonio del pueblo"* y que *"este mundo de la cultura popular se construye cierto modo como parodia de la vida cotidiana"*²⁴. Definitivamente no podemos realizar una relación directa entre el Medioevo, el Renacimiento y nuestro presente, pero necesariamente este en un punto que podremos ver y tener en cuenta a lo largo de este trabajo.

En coherencia con nuestra decisión inicial, aceptamos que la intuición sería un buen camino para establecer elecciones. Resolvimos que lo que decidiéramos sobre los textos tendría una base más sensible que racional. No podíamos hacer algo que no nos convocara sensorialmente, precisábamos que el material elegido nos atrapara por su historia, por sus imágenes más que por sus ideas, necesitábamos que lo decidiera el cuerpo, en concordancia con este acercamiento a la cultura popular.

Parece que nunca una elección artística es sencilla, por más simpleza con la que se intente abordar. Esta es la crónica de este derrotero en el que fuimos navegando a lo largo de los tres años que duró la factura del material, y las problemáticas, limitaciones, quiebres, dudas y grandes aprendizajes en los que nos vimos inmersos.

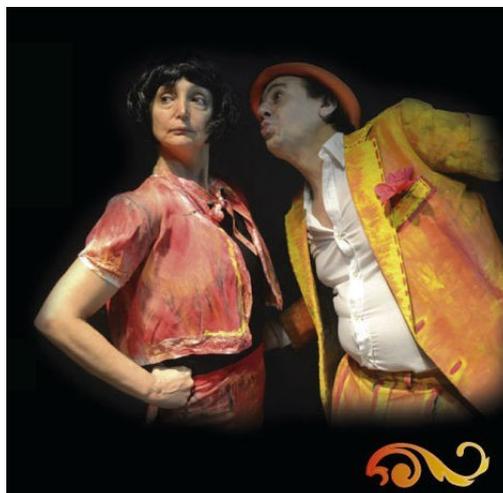
Raymond Williams dice que *"(Los objetos de las obras de arte) debemos hacerlos presentes en 'lecturas' específicamente activas. También ocurre que la producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico"* (1980:151). Esta lectura "activa" en nuestro presente fue la que nos propusimos. A partir de esta lectura, y de la actualización en acto del material, es que aparecieron las interrogaciones a posteriori del recorrido. Uno hace, se cuestiona y después conceptúa casi al mismo tiempo. Analizar los procesos casi cuando están sucediendo. Ese es nuestro sentido artístico.

La tradición y la contemporaneidad actual en el relato dramático.

La no linealidad. Historia y presente en el recorrido.

Y bueno. Elegimos los materiales. Finalmente quedaron obras de José González Castillo, Enrique de María y Enrique García Velloso. La pregunta ahora se dirigía a ver cómo podíamos tomar estos textos sin transformar todo en una pieza de museo, aburrida y tradicionalista.

Sin duda que este material se ancla en lo que podría llamarse la tradición, esta tradición que legitima el pasado y configura el presente, y que, administrada por las instituciones atraviesa nuestra formación, como sostiene Raymond Williams. Pero, tomando un punto de vista un poco más dinámico, podríamos decir que como en Buenos Aires a principios del S XX estaba en formación una nueva clase social, esta clase social produce una *"nueva práctica cultural emergente"* (1980; 149). Listo. Esta era la clave. Entonces intentaríamos actualizar de alguna manera esta *"práctica cultural emergente"* de principios del siglo



²⁴ Bajtin 1994: 17

pasado, e intentar que lo que es una práctica residual al día de hoy, se transformara en una práctica alternativa.

Surge así la idea de buscar la actualidad rompiendo la línea histórica. ¿De qué forma conseguirlo? Los cuadros de sainete elegidos tenían una característica: el humor. Ingenuo desde una mirada actual, pero pensándolos en su contexto histórico, se vislumbra la crítica a su época. Esta dramaturgia de comienzos de siglo es un teatro que muestra los estereotipos de la sociedad de su época y en el caso de algunos de los autores que elegimos, se los ridiculiza, reafirmando la crítica a su momento histórico. Pero esa no era nuestra crítica, la de nuestra actualidad. Era necesario entonces resignificar, hacer presente ese contexto con una lectura actualizada. En definitiva, intentar volverlo una "*práctica cultura emergente*" de hoy.

El sainete como pura fiesta.

La búsqueda del divertimento como crítica.

"...las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre." (Bajtín:14)

El sainete como pura fiesta, este sainete de la primera etapa, está cercano a la fiesta popular medieval. Tal vez fue este aire de darse vuelta, este desparpajo y simpleza que se desprenden de sus páginas, esta "antigüedad moderna" lo que más nos haya seducido, impactado y atraído a hacer algo que resulta poco atractivo en nuestra cultura teatral actual.

Nuestro teatro de comienzos de siglo se nutre de esa raigambre europea popular. Dice González Castillo:

"El género chico español, ofrecía un modelo magnífico de copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio, el pelma sablista de los Madriles nuestro vulgar pechador callejero, las verbenas nuestras milongas, las broncas nuestros bochinches"²⁵.

Esta es la relación con la cultura cómica popular medieval que señala Bajtín. La burla social de estos textos también abreva en el lugar de la fiesta medieval, en el carnaval, donde el pueblo satiriza el orden existente. La misma voluntad de parodia aparece en "Entre bueyes no hay cornadas" de J. G. Castillo y en Enrique de María. El divertimento juega como crítica al momento que se vive.



²⁵ Ciancio, Gerardo, *Circo y teatro: el espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930 (II)*, en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>

La intertextualidad ...

...con el pasado cercano y con el presente. La radio.

La ruptura del tiempo y el espacio es una característica de nuestra contemporaneidad teatral, un elemento interesante para jugar en la construcción de este espectáculo. La otra posibilidad para hacer cercano el material era ese humor como práctica popular cercana al carnaval: *"El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su 'vida festiva'."* (Bajtín:14)

Entonces la búsqueda se centró en desarrollar en algún contexto esa pauta que conectaba a los textos. Y que esa posibilidad de ligazón dramática lograra establecer una relación más cercana con el público que iría a ver el espectáculo.



Recordamos que en la época de oro del sainete, en la época de los espectáculos de Vacarezza, además de la industria del cine que se mostraba en el firmamento de los medios de comunicación, estaba la radio. Esa radio omnipresente, la radio que atraía a grandes y chicos a la hora de los radioteatros, que inundaba de fantasía épica la hora que duraba la transmisión. Desde aquella radio de "Los locos de la azotea", primer intento de transmisión en vivo, habían transcurridos muchos momentos maravillosos que permanecían en la memoria de aquellos que tenían la radio como su gran compañía. Entonces descubrimos que había existido una emisora llamada Radio Porteña. Esa Radio Porteña, reemplazada en 1969 por Radio Continental, en el año 1941 transmitía en vivo

sainetes desde las salas teatrales. Este fue el disparador para crear dos locutores que harían los nexos entre las escenas, estableciendo un vínculo entre ellos y uniendo cuadro con cuadro de sainete, dándoles una continuidad "lógica", reflejando la evolución de su relación en un paralelo con "il crescendo" de la tensión dramática de las escenas. En este contexto era como imprescindible la presencia de un radioteatro en vivo, tomamos entonces una escena de "El debut de la piba" de Roberto J. Cayol, donde se hallaría el momento con más dramatismo en este conjunto de cuadros. Este sería interpretado por los dos locutores, desde el espacio "real" de la sala teatral.

Intentamos que los locutores no referenciaran necesariamente una década. Son educados, formales, pero no remiten directamente a un tiempo determinado. Esto queda librado a la imaginación del espectador, si bien las propagandas que se leen, sí son de la década del '30. Esto nos dio la posibilidad de jugar presente y pasado de a saltos, quebrando un poco la lógica de la linealidad del tiempo y el espacio. Esta especie de caja china en que quedó armado el espectáculo nos dio múltiples posibilidades de creación y de juego.

Finalmente, la actuación

...y la pesada (¿o no tanto?) carga del texto. ¿Cómo se hace?

Comenzaba ahora otro desafío. ¿Cómo abordar actoralmente el material? Estos autores saineteros, que sabían usar la pluma, dejaron obras que están entre el lenguaje culto y la expresión directa, un corrimiento que es además una característica del teatro. El lenguaje en este caso constituye un mapa que utilizamos para representar la realidad que percibimos, pero no es el territorio. El territorio en este caso es el cuerpo del actor puesto en juego. Entonces nos pusimos a jugar con el material. Pero la sorpresa sobreviene cuando reconocemos modos y formas que nunca habíamos transitado específicamente, que parecen brotar solas desde la palabra escrita, como si el material tuviera vida propia más allá de nosotros.

Con una práctica actualizada en este aquí y ahora es con lo que nos pusimos a investigar la posibilidad de reconocer los elementos que nos permitieran bucear en la creación actoral signada por las limitaciones de un material textual donde la palabra escrita implicaba tradición, historia, y una vuelta a ciertas raíces que despertaban en nuestro imaginario modelos actorales no contemporáneos, desconocidos excepto por las imágenes externas, pero que se nutrían en nuestros cuerpos y florecían en acciones dramáticas a pesar de nosotros mismos.

Ya dijimos previamente que lo que nosotros habíamos reconocido como humor se encontraba en todos los textos elegidos, entonces descubrimos sin quererlo una veta importante para investigar actoralmente. *"(el humor carnavalesco) es ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho 'singular' aislado. La risa carnavalesca es ante todo un patrimonio del pueblo..."* (Bajtín; 17). La risa grotesca, esta risa, patrimonio popular nuevamente nos ubicaba en el sitio de donde partiríamos y también, aunque sin saberlo, al que arribaríamos. Y así, de forma absolutamente intuitiva fuimos permitiendo que este humor se instalara en nuestros cuerpos, cuerpos que jugaban, se reían se divertían y también criticaban:

"No solo las parodias, ..., sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, La risa corporal, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa." (Bajtín: 25.)

El comienzo de poner el cuerpo fue desde el divertimento. Un poco sin sentido pero también informándonos a medida que iban sucediendo los ensayos. Empezamos a vislumbrar lo que los viejos teatreros llamaban la maquieta. Aparecía expresionista, fresca, autónoma y a veces un poco estereotipada. ¿Sería maquieta lo que estábamos transitando? Lo empezamos a llamar caricatura, como nombra Osvaldo Pelletieri a este recurso en su extensa investigación sobre el actor popular. Fuimos construyendo los personajes como caricaturas de revista de comics. Su forma, sus movimientos grandilocuentes, poco realistas, absolutamente permisivos y sobre todo, divertidos. Nos fuimos corriendo de los nombre antiguos, cargados de sentido, para reemplazarlos por actuales, cercano a nosotros. El nombrar las cosas comenzaba a tener importancia para no caer en la



tradición de libro, de verdad conocida. Como los viejos actores populares, no buscábamos la novedad, por eso nos permitíamos obviedades, apartes, exageraciones efectivas para el público, que desconocíamos en nuestra tradición académica de la cual proveníamos. Nosotros relacionamos esta maquieta con la máscara popular carnavalesca, como lo nombra Bajtin. *"Las máscaras es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular ... La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de la máscara."* (1994; 42). Nosotros nos propusimos trabajar esa máscara desde la extrema caricatura, sin racionalizarlo, sin intelectualizarlo. Y el estilo comienza a surgir solo, sin presionarlo, como si esos arquetipos se instalaran rápidamente sin prejuicio, como si no hubiera otra forma de tomar contacto con esos textos, ese lenguaje y esos cuerpos.

Claro que el juego actoral no surge de la nada. Nos invita, nos convoca la palabra escrita. Antigua, cargada de sentidos, con un peso enorme desde la historia en común, era menester faltarle el respeto, con todo respeto, de todas las formas posibles. Y una de las maneras era dejar fluir esas voces que nos venían del pasado, que se "incorporaran", que se hicieran cuerpo y nos mostraran algún camino posible con el verso, con las frases desconocidas. Permitir que las situaciones dramáticas se impregnaran de la palabra y que el sentido apareciera desde esa profundidad inconsciente, que luego haríamos consciente.

El lenguaje:

El Lunfardo y su actitud lúdica y transgresora. ¿Fractura generacional?

*"Es bien conocido el hecho de que todos los niveles sociales son creadores de coloquialismos, y, por supuesto, que no sólo los malvivientes los delincuentes o las clases desheredadas tienen el privilegio de la invención de voces y locuciones que reciben el consenso de la comunidad lingüística. Creadores de fórmulas lingüísticas, de voces de éxito, son o pueden ser todos los hablantes de una lengua dada con tal que el invento impacte el sentimiento, la imaginación o la razón de los que escuchan e impulse a repetirlo, por su oportunidad o porque llena un vacío, a otros miembros del grupo. El pueblo es, entonces, el constante creador del idioma, y los auténticos poetas, sus más eficaces intérpretes".*²⁶

Bajtin habla del lenguaje, de la lengua como resonancia de la cultura y el vocabulario específico en el realismo grotesco. Si bien no podemos decir que nuestro sainete o que nuestra cultura popular tenga relación absolutamente directa con el realismo grotesco medieval, sí descubrimos que estos mundos están presentes en este teatro sainetero. Él sostiene que *"Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folklórico sobrevive hasta hoy ... en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria."* (1994; 32). Y nosotros apoyamos esta aseveración. Ya citamos anteriormente la relación que efectúa González Castillo con lo popular del teatro español del siglo pasado, con el Género Chico español que se nutre directamente de la cultura popular medieval europea que estudia Bajtin. ¿Dónde encontramos las similitudes, los puntos de contacto? Básicamente en la concepción grotesca del cuerpo, el cuerpo ampliado, un cuerpo desprejuiciado que juega al límite de las posibilidades expresivas, además de su forma literaria. Entonces, así como en el realismo grotesco medieval,

²⁶ Carisomo y otros 2005: 100.

también descubrimos que este universo corporal construye una lengua, una literatura y específicamente aquí, una literatura dramática. ¿O en el caso de nuestro teatro, también podría ser al revés?

No importa especialmente quien influyó a quien primero. Lo más probable es que tanto cuerpo como literatura se hayan modificado simultáneamente entre sí. Estos autores escribían para un tipo de actores, que a su vez, eran modificados por esa palabra escrita. Lo importante en definitiva, es la escritura en lunfardo que aparece en estos textos. En el libro “El lunfardo” que citamos anteriormente, los autores hacen referencia a un fenómeno interesante que se relaciona con este tema, hablan sobre los miembros de diversas clases sociales, especialmente media y alta, que podían acceder a los teatros “*inundados de sainetes criollos*”, y ampliaban así su léxico con los modismos que los autores teatrales utilizaban en estas comedias tomados del acervo popular, y los incorporaban a su habla cotidiana. Habrá sucedido lo mismo con los actores y los autores, ¿no?

Nuestra preocupación como actores de nuestro tiempo estaba en lo antiguo que resonaba esa palabra escrita que habíamos elegido. Al día de hoy, las generaciones más jóvenes no comprenderían muchas de las frases que, por acción de los años, habían quedado en desuso. Aún nosotros mismos, desconocíamos algunos de los significados de nuestro propio material. ¿Cómo hacer?

No confiábamos en que la actuación pudiera superar esa fractura generacional. Tampoco era nuestra idea dirigir el espectáculo a un público juvenil, pero sí nos interesaba que se pudiera valorar la riqueza de nuestro teatro más popular de principios de siglo, como un regalo hacia las generaciones más jóvenes.

Entonces descubrimos en la práctica que la opacidad de este material como obra de arte como se refiere Eduardo Grüner²⁷, podría devenir acto creativo de búsqueda y encuentro. El lunfardo con su actitud lúdica y transgresora nos invitaba a investigar y salvar obstáculos. El lunfardo también es una lengua, y como tal nos dimos cuenta de que es imposible traducirla. No debíamos buscar *la comunicación*²⁸ sino que debíamos aceptar ese secreto de la obra de arte y jugar con él. Probablemente este haya sido el desafío más claro que pudimos apreciar, y una de las decisiones más complejas y contradictorias.

El material textual nos habla

... y se hace presente en el cuerpo de los actores.

Cuando nos permitimos “escuchar” al texto, a aceptar su zona oscura, a darnos cuenta de que no íbamos a conocerlo del todo y que probablemente no se comprendería todo, recién ahí pudimos entregarnos al material. Cuando dejamos de querer dominarlo y dejamos que tuviera vida propia, que él jugara con nosotros, recién en ese momento pudimos descubrir la profundidad y la grandeza expresiva que nos brindaba el sainete. Fue cuando supimos abrir la puerta para salir a jugar.

²⁷ Grüner 2001

²⁸ Grüner 2001: 82, 83

Y pudimos dejarnos conquistar por la posibilidad creativa del teatro en verso, que lejos de volverse una dificultad, con sus límites nos convocó a un juego corporal amplio, expandido, expresivo. Cada palabra, cada frase se filtraba y crecía, se desarrollaba y se rodeaba de sentido, porque no era un texto intelectual, estudiado desde la academia, sino que habíamos podido transformarlo en algo vital, necesario para nosotros. Sin él no habríamos construido ese universo que nos vinculaba tanto con el pasado pero fuertemente arraigado en nuestro presente.



La limitación del verso, esta lengua en conflicto²⁹, nos fue dando material para investigar aún más. La palabra fue poco a poco adquiriendo sonoridades diferentes. La construcción de un juego rítmico a través de sus sílabas acentuadas creó polimetrías, asimetrías y simetrías, que apoyadas respiraciones poco naturales, construyeron cadencias y declinaciones mucho más ricas. El contrapunto generado por esta forma del decir y la acción propuesta, enriqueció notablemente nuestra creatividad. El actor necesita de su inteligencia e intuición para unir estos ejes que a primera vista parecieran ser opuestos. Entonces se crea un espacio sonoro original, delimitado por las armonías de las voces.

Las palabras del lunfardo paulatinamente dejaron de ser un escollo, una dificultad o un problema y

se transformaron en un desafío, cargadas de amplias resonancias históricas y sonoras se vincularon con la actuación de forma natural, sin enfrentamientos internos. Un diálogo propicio para la creación escénica, sin dudas. Esa lengua extraña en su modo de decir fue creciendo dentro nuestro y dejó de ser una preocupación para nosotros lo que el público comprendiera o entendiera, simplemente porque ya habíamos podido integrar ese léxico al trabajo actoral.

De esta manera nos habló el material, y tuvimos la capacidad y la apertura de prestarle atención a lo que nos estaba contando. Pudimos desarrollar este aspecto e incorporar – en el sentido más literal de poner en el cuerpo. *"En el dominio literario la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo"* (Bajtín: 31). Si bien él se refiere al Medioevo, pero podemos afirmar, como lo hemos dicho anteriormente, que existe una relación directa entre esa comicidad medieval y la comicidad que aparece en los sainetes. *"Estos elementos lingüísticos ejercieron una influencia organizadora directa sobre el lenguaje, el estilo y la construcción de las imágenes de esa literatura"* (1994:31). Lo mismo que sucedió en la literatura medieval, esta forma popular corporal influyó en la literatura dramática del sainete, y es eso lo que recuperamos en el tránsito actoral.

²⁹ Grüner 2001.

Las resoluciones, los aprendizajes y las sorpresas.

Cuando resolvimos inclinarnos por los sainetes en el momento en que decidimos el desafío de un nuevo proyecto, pensamos en un material simple, una obra sencilla de fácil comprensión. Desde el comienzo nos inclinamos hacia un público adulto, mayor inclusive, porque veíamos allí un mundo poco explorado.

Este reto que asumimos nos convocó a diversas experiencias y nos generó una cantidad de preguntas. El material en sí mismo nos proponía la contradicción. El sainete como pura fiesta, el modelo simple, parodiado y “popular” se imbuía de un complejo entramado para hacerse conocer y mostrar, este entramado era el lenguaje: el lunfardo. Esta escisión, estos dos mundos fueron los que transitamos. Un lenguaje que en sus orígenes había sido popular, se estaba declarando como un lenguaje de elite, conocido por pocos.

Y en un momento de reflexión nos fuimos preguntando: ¿qué es lo que hace que un texto dramático sea hecho de una manera por el actor y no de otra? A esta pregunta podemos responder que la tradición juega un papel importante. De una manera u otra se hace presente cuando menos uno se lo imagina. Una tradición respetada, que a veces nos da material para investigar, y otras veces se filtra y nos impone una formalidad antigua, que no queremos repetir. Hablamos en presente porque este proceso está presente en cada creación artística, en cada búsqueda. La diferencia con este material es que está mucho más teñido con lo que conocemos, inconscientemente, por familia, por historia compartida. Como si ya existiera una “forma” de hacerlo, y brota cada vez que uno toma un texto de este tipo en sus manos.



Pero además hay una tradición que sí nos interesa rescatar: la del comediante capocómico³⁰ del siglo pasado, ese actor eminentemente popular que dejó su impronta en nuestro teatro. Ese que jugaba libremente con el público y tenía su propia técnica. Lo importante siempre es poder tomar distancia, situarnos en nuestro presente y poder darnos cuenta que somos nosotros con nuestra realidad quienes resignificamos el material. Nos atrapa la historia, dejamos que nos atrape, pero aprendemos a soltarnos con los cuerpos llenos de conocimiento, pero para ser usado en este aquí y ahora, y poder aprender a utilizar procedimientos como el aparte, el latiguillo o la morcilla, tan caros a nuestros actores populares

Las otras preguntas que nos hacemos, ahora a la distancia: ¿Qué es lo que el actor percibe casi inconscientemente en la lectura de un material a trabajar? ¿Cuál es la impronta que se teje en ese laberinto de palabras que precede a la imaginación actoral y que hace que su creación vaya en un sentido, una dirección, y no en otra? No es fácil respondernos estas cuestiones. Evidentemente,

³⁰ Tomamos el concepto de Capocómico como sinónimo de comediante más que en el sentido de empresario de la compañía teatral.

como dijimos al comienzo, la voluntad de actuar el pasado, el encuentro con nuestra historia; lo que sí es cierto también, es que más allá de la influencia de lo que hemos alguna vez leído y estudiado acerca del sainete y el grotesco nacional, está la intuición actoral, está el cuerpo que decide, está la valoración con una mirada actual de esos materiales. Es evidente que los mismos textos proponen una forma, como si ellos mismos destilaran una matriz, una forma de actuación que está como una impronta en esas palabras escritas. Como si se filtrara la forma de actuar de aquellos capocómicos argentinos a través de sus letras. No tenemos demasiados testimonios fílmicos de aquella época para constatar, pero por lo que sabemos, nuestra apreciación tiene sentido desde la práctica, claro. Esto es lo que percibimos en este material: siempre la posibilidad de juego. Este juego grotesco si se quiere, de acuerdo a lo que Bajtin señala como tal, lo que de alguna manera nos permite liberarnos de ciertos prejuicios, de la historia, de la tradición que limita y acorrala, y nos permite desarrollar antiguas nuevas propuestas, y sentir que ese material nos pertenece profundamente, y que tenemos todo el derecho de rehacerlo a nuestra justa medida y antojo, faltándole el respeto de la mejor manera posible, para mantenerlo vivo especialmente dentro nuestro.

¿Cómo juega la tradición, la historia, la cultura? Pesa todo el tiempo. Está presente en cada momento, pero lo importante es saber que está, pero que no interfiere. Nos alimenta, nos brinda imágenes, nos permite comenzar desde algún lado. Pero no nos guía. Nosotros los actores somos los dueños del material y nos hacemos cargo de eso.

El final de la apuesta: “Tardes Porteñas Social Clú”

La idea fue revalorizar estos momentos del teatro nacional, pero desde una concepción más contemporánea. Tomamos estos sainetes de la primera época y desarrollamos un encuentro entre lo moderno y antiguo, con las posibilidades de juego que brinda el sainete como pura fiesta, sumándole matices que nos dieron la posibilidad de *aggiornarlos* un poco.



Retomando la concepción de que el sainete no es una pieza costumbrista sino una exageración o caricaturización de las costumbres³¹, profundizamos en esta idea de “caricatura” en los cuadros de sainete. Caricatura que no debía transformarse en “maquieta”, porque desvirtuaba el objetivo de la

³¹

propuesta, pero sí recordar un poco el trabajo de aquellos capocómicos fundantes del teatro vernáculo, y su relación con el público.

El espectáculo está organizado alrededor de la actuación. Dado que sólo somos dos actores quienes llevamos adelante todos los personajes, este trabajo es fundamental en toda la puesta en escena. El juego actoral y el decir, el poder expresar estos versos sin traicionarlos pero tampoco sin endurecerlos, llenándolos de expresividad, ha sido como ya hemos dicho la base de toda nuestra investigación, de todo este proceso que llevó alrededor de casi tres años.

El material quedó organizado de la siguiente manera: Un programa de la "Radio Porteña" con el nombre de "Tardes Porteñas Social Clú", transmite desde una sala teatral escenas de obras de teatro argentino. Esta transmisión está a cargo de dos locutores, Nelly y Roberto, que presentan escenas de sainetes de la Compañía Teatral "*Chaucha y Palito Group*" integrada por Silvia Ethel Parodi y Alejandro Giles Ontoria. A medida que se desenvuelve el espectáculo, ellos van desarrollando su relación con las diferentes posibilidades que brinda el vínculo entre una mujer y un hombre de la misma edad.

La secuencia de las escenas de sainete elegidas son:

I. Bohemia Criolla de Enrique de María. Escena I (Año 1902)

II. Entre bueyes no hay cornadas de José Gonzáles Castillo. Escena I y II.

(Año 1908)

III. El debut de la piba de Roberto J. Cayol, Escena VIII (como radioteatro)

(Año 1916)

IV. Gabino el Mayoral de Enrique García Velloso, Cuadro Segundo (fragmento) (Año 1898)

Los textos de los locutores fueron escritos por nosotros, de acuerdo a las necesidades de unión de los cuadros y del *crescendo* dramático que íbamos precisando.

La otra gran apuesta ha sido el vestuario. Este juega un rol importante en el dibujo de la caricatura en los cuadros de los sainetes, utilizando colores brillantes en telas pintadas como si fueran personajes de historieta. A esto se suma al telón de fondo y las dos patas laterales, todo pintado a mano a la vieja usanza, mostrando una imagen de conventillo entre ingenua y distorsionada.

Todos los elementos escénicos: la actuación, el vestuario, la escenografía, los textos en verso y hasta las luces cuando las hay, sirven para reafirmar durante todo el espectáculo la concepción "teatralista" de toda la obra. Buscamos todo el tiempo que los locutores, la música, el tango bailado y cantado en vivo le recuerden al público que están en el teatro. Y también es importante para nosotros ratificar lo que el sainete nos viene diciendo desde su creación, que es buscar relacionarse con el lado festivo de la vida.

"La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la sociedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez a la

Pelletieri 2008: 76.

conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades.” (Bajtín:50)

Luego del estreno, en el año 2014, toda entusiasmada le pregunto a mi padre:

- Pá, ¿qué te pareció?

Y mi papa, reflexionando me dice:

- Lindo, muy lindo, pero... ¿Por qué los malevos están de naranja y amarillo? No era así como se vestían!

¡Claramente, no se puede satisfacer a todo el mundo!

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid. 1994.

Berenguer Carisomo A., F. P. Laplaza, M. A. Morínigo. *El lunfardo*. Dunken, Buenos Aires. 2005.

Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires. 2001.

Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envió editores, Popayán, Colombia, 2010.

Pelletieri, Osvaldo. *El sainete criollo: del autor al actor*. Galerna. Buenos Aires. 2008.

Rodriguez Martín. *Hacia una teoría del actor popular en Latinoamérica. Procedimientos y usos* en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=302&nro=14>

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona. 1980.



DANZAR EN EL AIRE

Lic. María Belén Errendasoro³²

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio de la Danza Aérea poniendo el énfasis en el elemento lúdico que trama la relación del artista con la danza y el aire. Para este fin se sirve de la clasificación de juegos desarrollada por el sociólogo y ensayista R. Caillois.

Palabras clave: danza aérea – teoría del juego – *mimicry* – *ludus*.

Abstract

This article analyses the relationship of the aerial dancer with the air and her dancing. Using R. Callois' classification of play and games the author proposes an study of Aerial Dance from a ludic perspective.

Key words: Aerial dance - Play and games - *mimicry* – *ludus*.

De la danza...

La danza aérea se inscribe como una de las manifestaciones de las tendencias contemporáneas de la danza y en este sentido, realiza nuevas aperturas al campo al cruzar los conocimientos propios de la disciplina con las artes circenses, la acrobacia e, incluso, el teatro.

³² J.T.P. Cátedras: Expresión Corporal I y Rítmica, Facultad de Arte. Investigadora (Cat. IV), Proyecto: La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos, Facultad de Arte, avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (U.N.C.P.B.A.).

La propuesta estética de la danza aérea tiene como impronta particular construir una comunión entre el cuerpo-movimiento, el aire y el elemento que se utilice como medio de suspensión, sea tela o arnés.

La conquista del espacio aéreo y de las coordenadas para poder transitarlo/moverse/crear/danzar en él hace que esta forma de danza proponga al bailarín desarrollar la especificidad técnica necesaria para danzar en altura mientras re-construye la percepción de su cuerpo en función del soporte que le permite suspenderse en el aire. Así la tela o el arnés, la primera utilizada en la danza aérea vertical y el segundo en la denominada danza aérea con arnés, se transforma durante el trabajo escénico y de entrenamiento en una extensión del cuerpo del bailarín y no sólo soporte para el movimiento. Danzando en el aire, lo que oficia de sostén se percibe fusionado y como una prolongación del propio cuerpo.



Suspendido, totalmente invertido y vuelto de cabeza, o paralelo al piso, subiendo, girando, enroscando y desenroscándose, logrando en pleno vuelo contactarse y construir figuras con otros cuerpos en movimiento, danzando (también corriendo, caminando) como si las paredes fueran el piso, realizando ataduras, llaves y frenéticos escapes en caída, etc., el bailarín de la danza aérea desplaza las lógicas cotidianas y construye al igual que el juego, otro espacio-tiempo.

Por esta razón el presente trabajo aborda la actividad lúdica que trama la labor de los artistas de la danza aérea aplicando para este fin la clasificación de juegos desarrollada por Caillois.

Del juego...

La obra de Roger Caillois, *“Teoría de los Juegos”* (1958), constituye una suerte de continuidad con el pensamiento de Johan Huizinga quien fue impulsor del tema juego como objeto de conocimiento en Occidente.

En *“Homo Ludens”* (1938) Huizinga afirmó de manera insoslayable: *“Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego –como juego- y en él se desarrolla”* (Huizinga, 1938, pp. 7-8).

La tesis central del autor holandés radicó en concebir al juego como fenómeno cultural, considerándolo no como una manifestación de la cultura sino como su antecedente. Preguntándose *“en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego”* (ídem., p.8) fundamentó su tesis con datos históricos y antropológicos, exponiendo cómo en las sociedades arcaicas el juego genera cultura siendo expresión de la vida comunitaria.

La obra de Huizinga inauguró los estudios teóricos sobre este fenómeno universal definiendo la noción juego y presentando sus características esenciales³³, analizando la trascendencia cultural del juego en el desarrollo de los pueblos, vertiendo consideraciones puntuales acerca de las relaciones entre mito y juego, etc. Estos descubrimientos se volvieron paradigmas de las posteriores investigaciones sobre el tema.

Veinte años más tarde, Roger Caillois propone una clasificación de los juegos cuyos antecedentes pueden rastrearse en las desarrolladas por K. Gross (1896) y Stanley Hall (1929).



De corte clásico para la actualidad, se trata sin embargo de una de las más aceptadas clasificaciones de los juegos.

Caillois se concentra fundamentalmente en estudiar las actitudes preponderantes de los jugadores, con independencia del contenido del juego. Desde esta perspectiva, constituye una mirada superadora del análisis efectuado por Huizinga quien había priorizado el aspecto de pugna o competencia -entre bandos, clanes, tribus- presente en los juegos.

Caillois reconoce en la amplia variedad de juegos un conjunto de características comunes tales como la libertad, el gozo, la indeterminación, la ficción colectivamente convenida. Sin embargo, al sistematizar las condiciones en que se juega cada juego descubre que existen ciertos “*impulsos esenciales e irreductibles*” (Caillois, 1958, p. 27) que rigen la actitud de los jugadores.

Si bien como señala el autor no se trata de una clasificación exhaustiva, expone cuatro tipos generales de juego según el principio que los rige.

Tipo de juego	Predomina el papel
<i>agón</i>	de la competición
<i>alea</i>	del azar
<i>mimicry</i>	del simulacro
<i>ilinx</i>	del vértigo

Caillois no establece una distinción entre juego infantil y juego de adulto, tampoco entre juegos corporales y otros de corte intelectual, de destreza o de cálculo. Su propuesta está centrada fundamentalmente en establecer el papel que desempeña el jugador, en la actitud que éste sostiene mientras juega.

Siguiendo su línea de trabajo, se exponen a continuación las características principales en cada tipo de juego.

³³ El juego es libertad, tiene determinados límites espacio-temporales que lo separan de la vida corriente, crea un orden propio, agota su curso y su sentido dentro de sí mismo aunque existe la posibilidad de su repetición.

Agón: Grupo de juegos cuyo principio estructurador es la competencia dada entre dos individuos, dos equipos o entre un número mayor de antagonistas. Ejemplos de este tipo de juego son las competencias deportivas, juego de damas, de ajedrez, de billar, toda clase de carreras, concursos de tiro, pruebas de atletismo, etc.

En este grupo de juegos se crean artificialmente condiciones de igualdad entre los competidores. Aunque no sea absoluta, la *“búsqueda de la igualdad de oportunidades al empezar es, manifiestamente, el principio esencial de la rivalidad”* (Caillois, p. 29) que da un valor incuestionable al triunfo del vencedor en un dominio dado.

Afirma el autor:

“La práctica del agón supone una atención sostenida, una preparación apropiada, esfuerzos asiduos y voluntad de vencer. Implica disciplina y perseverancia. Deja al campeón con sus solos recursos, le invita a sacar de esos el mayor partido posible, le obliga en fin a servirse de ellos lealmente y en límites fijos, que, iguales para todos, terminan, en compensación, dejando bien sentada la superioridad del vencedor. El agón se presenta como la forma pura del mérito personal, y sirve para manifestarlo” (id.).

Alea: A diferencia del anterior, en esta especie de juegos no interviene la habilidad del jugador para vencer ya que depende exclusivamente de la suerte.

“El jugador permanece pasivo, no despliega sus cualidades o disposiciones, los recursos de su destreza, de sus músculos, de su inteligencia. No hace más que aguardar...la sentencia de la suerte” (id., pp. 32-33).

Exponentes de este tipo de juego son la ruleta, los dados, cara o cruz, lotería en los que el jugador se abandona al destino y en los que el trabajo, la regularidad, la habilidad, la preparación no definen el triunfo. Sin embargo, hay ciertos juegos -dominó, juego de cartas, etc.- que combinan el *agón* y el *alea* puesto que el azar preside el comienzo del juego y en su desarrollo los jugadores van explotando sus habilidades para vencer.

El *agón* y el *alea* explicitan actitudes opuestas en los jugadores, pero comparten un mismo principio: *“la creación artificial entre los jugadores de condiciones de igualdad pura que la realidad niega a los hombres”* (id., p. 35).

Mimicry: Este grupo de juegos está caracterizado porque el jugador juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo. Se trata de un simulacro en el que *“el placer consiste en ser otro o hacerse pasar por otro”* (id., 39) sin que esencialmente se quiera engañar al espectador puesto que éste también entra en el juego, en la convención que se instala. Ejemplos de esta forma de juego son las imitaciones, la representación teatral y la interpretación dramática.

“A excepción de un sola, la mimicry presenta todas las características del juego: libertad, convención, suspensión de lo real, espacio y tiempo delimitados. Sin embargo, la sumisión continua a reglas imperativas y precisas no es tan manifiesta... La mimicry es incesante”

invención. La regla del juego es única: para el actor consiste en fascinar al espectador... [y para éste último] prestarse a la ilusión...por un tiempo determinado, como una realidad más real que lo real” (íd., p. 41).

Caillois señala además que la *mimicry* puede encontrarse asociada con el *agón* puesto que toda competencia supone un espectáculo aunque sin simulacro.

Ilinx: Conjunto de juegos en los que los jugadores persiguen el vértigo. “*Se trata, en todos los casos, de acceder a una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que aniquila la realidad con una soberana brusquedad” (íd., p. 42).* El tobogán, la hamaca, el molinete, el girar para marearse, los juegos de acrobacia, los que brindan los parques de diversiones, etc. son ejemplos de este tipo de juego.

De la danza/juego en altura...

En este punto cabe preguntarse en qué grupo de juego debería incluirse la danza aérea.

Recuerdo el primer espectáculo en el que vi danzar en altura. Dos bailarinas subiendo por unas telas que colgaban desde el techo. Una música enigmática acompañaba el ascenso de esos cuerpos vivos, sensuales, ingravidos. Llegaron ‘al cielo’ y ahí se mantuvieron suspendidos... Los cuerpos se deslizaban, se enroscaban, se contactaban de diferentes modos con esa tela capaz de sostenerlos. Se plegaban y desplegaban dejándome ver formas contorsionadas, apariciones, rotaciones. Cuerpos danzando/volando en el aire.

Sorpresa.

Admiración.

Silenciado parecía el poder de atracción de la tierra.

La danza superando a la danza.

Las bailarinas liberadas del sostén del suelo, apoyadas en la tela, casi flotando, volando. Tan pronto podían estar de cabeza, tomando la tela con una mano o con un pie, girando lenta o frenéticamente, ascendiendo o descendiendo una y otra vez.

Observaba y participaba de ese simulacro, entregándome al juego ilimitado que parecía abrirse paso con cada proeza de la que eran capaces.

El tiempo parecía detenerse... mágicamente, como mágico era también ese espacio que instalaba otras convenciones, que me hacía mirar hacia arriba mientras se hacían presentes, a través de las danzarinas, las múltiples posibilidades de movimiento cuando los pies y las piernas dejan de ser los soportes ineludibles del cuerpo.

¡Fascinante!

Sin embargo, en el instante mismo en que la tela cesó de ser manipulada y los pies volvieron a establecer contacto con el suelo, finalizó la danza y, junto con ella, la gran ilusión.



En tanto representación y espectáculo, evidentemente la danza aérea pertenece a la forma *mimicry*.

Ahora bien, ¿únicamente la *mimicry* reviste el carácter con la que los artistas danzan en el aire?, ¿no pueden encontrarse ciertas avenencias con el *ilinx*? Me refiero aquí a la sensación de vértigo, de ese ‘ponerse de cabeza’, de suspenderse en el aire, de los deslizamientos rápidos que dan la sensación de no-control hasta que interrumpen bruscamente esta suerte de ‘caída’ y recuperan la estabilidad, por citar solo algunas de las destrezas de quienes danzan en altura.

Estos interrogantes suponen entonces reflexionar sobre la asociación que conlleva el elemento aire y la actitud del artista/jugador. Si se relega por un momento el acto espectacular que conlleva cualquier forma de danza –y del que no queda exenta la danza aérea, obviamente-, tal vez puedan analizarse otros elementos.

Caillois argumenta que la amplia diversidad de juegos puede estar contenida entre dos polos opuestos: *paidia* y *ludus*.

En el origen del juego reside una libertad primera, una manifestación espontánea del instinto del juego.

“Esta libertad es su motor indispensable y está en el origen de sus formas más complejas y más estrictamente organizadas. Semejante potencia primaria de improvisación y alegría, que denomino paidia, se conjuga con el gusto por la dificultad gratuita, que propongo llamar ludus” (Caillois, p. 48).

Cuando el juego adquiere una existencia institucional las reglas demuestran toda su riqueza puesto que contribuyen a precisar y desarrollar el juego. En este sentido, en el extremo más abierto y desestructurado, *paidia*, se encuentran las manifestaciones espontáneas del juego mientras que, el extremo opuesto, *ludus*, abarca las manifestaciones que requieren destreza, esfuerzo, ingeniosidad, habilidad, técnica.

Ahora bien, Caillois afirma de manera contundente que no puede existir asociación posible *“entre el ludus, que es cálculo y combinación, y el ilinx, que es puro arrebató”* (íd., 54). De este modo, puede avizorarse que el ‘jugador aéreo’ más que entregarse a las situaciones y sensaciones de vértigo –como en el caso del *ilinx*-, más bien las combate y las controla.

Dicho combate sin embargo no debe ser entendido como *agón* puesto que el artista de danza aérea no compite con un contrincante. Su actitud no es la de rivalizar contra otro para demostrar su superioridad sino que entabla una lucha con el obstáculo: coordina su cuerpo y se fusiona con el elemento del que pende manipulándolo con el fin de suspenderse en el aire y expresarse danzando.

De lo anterior se desprende un conocimiento profundo de la técnica y un entrenamiento efectivo por parte del jugador-artista de danza aérea no tan sólo para poder indagar movimientos, crear y poner en escena sus coreografías, sino también para neutralizar los riesgos que supone jugar-danzar en el aire.

Y final...

Teoría y objeto de conocimiento no forman jamás un sistema cerrado. En este sentido, el aporte del presente trabajo ha sido el de establecer algunos lineamientos acerca del elemento lúdico en la danza aérea ahondando en las teorizaciones desarrolladas por Roger Caillois.



Por lo expuesto hasta aquí, la danza aérea entendida desde la perspectiva de juego promueve en el accionar de sus artistas la combinación de la *mimicry* y el *ludus*.

Danza aérea vertical o con arnés –incluso en trapecios–, exige cuerpos adiestrados, precisión en los movimientos, concentración sostenida y un control minucioso. Con todas estas capacidades juegan-danzan los jugadores-bailarines simulando sostenerse en el aire ‘como si’ las leyes de la gravedad estuvieran desechadas del campo de juego.

La *mimicry* es indiscutible cuando la danza aérea se concreta como hecho espectacular. En este sentido, los espectadores también participan de la ilusión, de la simulación. Son eclipsados por un nuevo orden: orden lúdico creado en el transcurso del propio jugar con su inherente capacidad de expresar e impulsar las posibilidades transformadoras del hombre en relación con el mundo.

Bibliografía

Caillois, R. *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral, 1958.

Huizinga, J. *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957 – 1º Edición: Leyden, 1938.

Nachmanovitch, S. *Free Play*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1991.

Rucq, J., *La expresión corporal en la altura – El sostén: la tela*. Tesina de grado en Comunicación Social, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y RRH, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2014.

Terr, L. *El juego: por qué los adultos necesitan jugar*, Barcelona, Paidós, 2000.

Winnicott, D.W. “*Realidad y juego*”, Buenos Aires, Gedisa, 1985 – 1º Edición: Londres, 1971.



UNA INTRODUCCIÓN A LA DANZA MOVIMIENTO TERÁPIA

DESDE LA PERSPECTIVA DE UN ARTISTA DE LA ESCENA

Lic. Jerónimo Ruiz.

Introducción

El presente artículo fue originalmente presentado como parte de un proceso de evaluación correspondiente al seminario “*Introducción a la Danza Movimiento Terapia*”, dictado por Karin Fleischer y Carla Godreau, en la Maestría en DMT perteneciente a la Universidad Nacional de Arte (ex IUNA), en el año 2015. La presente es una versión corregida y aumentada para su presentación en la revista *El Peldaño*. Las ilustraciones son de mi autoría y forman parte de una autobiografía realizada a partir sensaciones y experiencias provenientes de las prácticas realizadas en dicho seminario.

Abstract

This paper was originally presented as part of an evaluation process for the seminar “*Introduction to Dance Movement Therapy*”, by Karin Fleischer and Carla Godreau, in the Master of D. M. T. belonging to the National University of Arts (ex IUNA) in 2015. This is a revised and expanded version for presentation in the journal *El Peldaño*. The illustrations are my own and are part of an autobiography made from feelings and experiences from the practices in the seminar.

¿DMT?

Cuando tengo que explicar qué estoy estudiando suelo hacer la siguiente comparación: “*Es como la musicoterapia pero el eje está puesto en la danza y en el movimiento*”. Esta frase que repetí más de una vez habla de algunas características de la Danza Movimiento Terapia, y me permite comenzar a definirla.

Lo primero que podría mencionar al respecto es cierta falta de conocimiento general sobre la DMT, lo cual implica que es una disciplina relativamente nueva y en desarrollo. El recorrido histórico de la DMT nos transporta desde principios del siglo XX hasta la actualidad, e incluye una larga lista de personas ligadas a la danza: Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolph Laban, Ruth Shaun, Marta Graham, Marian Chace, Trudi Schoop, Mary Whitehouse.

Sin embargo la DMT, al menos en Argentina, posee un discreto espacio como disciplina diferenciada con un campo de acción y desarrollo específicos. Sobre este aspecto debo hacer mención a la Asociación Argentina de DMT, y a las actuales maestras y maestros de DMT, que trabajan para expandir ese campo en el país y lograr, entre otros objetivos, su validación como práctica terapéutica por el sistema de salud estatal.

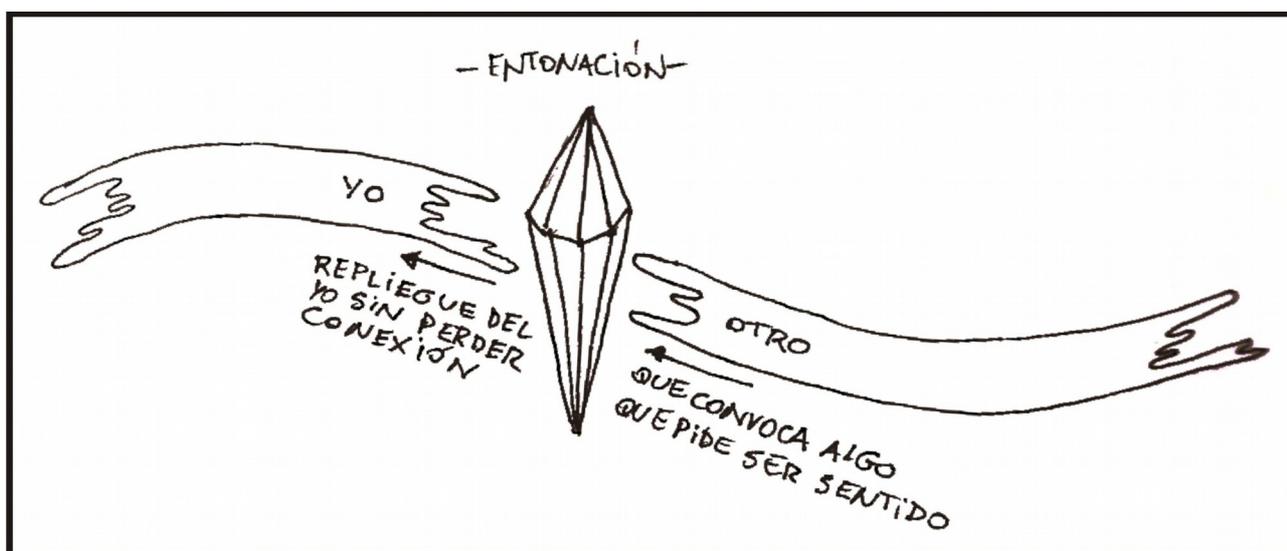
Comparar DMT con musicoterapia, es a la vez encuadrarla dentro de un área determinada, que es la de las terapias creativas (junto al arte-terapia, y al psicodrama). Básicamente las terapias creativas consisten en una intervención terapéutica mediante los recursos de un área artística, de este modo, dependiendo de qué área artística se trate se configura una especificidad determinada.

PARADIGMAS

Si bien existe una diferenciación entre cada una de estas terapias creativas, en mi opinión, hay un factor que las unifica, y es el hecho de ser emergentes de un proceso histórico en el que se replantean paradigmas filosóficos y metodológicos que sustentan a las ciencias y las artes en general. Esto implica reconocer que los descubrimientos, los cambios, la creación de una práctica o de un concepto, se dan en una estrecha relación con el contexto epocal, social, y cultural.

Arte

En un contexto histórico de postguerra, con hospitales psiquiátricos llenos de personas incapacitadas física y mentalmente con diagnósticos de estrés post traumático, se gestaron los inicios de la DMT. La ineficacia de los tratamientos de rehabilitación tradicionales dio lugar a la experimentación con terapias alternativas, como fue el hecho de experimentar con la danza como una práctica curativa. Las experiencias de Marian Chace, Trudi Schoop, y Mary Whitehouse en estos contextos, han constituido los pilares fundamentales de la disciplina y son un precedente de lo que es la DMT en la actualidad.



Estas experiencias de la DMT -junto a otras realizadas por otras terapias de corte artístico- formaron parte de un cambio de paradigma que hoy permite pensar en el arte como un proceso curativo. Esta capacidad transformadora del arte, puede ser entendida desde una mirada antropológica mediante el concepto de *eficacia simbólica*: un conjunto de símbolos y prácticas que

genera cambios (Nathan 2009). Si una práctica persigue un fin, está organizada, es responsable de quien la hace y respetuosa para con la persona, entonces puede curar.

Si bien es cierto que la actividad artística puede verse asociada a una actividad meramente recreativa, también es cierto que el arte es, para muchísimos artistas, un proceso que demanda algún tipo de transformación por parte de quien lo practica. En este sentido es posible pensar que la práctica artística facilita el encuentro consigo mismo, con los demás, y cierta revisión de aspectos personales; trascendiendo el simple entretenimiento a través del arte.

En mi experiencia la idea del arte como una práctica terapéutica surge luego de haber vivenciado desde adentro la actividad artística teatral. Me pensé artista antes de pensarme terapeuta. Con esto quiero decir que experimenté mi formación -el entrenamiento en actuación, la práctica creativa, las improvisaciones y ensayos, la dramaturgia de la escena-, con una mirada de artista. Experimenté transformaciones, cambios, y crecimientos como sujeto-artista.

Siempre pensé en el teatro como una práctica enriquecedora, ya que su materia específica de trabajo está hecha de factores que nos constituyen como personas: el hecho de poner en juego cuerpos presentes (público y actores) en un espacio-tiempo. Las herramientas que adquiere un actor le brindan una cierta habilidad de circular por ese camino.

Hoy me acerco a la DMT como artista, lo cual me permite partir de la experiencia de la práctica creativa, y contextualizarla de una manera particular para que sea realizada en un contexto terapéutico. Este contexto terapéutico se caracteriza por una serie de premisas que desarrollaré a continuación.

Palabra y movimiento

Como mencionaba más arriba, el contexto de post guerra dio lugar a una serie de revisiones sobre las terapias empleadas hasta el momento, y sobre su metodología característica. Es en ese sentido que el lugar que ocupa la palabra como medio de intervención terapéutica, también fue problematizado. Si bien es ampliamente reconocido el poder transformador que tiene la palabra en psicoterapia, también es cierto que la palabra posee un limitado alcance de intervención. Es decir que no es posible mediar todo a través de la palabra.

Según teorías modernas del lenguaje, las palabras nunca son la cosa nombrada, solo son paliativos de un sentido compartido que economizan y vuelven funcional la comunicación. Como explica Alfred Korzybski, puede decirse lo que sea sobre una persona o una cosa, pero justamente aquello que se diga no será nunca ese algo, ni ese alguien. Por ese motivo, mediante otro tipo de mediación relacional, como es la danza o el movimiento en la DMT, es posible “decir” y “escuchar” cosas de un modo diferente al que ofrece el lenguaje hablado.



Existen diferencias entre una intervención mediante la palabra o mediante el movimiento, y cada una posee un alcance y una pertinencia específica. En DMT, lejos de establecer comparaciones valorativas, estas diferencias son el punto de partida mediante el cual elaborar estrategias de complementariedad entre palabra y movimiento.

Existen personas para quienes el lenguaje hablado quizás no sea el modo de intervención más adecuado. Para dar un ejemplo radical, podría referirme a aquellas personas dentro del espectro autista o a personas esquizofrénicas. Por lo general este tipo de personas emplea la palabra con una función diferente a la acostumbrada, o incluso es posible que no la utilicen en absoluto. En estos casos, el empleo del movimiento como un tipo de intervención permite otro tipo de acceso a estas personas.

Este empleo del movimiento como medio de comunicación, no implica “educar” o buscar un tipo de movimiento ideal. Por el contrario la DMT se caracteriza por emplear los movimientos característicos de cada persona, habilitándolos como una forma válida de expresión y comunicación. Es decir que “acepta” y parte de la forma en que se mueve una persona para establecer un lazo relacional entre este y el terapeuta, sin establecer juicios de valor sobre sus movimientos.

De más está decir que no es necesario ir tan hacia los extremos en las problemáticas del sujeto para hacer referencia a las posibilidades de la DMT, como práctica que utiliza el movimiento como medio de acceso a la persona. Pensemos nada más en el tipo de relación que alguien, supongamos usted, tiene con su cuerpo. ¿Cómo lo percibe? ¿Cómo lo ve? ¿Cómo lo mueve? ¿Cómo lo imagina? Si planteamos por un lado los alcances de la palabra, y por el otro los alcances del movimiento para responder cualquiera de estas preguntas, se hace evidente que la DMT resulta pertinente independientemente del grado de intensidad de la problemática de una persona.

Si se hace una revisión histórica de la DMT, el movimiento y la danza son la especificidad de la terapia en cuestión. La palabra, como un aporte proveniente del área de la psicología, que permite interpretar, diagnosticar, o intervenir sobre una persona; ha sido incluida con mucho respeto por las fundadoras de la disciplina. Pero ¿es posible que se imponga por sobre la especificidad de la DMT? En este sentido existen elaboraciones teóricas y metodológicas específicas, provenientes del mundo de la danza, que permiten leer, pensar, interpretar, e intervenir sobre la persona, mediante el movimiento. Un claro ejemplo es el caso de la obra de R. V. Laban, que es considerada como pilar fundamental en lo que respecta al desarrollo de un método específico de análisis del movimiento.

Planteo este interrogante considerando que el cuerpo posee una realidad propia y pre-conceptual ligada más al “yo puedo” de su morfología que al “yo quiero” de la racionalidad o el deseo (Citro 2009). En muchas ocasiones ese cuerpo es el que queda relegado, sea en ámbitos educativos o en trabajo en psicoterapia. Se tiende a desvincular al pensamiento de la realidad vital del cuerpo que le da soporte a su estructura psíquica (Anzieu, 1998. Citado en Wengrower, 2008).

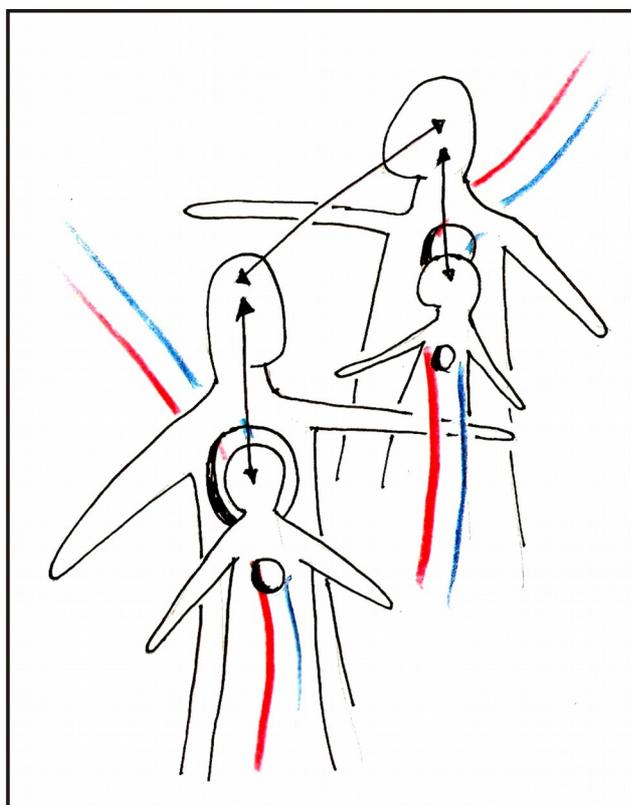
El lugar de la palabra y del movimiento también es una antigua discusión dentro del ámbito teatral. Bailarines y bailarinas que exploran el lenguaje de la actuación y viceversa, escritores teatrales que prefieren escribir sus obras en base enormes didascalias de acción antes que en base a textos que digan los actores, gente que habla y danza a la vez, gente que no se mueve, gente que

no habla, etc. Todas búsquedas artísticas que exploran las posibilidades del movimiento y de la palabra como fenómeno estético.

Diferentes líneas expresivas, estéticas, técnicas, métodos. En definitiva un abanico de posibilidades desarrolladas en relación al vaivén entre movimiento y palabra. Y el ir y venir del vaivén, en oposición a la polaridad de elegir una sola alternativa, quizás pueda ser la alternativa más enriquecedora tanto en lo artístico como en lo terapéutico. Porque en ese ir y venir se establecen los alcances de cada uno, y por ende su “pertinencia” tanto en lo estético como en lo curativo.

Objetividad

Otro cambio de paradigma en el mundo de las ciencias, que impacta posteriormente en la conformación de la DMT, tiene que ver con el nivel de objetividad entre lo que es observado y lo que es percibido. A comienzos del siglo XX las ciencias duras comienzan a replantearse sobre la veracidad de una observación objetiva. En el área de la física el aporte de Albert Einstein abre el juego a la relativización de la experiencia en función del lugar en donde se encuentre el observador. Más adelante Heisenberg sostendrá que cuanto más precisamente se quiera establecer un valor, por ejemplo la ubicación espacial de una partícula, menos se sabrá sobre su masa o su velocidad (principio de incertidumbre en física cuántica). Lo que da lugar luego a planteos filosóficos: ¿Los instrumentos de observación y el observador mismo, son capaces de modificar lo observado? ¿Hasta dónde la observación del sujeto es objetiva y hasta donde es una “versión” de los hechos?



La trascendencia de estos pensamientos irá influyendo en la concepción que tiene la DMT sobre la relación entre el movedor (paciente) y el dmt (terapeuta). En este sentido, la DMT se opone a una mera (e imposible) observación distante. El dmt se considera parte del proceso y de la experiencia del movedor, e incluso intenta encarnar el síntoma del paciente y conocerlo a través de experiencias de movimiento. En definitiva se intenta habilitar y acceder al mundo del otro.

Ponerse en el lugar del otro, ir donde está el otro, habilitar y transitar su territorio. Estas frases definen quizás uno de los postulados filosóficos de la DMT que siento más cercano y considero más importante. En lugar de dar un diagnóstico y recomendar un tratamiento, en DMT se parte del lugar del otro, pero encarnando su estado, su malestar, mediante modos de intervención empático-kinestésicos.

Y este procedimiento en sí mismo ya es considerado parte del tratamiento, parte de la cura.

Lo que fue considerado solo como un síntoma, es en DMT el medio de acceso a otra persona. Este modo de intervención se relaciona a paradigmas de las neurociencias socio-afectivas, en donde predomina una visión relacional de los fenómenos que influyen y hacen a la persona.

Lo que para la DMT implica relativizar el rol del observador, puede ser similar a lo que en un contexto artístico significa problematizar el lugar del espectador de arte. Es posible que exista una relación entre este fenómeno y la manera en la que los artistas han interpelado al público para que éste sea participativo. No me refiero a la participación en el sentido de que interactúen con la obra o se suban a un escenario, sino más bien en el sentido de que sean los artífices de su propia construcción de sentido en relación a las experiencias que sienten ante a una obra, reconociendo que el artista no la presenta como acabada y unívoca. Co-participación, co-construcción, co-responsabilidad ante el hecho estético.

La experiencia

Y aún luego de todo lo expuesto hasta el momento, siempre hay que explicar un poco más. Esta es mi sensación cuando hablo de la DMT con aquellas personas que consideran que entender es posible exclusivamente a un nivel intelectual. Y resulta un tanto desalentador porque, en mi opinión, entender la DMT implica validar la experiencia como un conocimiento. Y al mismo tiempo reconocer que la experiencia es intransferible.

La DMT sucede en el presente de una danza, de una escucha, de una intervención, y para poder entenderla resulta indispensable poder vivirla. Incluso yo mismo elaborando este trabajo, me veo lidiando con un formato de presentación escrito para dar a entender algo que depende en sobre medida de la experiencia. La experiencia es fundamental, porque en ese presente, en ese encuentro, se pone en juego todo lo se postula a nivel teórico.

Otro punto en común entre la DMT y las artes escénicas es este, la experiencia en presente, el aquí y ahora. En una sesión de DMT se puede observar y analizar cómo fue el momento de una persona y se pueden hacer luego interpretaciones e inferencias a partir de ello. Pero para la DMT, la experiencia está compuesta por una serie de factores, como son la subjetividad, la percepción, los aspectos simbólicos de ambas, entre otros. Y estos factores operan en presente, transforman a la persona mientras hace, mientras la sesión transcurre. Las observaciones pueden servir para tomar decisiones respecto a qué alternativa es mejor para seguir un tratamiento, pero la transformación, el cambio, sucede en el presente de la práctica.

De la misma manera, en las artes escénicas todo pasa en presente, en el recorte de espacio-tiempo habitado por los actores y el público. Algo pasa en la escena y el público lo capta sensorialmente. Sienten ciertas emociones. Sus estados de ánimo van cambiando, se transforman. Interpretan todo eso desde su subjetividad y se vuelve a repetir el circuito. Lo mismo sucede con los actores entre sí, e incluso en relación a lo que sucede en la platea.

Ambas experiencias dependen del aquí y ahora para desplegar un aspecto que las caracteriza, que es su potencia transformadora a partir de una relación en presente.

METODOLOGÍA

Una sesión de DMT se desarrolla bajo un encuadre que intenta siempre dar seguridad a quienes participen de la experiencia. El contexto se construye, a grandes rasgos, mediante un recorte espacio temporal explícito, una relación asimétrica entre dmt y movedor-movedores, y una serie de propuestas del dmt que se desarrollan durante la sesión.

Empatía

El dmt puede observar a los movientes, o también puede participar de su “danza” moverse junto a ellos. Este es un modo de llevar a la práctica un concepto filosófico central de la DMT, que es el de ponerse en el lugar del otro, ir hacia donde está. Para esto el dmt se basa en la empatía kinestésica o entonamiento afectivo.

El tipo de relación entre la madre (o quien cumpla la función) y el bebe, es determinante en su desarrollo. En palabras de Winnicott, esta relación se basa en la escucha de la madre que responde y da sentido a las reacciones del bebe. Esto estimula el desarrollo del infante tanto en su aspecto psíquico como también en su aspecto fisiológico. Daniel Stern, psiquiatra y teórico psicoanalítico especializado en el desarrollo infantil, se refiere posteriormente a este proceso como entonamiento afectivo.

En este mismo sentido resulta necesario que un dmt tenga la habilidad y la capacidad de resonar con otro. Involucrarse de tal modo que le sea fácil “oír” a otra persona tan solo resonando con sus movimientos. En definitiva poder desarrollar un lazo empático con el otro mediante la sensación que provoca el resonar con sus movimientos. De este modo se habita otra geografía y se viaja al territorio del otro.

En el campo de las neurociencias este fenómeno encuentra relación con el proceso protagonizado por las denominadas neuronas espejo. Según las investigaciones de Giacomo Rizzolatti las neuronas espejo de una persona que está observando a otra, incluso antes de que intervenga algún proceso consciente, replican la acción observada en el otro. En consecuencia su cerebro estaría activando la misma red neuronal asociada a los movimientos de la persona observada. Estaría espejando lo que ve (Breithaupt, 2011).



Por otro lado, este resonar a partir de observar o copiar el movimiento de otra persona, pide que el dmt tenga la capacidad de aceptar el movimiento o la expresión del otro sin juicios valorativos o estéticos. Saber que todo lo que el moviente hace es válido y debe tener un buen motivo, y que sus propuestas no pueden ser evaluadas como buenas o malas, ni tampoco en términos de más o menos bellas.

Para la DMT el factor emocional del movimiento no pasa por alto, al intentar resonar con el movimiento del otro se intenta también sentir lo que el otro siente. Desde mi mirada de las artes

escénicas me pregunto sobre este contenido emocional, pero en relación a las capacidades de entonamiento del dmt.

Existen determinados entrenamientos actorales donde se prioriza el reconocimiento y el acceso a diversas emociones. En este sentido se me ocurre que este tipo de práctica puede ser muy útil para un dmt. Si es necesario entonar tanto con el movimiento como con la emoción de otra persona, es bueno saber qué tipo de emociones son más cercanas para un terapeuta, o cuáles de ellas son más difíciles de encarnar. Entrenarse en el aspecto emocional en un contexto artístico puede ser de mucha utilidad al momento de encontrarse con la emoción del otro en un contexto curativo.

Por otro lado, esta empatía que para la DMT es un recurso terapéutico, para las artes escénicas puede ser considerada como un modo de entrenamiento en el aspecto relacional. En danza es lo que permite acceder al movimiento del otro para componer a partir de la imitación, o incluso para encontrar la mejor manera de transmitirle un movimiento a otra persona. En la actuación es lo que permite saber lo que le pasa a otro personaje de la escena. La empatía permite “sintonizar” con lo que hace y lo que siente otro, y en ese sentido permite también anticiparse a lo que el otro va a hacer, lo cual es muy útil en todo tipo de improvisación, sea de movimiento o de actuación. No es muy difícil ver como esta escucha, este resonar empático-kinestésico, abre el camino a lo que se entiende como escritura en escena o dramaturgia de actores.

Propuestas

Dependiendo de las características de los participantes la propuesta del DMT puede ser más o menos directiva. Es decir, una propuesta más conducida para aquellos que (crónica o circunstancialmente) se encuentren disminuidos en su capacidad de autorregulación y autopreservación, y más abierta para quienes si puedan hacerlo.

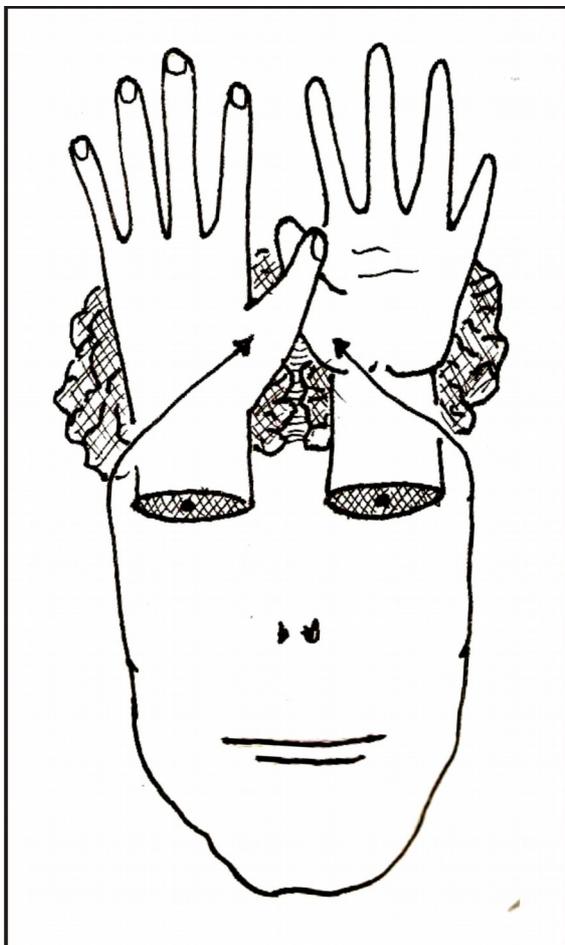
A continuación mencionaré algunos tipos de acercamiento a la práctica y sus principales características, ya que en DMT existen muchas propuestas y líneas de trabajo. Cabe destacar que esta descripción no intenta ser exhaustiva, ya que no es el fin del presente trabajo hacer un muestreo de todos los tipos de prácticas y técnicas existentes.

Para comenzar, una propuesta puede ser pensada para un grupo o para una sola persona, lo cual ya establece una diferencia substancial entre una y otra. Con respecto a lo grupal, podría decirse que es provechoso para el tratamiento de ciertos temas, ya que lo colectivo es en ocasiones la causa (y la cura) del trauma.

En el caso de una propuesta individual, se ponen en juego otros factores que dan una mayor relevancia al lugar del observador. En este encuentro “uno a uno” es importantísimo como observador no abandonar nunca al movedor. Acompañar desde la observación o bien desde el movimiento pueden ser alternativas que el dmt evalúe en función de las necesidades de la sesión y del movedor.

Por otro lado, es habitual que en todas las sesiones de DMT las propuestas se articulen en relación a la música. Esto se debe a la evidente relación entre música y danza. El tipo de música elegido es fundamental, cada ritmo, cada estilo, cada instrumento o ensamble, favorecen un tipo de movimiento, a la vez que impiden otro. Al tiempo que propone ritmos, la música va a sugerir también diferentes registros emocionales. Y en el medio de todo esto, se juega la subjetividad de cada persona para conectar con tal o cual música.

Otro momento posible en una sesión de DMT es la elaboración de dibujos. Éstos pueden servir de punto de partida para una propuesta de movimiento, como un ejercicio de transmodalidad, o traducción del dibujo a la experiencia de movimiento. O también pueden ser elaborados luego de la experiencia como una manera de plasmar en otro lenguaje artístico las sensaciones, experiencias, ideas, etc., que la propuesta generó.



En este caso no se intenta sintetizar la experiencia en un dibujo, más bien se pretende continuarla en el papel, de modo que lo que quede dibujado no explique o cierre, sino que tenga el poder de interpelar de algún modo a quien lo realizó. Se intenta construir un símbolo, que a diferencia del signo, permanezca abierto y no sea resolutivo. De esta manera, puede volverse luego al dibujo con una actitud más analítica, y hacer reparaciones consientes de algo que no ha perdido su capacidad transformadora. Los dibujos son material de trabajo terapéutico, tanto para el moviente como para el dmt.

Otro tipo de propuesta de trabajo en DMT, puede ser la de sugerir algún tipo de personaje a encarnar, o alguna situación a desarrollar, es decir moverse a partir del “como si”. En este caso jugar a que “no soy yo” quien se comporta de determinado modo, o quien lleva adelante tal iniciativa, permite establecer una distancia segura entre el moviente y lo que hace.

La experiencia de movimiento dentro de un encuadre lúdico del “como si”, ofrece una enorme

contención y permite observar lo realizado con un poco más de distancia. Como resultado, lo que haya sucedido en la acción, puede llegar a resultar menos atemorizador o generar menos malestar.

Este tipo de propuestas menos específicas pueden ser más adecuadas en trabajos con niños. La propuesta se desdibuja y pierde la especificidad de la danza, pero gana en la variedad de otros lenguajes artísticos que estimulan las propuestas de estas personas en particular. De un modo similar en la actualidad, se han borrado las fronteras entre diferentes artes escénicas (Wengrower, 2008). Pero ¿cómo incide esto en la DMT en el sentido de su especificidad metodológica como terapia? ¿Qué se gana y que se pierde cuándo se entrecruzan disciplinas y métodos? ¿Hasta dónde se puede sostener un enfoque ecléctico?

A mi entender esta situación es similar a la discusión sobre el uso de la palabra o el uso del movimiento como práctica terapéutica. En este caso: ¿es mejor parcializar un enfoque terapéutico basándose en preservar su especificidad? ¿O es mejor expandirlo y ver las conexiones que tiene con otros? Siendo que las terapias mencionadas surgen de prácticas artísticas, quizás pueda encontrarse una posible respuesta allí, en el arte.

Como mencionaba más arriba las fronteras entre áreas artísticas están, como poco, desdibujadas. En el caso de las artes escénicas las mezclas dan lugar a los más diversos maridajes devenidos luego géneros estéticos. Al igual que en el área terapéutica, en el área artística se dan discusiones sobre estos cruces, y son de índole ético, filosófico, metodológico, político, etc.

Creo que el hecho de preservar la especificidad de una disciplina, sea artística o terapéutica, no debe ser una discusión basada en purismos, o preservación de espacios de poder. Considero que debe estar basada en los resultados del cruce transdisciplinar, y su pertinencia para tal o cual contexto. Por eso, una vez más, considero que construir un marco de acción y pensamiento que trascienda la polaridad si-no, es una buena decisión. De esta manera investigar en la elaboración de prácticas multisistémicas en relación a proyectos-contextos específicos es una posible alternativa.

Botella en un mensaje

Todas estas propuestas de trabajo dependen en sobremanera del modo particular en el que se planteen y se conduzcan. En DMT se le da mayor importancia al cómo se hace una intervención más que a la intervención en sí misma. Se sobreentiende que el medio es el mensaje, por lo tanto el modo, el tiempo, el tono de voz, en definitiva la calidad de una intervención es de vital importancia. Lo que sucede en una sesión de DMT es muy importante, pero igual de importante es el modo en el que se hace, y por ende el tipo de relación que se establece entre el dmt y el movedor (Wengrower, 2008).

El modo en el que el dmt se presenta ante el paciente es de igual a igual. Aunque se deja en claro la asimetría de la relación entre dmt y movedor, el terapeuta se muestra como una persona con sus contradicciones, acortando la distancia entre él y el paciente. De más está decir que esto sucede siempre y cuando sea significativo y venturoso para el movedor.

Por ejemplo, a diferencia de la relación que establece en el psicoanálisis, basada en lo que el paciente fantasea de su analista, en DMT es posible que el coordinador exprese situaciones de su vida personal y de su historia. Sobre todo en ocasiones en las que esto sirva para ponerse en el lugar del moviente al, y para hacerle saber que como terapeuta ha vivido experiencias similares.

Durante el diálogo post movimiento, se recomienda que el dmt no invada al movedor con interpretaciones sobre lo que él hizo. Es más conveniente hablar siempre desde la propia escena, desde lo que como testigo se experimentó. Reflexionar antes de hablar si lo que se quiere decir es útil para el paciente, o si es una necesidad del dmt.

CONCLUSIÓN

Me gustaría pensar que este artículo puso en evidencia algunos paralelos entre las artes escénicas y la DMT, incluso más estrictamente entre la DMT y la actividad teatral. Pero mi búsqueda no ha sido exhaustiva, y mi decisión radica en conservar el enfoque de divulgación que poseía el trabajo original más que establecer semejanzas y diferencias en detalle.

BIBLIOGRAFÍA

- Breithaput, Fritz, "Culturas de la empatía", Ed. Katz, Madrid, 2011.
- Citro, Silvia, (Coord.), "Cuerpos plurales", Ed. Biblios, CABA, 2010.
- Fleischer, Karin, (Coord.) "Cuadernillo de seminario de introducción a la DMT", CABA, 2015.
- Nathan, Tobie, "Embrujos de amor", Ed. Edhasa, CABA, 2015.
- Panhofer, Heidrun, "El cuerpo en la psicoterapia", Ed. Gedisa, Barcelona, 2005.
- Wengrower, Hilda & Chaiclin, Sharon, (Coords.), "La vida es danza", Ed. Gedisa, Barcelona, 2008.

ENTREVISTAS

Tato Pavlovsky y Elvira Onetto.

por Paula Fernández,
Gabriela González,
Jerónimo Ruiz y
Agustina Fittipaldi.



Charla abierta con Tato Pavlovsky y Elvira Onetto.

En Octubre de 2014 se realizaron en la Facultad de Arte las primeras Jornadas de Dirección en Artes escénicas³⁴. En este marco se presentó la obra Asuntos Pendientes de Tato Pavlovsky; con dirección de Elvira Onetto y las actuaciones de Susy Evans, Eduardo Misch, Paula Marrón y Eduardo Pavlovsky. A casi un año de la muerte de Tato recordamos su profundo compromiso con la cultura y el teatro, publicando estos fragmentos de la charla que él y Elvira Onetto mantuvieron con el público de las jornadas el día previo a la función. La misma fue moderada por Paula Fernández.

Paula Fernández - Tato, teniendo en cuenta tu doble formación como psicoterapeuta y como hombre de teatro ¿crees que una cosa insidió en la otra?

Tato - Mirá, no sé. Hay muchas cosas sobre las que no tengo explicación porque se fueron dando, y uno con la explicación que puede dar podría capturar una comprensión, pero no es la realidad. Por ejemplo, yo estudié medicina y fui médico a los 22 años. ¿Por qué fui médico a los 22 años? Porque odiaba la medicina. Y en un momento tuve que elegir entre seguir y recibirme o abandonar. Y preferí seguir y recibirme porque en el año 48 una novia mía me abandonó. Yo tenía 14 años, ella 13 y me destrozó el corazón. Y no había con quién hablar de esto. Di con Rascosky, un psicoanalista muy importante, fundador de la Asociación Psicoanalítica, y él me recomendó a su mujer. Y yo hice un año de terapia, cosa rara un año de terapia, sobretodo cuando ahora yo les digo a los pacientes míos "vos tenés más de diez años de terapia". Y me dicen "Si. Cómo lo sabés" - "No, no sé. Es por la estadística. Yo no sé nada, es por la estadística que se ha dado así, por el mercado" Por la creencia que la longitud da la salud. Y bueno, para mí fue muy importante

³⁴Estas Jornadas fueron organizadas por los docentes- investigadores: Paula Fernández, Jerónimo Ruiz, Gabriela González y Agustina Fittipaldi.

ese año de terapia y siempre lo llevaba como posibilidad en mí. Cuando estudias medicina no se aplica esto, ahora se aplica, ahora en todos los años de medicina hay una parte que se dedica a colocar al alumno en una visión más completa, porque el médico se encuentra con un hombre no con un síndrome. Pero yo no me fui por crítica a ningún sistema; porque no lo entendía muy bien. Yo me fui básicamente porque no me gustaba la medicina. Me acuerdo que le dije eso a mi mamá y por poco se muere. Ella me dijo "ahora vas a entrar a hacer la práctica en el hospital y vas a ver que te va a gustar" Y yo esperé, hice la práctica y me pareció horroroso. (Risas) Que se entienda bien, yo no digo que ser médico sea horroroso. Es muy linda profesión. Pero en definitiva era horroroso el dolor que yo sentía por ese amor perdido. Y yo lo que buscaba era a alguien que comprendiera cómo es el dolor de la pérdida. ¿Cómo se pasa el dolor de la pérdida cuando a uno lo abandonan? Y a uno lo abandonan muchas veces en la vida; no solo una mujer, sino un amigo, etc. Y entonces se me ocurrió entrar a hacer psicoterapia y entré a formarme en la Asociación Psicoanalítica Argentina, donde estaban los mejores analistas, y hacíamos lo que se llamaba "análisis didáctico". Duraba no menos de diez años y, además, era muy caro: era un sacrificio. Pero yo tengo una muy buena formación debido a ese sacrificio y a cosas que evité comprar porque el dinero estaba en el bolsillo de mi analista. Después acá empezaron a surgir terapias muy interesantes que no son psicoanalíticas: la conductual es muy interesante; cosas que se hacen grupalmente que son muy interesantes también. No hay que creer que el psicoanálisis es la meta de la terapia. El psicoanálisis es para mí la mejor concepción de la subjetividad del hombre, o de un niño... Esto no quiere decir más nada que esto que estoy diciendo. Se puede utilizar en la gente y puede ayudar mucho o puede no ayudar mucho. Eso fue interesante para mí, pero después me fui. Me sentí como encerrado en un grupo de psicoanalistas que tenían una ideología muy cerrada. El psicoanálisis protesta contra la religión pero no había nada más religiosos que el psicoanálisis, como doctrina filosófica. Y no es una doctrina filosófica, es una concepción de un genio como Freud que dio pautas que no existían sobre la psicología infantil, por ejemplo, que marcan a un hombre; pero tampoco se puede decir que "mamá esto y papá tal cosa" toda la vida. Hay una anécdota muy graciosa -este es el problema que yo te decía: que de repente me acuerdo de la anécdota y no de lo que vos me preguntaste (risas) - Pero la anécdota es muy interesante: Había un gran psicoanalista francés que se llamaba Guattari, que trabajaba con Deleuze, y una de sus pacientes; una brasilera que era muy inteligente se fue analizar con él. Se acostó en el diván y dijo:

"Bueno Doctor, por suerte voy a poder analizar mi relación con papá"

Y Guattari le dijo "¿Cómo?"

Y ella: "que voy a poder analizar mi relación con papá".

"No, entonces no empecemos", le dice Guattari ¿Qué edad tenés?

- Cincuenta.

-No, pero ya estas muy vieja para analizar eso. Analicemos la relación para adelante, pero no para atrás. (Risas)

Bueno, y después fui analista y después me fui de la Asociación Psicoanalítica porque la notaba religiosa y dogmática. Pero no era fácil de comentar. Yo no le podía decir a un tipo "Mirá, yo pienso que estos son unos religiosos espantosos" Pero no religiosos como el Papa Francisco, sino que el dogma del psicoanálisis primaba sobre cualquier otra comprensión del hombre. Entonces se suprimía lo político, por ejemplo. Y cuando viajamos con unos compañeros a un

congreso en Europa nos dimos cuenta que a muchos jóvenes les pasaba lo mismo; que sentían esa sensación de opresión: de la libertad que nos podía dar el psicoanálisis y la opresión de "tal bibliografía si, tal otra no". Y entonces organizaron, sobre todo Bauleo y Kesselman, una institución junto a otros europeos, que se llamó *Plataforma*. Y renunciaron a la Asociación; renunciar a la asociación era renunciar a hacer psicoanálisis. No podías, era como renunciar a la medicina. Pero descubrimos muchas cosas cuando nos fuimos de ahí. Yo descubrí la terapia de grupo, por ejemplo. Y desde esa época trabajo con grupos. Sigo trabajando hoy con una metodología muy especial.

Elvia Onetto - Hay algo que dijiste una vez Tato, que me parece muy interesante: que el teatro te sirvió más para la psicoterapia, que la psicoterapia para el teatro. Que tomaste del teatro muchas cosas que te sirvieron después para tu trabajo como terapeuta.

Tato - Bueno si es cierto, a mí el teatro me dio mucho, muchísimo. Primeramente en el psicoanálisis en general. Ahora ya hay una mezcla con los psicólogos y el psicoanálisis que no existía en mi época. El teatro me dio una enorme capacidad de libertad para introducir por ejemplo el grupo de niños, nadie había hecho grupo de niños. Y yo empecé haciendo grupo de niños y justamente en ese momento, un día con Rojas Bermúdez, que era más grande que yo, me dijo: "por qué no nos vamos a ver a Moreno y nos dejamos de joder." Porque Moreno es el que había fundado el psicodrama, era un médico rumano que vivía en New York, y bueno nos fuimos a verlo. Y descubrimos que cuando analizábamos nuestras cosas con psicodrama se ampliaban mucho ciertas interpretaciones que uno había tomado del psicoanálisis; se abría. Me dio mucha fuerza el teatro, y la otra cosa que me dio... En esa época había muchos grupos de psicoanalistas con su teoría: vos perteneces al grupo del psiquismo fetal, vos perteneces al grupo de los freudianos, era lo mismo que los evangelistas, no por creer que uno es mejor que el otro. A mí me sirvió mucho el teatro, además me puso en contacto con otra gente que pensaba de otra manera, yo me había dado cuenta que había estado encerrado estudiando psicoanálisis. Y cuando fui al teatro conocí gente que no tenía nada que ver conmigo. El psicoanálisis era muy burgués. Y bueno pensaban de otra manera, actuaban de otra manera. Entonces los fenómenos grupales eran inherentes a mí. Quiero decir yo no podía decir "al grupo le pasa esto". No, a mí me pasa esto en este momento cuando vos hablas: el grupo como gestor de algo nuevo. Y otra cosa que me pasaba es que la gente era diferente, tenía otros valores, otra ética, otra cultura, y eso me sirvió mucho para la psicoterapia, mucho, más que la psicoterapia para el teatro. Cuando yo hice obras como actor, como *Atendiendo al señor Sloane*, que dirigió Ure y que era maravillosa la producción de él. Yo hice el papel de un homosexual, en ese momento la homosexualidad no es lo que es ahora, ahora cualquiera pude definir su sexualidad con tranquilidad. Creo que si el Papa dijera que tiene un amante que es... bueno, no pasaría mucho. Pero todos pensaban que la creación del personaje que yo había hecho tenía que ver con ser psicoanalista, y no era así. Era el teatro el que me había dado la profundidad para comprenderme. Sería fácil decir que todos llevamos un aspecto homosexual, pero a mí no me convence eso. Lo que me convence es que en los ensayos... era una obra en la que entraba un hombre a nuestra familia, un gran actor Jorge Mayor, que era homosexual. Y entraba el a la familia, y Ure me decía al oído: "Mira qué lindo es - era lindo Jorge- , mira que piernas tiene." Pero todavía no hablábamos. "Pero mira qué bonita boca, míralo bien, míralo bien, no te muevas... Míralo, recorré el cuerpo con tu mirada, él está paralizado de placer." Todo esto yo lo hacía, lo veía, lo veía lindo, y fui construyendo en mí una maquinaria que yo no conocía. Mucha gente creyó que por ser analista yo descubría ese personaje, que era

siniestro, el mío y el de él, desde la perspectiva ética. Pero yo no lo descubrí por el psicoanálisis, yo descubrí muchas cosas por fuera del psicoanálisis.

Paula Fernández - Tato, vos empezás a actuar en el grupo Genesi. ¿Cómo es que te convertís en el dramaturgo que sos hoy?

Tato – Mirá, calculá que a mí me gustaba mucho el teatro, pero también estaba el psicoanálisis; y fui a ver por fortuna a uno de los mejores directores que había en la Argentina que era Pedro Asquini. Él y Alejandra Agüero tenían *El nuevo teatro*. “Hola vengo porque lo que me gustaría es aprender teatro y no se con quién... no conozco a nadie.” El me vio y me dijo. “Usted que es.” “Yo soy psicoanalista.” “Noooo, acá no entra usted.” “¿Pero por qué?” “No, querido ustedes tienen la cabeza mal.” Y yo lo respetaba mucho a él, yo entendía que se refería a que él habría visto cosas muy reaccionaras en el psicoanálisis. Para la ideología de él que era marxista. Y había una cierta incompatibilidad. Para colmo a mí me gustaba un solo tipo de teatro. Yo me hice hombre de teatro cuando fui a ver *Esperando a Godot*, para mí es la obra del siglo. Y yo no sabía lo que veía, decía: no lo puedo creer, está la angustia que yo siento todos los días en el escenario pero no tienen angustia, no se quejan; viven, dialogan, hablan. Y descubrí que había una manera de explorar la angustia. Entonces me junte con un par de locos e hicimos el teatro Genesi, éramos muy pocos y para nosotros era obligatorio formarse con “Nuevo teatro”. Obligatorio. ¿Y cómo empecé a escribir teatro? De casualidad. Yo estaba como alumno en ese entonces, estaba con mis tres hijos, y empecé a escribir un personaje, luego el otro, y escribí la primera obra de mi vida. Que todavía la dan: “La espera trágica”. Fue mi primera obra. Yo la adoro. Fue importantísima para mí, y la hace gente joven. Y uno lamentablemente no encuentra gente joven en el teatro. Una de las causas es que la gente no va mucho al teatro. Pero básicamente la gente joven no tiene plata para sacar la entrada e ir a comer con la novia. (...)

Paula Fernández - Tato, desde hace bastante tiempo se habla del Teatro de Estados como categoría, como nombre, como concepto, etc. ¿Qué es el Teatro de Estados?

Tato - El teatro es representativo básicamente. Como lo hace el mejor director que debe ser Augusto Fernández. Es representativo: yo hago un personaje, es decir hago de otro. Y en el Teatro de Estados, que es más bien el que hace Bartsis, que es un gran director; lo que sobresale es el estado del personaje, no el personaje. Y cuál es el estado: que yo la estoy mirando a ella y de repente salgo corriendo y la agarro. Y no está escrito, pero fue lo que mi estado me llevó a hacer. Y de repente viene otro estado. Ahora diría devenir, que es la pausa, la melancolía, otro devenir pero de ninguna manera el personaje. Son devenires del personaje, son estados del personaje. Uno hace un personaje pero el personaje es acribillado por diferentes estados. Uno

ASUNTOS PENDIENTES
de Eduardo Pavlovsky

SUSY EVANS - PAULA MARRÓN - EDUARDO MISCH - TATO PAVLOVSKY
Asistente de dirección: Paula Marrón - Dirección: Elvira Onetto

"I JORNADAS INTERNACIONALES DE DIRECCIÓN EN ARTES ESCÉNICAS"
Sábado 11 de octubre - 21:00 hs. - Sala La fábrica - Pinto 367
Entrada gratuita con reserva: jornadadirecciontandil@gmail.com

puede estar así y de repente (Tato hace el gesto de atacar a Elvira Onetto) y seguir hablando. Entonces es un lío, porque la gente dice este no es el personaje, esto no es teatro. Yo esto lo defino como Teatro de Estados, donde la silueta del personaje se rompe, y aparecen estados anímicos. Naturalmente Ure fue muy acibillado por esto, porque fue un poco el gestor de este teatro.

Paula Fernández - Este dejarse atravesar por los estados ¿tiene que ver con la improvisación? Pero entendida como cierta capacidad creadora, como la capacidad de estar en presente, en el aquí y ahora.

Tato - Yo pienso que la improvisación es fundamental en teatro. El otro día vino Federico Lupi a ver la obra que voy a hacer mañana (*Asuntos Pendientes*), y me dice: “Escuchame una cosa Tato, ¿vos escribiste la obra?” “Si está escrita. Esta escrita con mucha seriedad. Y también hay improvisación.” A veces eso crea conflicto con la dirección. Muchas veces yo paso la letra solo, y estoy diciendo las mismas palabras, pero descubro nuevos sentidos con las mismas palabras que dije ayer, que al personaje le evoca otra cosa: “Que ternura infinita”. Y no digo mas nada, sigo con la letra, pero es algo que es sentido como novedoso. Y no ya colocado en la letra del personaje. Lo hago con obras más básicamente. Por ejemplo Ure te imponía un poco esa idea, se colocaba detrás tuyo y te iba diciendo... También Bartis, ¿No?

Elvira Onetto - Si, Bartis lo hace más de afuera, Ure te hablaba al oído...

Tato - Entonces yo estoy a favor de la improvisación, que es a favor de la riqueza sensible del actor. Por supuesto que todas las improvisaciones al final están en el contexto de la obra. Quien lee la obra no lee un disparate de improvisaciones, lee la obra. Y si la va a ver de un día al otro, cambia.

Elvira Onetto - Tampoco tanto (Risas). No porque... es la misma obra.

Paula Fernández - Tato ¿cómo es esto de actuar tus propios textos? Por ejemplo cuando hiciste ese personaje del médico en *Potestad*, ¿pudiste modificar algo de la estructura que tenías de ese personaje desde la escritura?

Tato - Eso tiene que ver un poco con el descubrimiento de mi gran preocupación por la subjetividad del torturador. No era un torturador este hombre, era un raptor de niños. Él en un operativo se lleva una niña a la que le habían matado los padres, y el anhelaba tener una hija. Una escena muy difícil de hacer en cine. ¿Y qué descubrí? Si uno hace de malo, no puede hacer teatro. Si uno cree que estos individuos son monstruos no sirve mucho. Sirve como definición. Es buena la idea de que tienen que sufrir penas altas, es buena la idea de que un raptor de niños es una especie de criminal solapado. Le saca el nombre, le saca la identidad, nunca le dice la verdad; cómo le va a decir la verdad. Pero cuando los abogados de los derechos humanos a mí en la película me sacan la niña y se la llevan, yo sentí pena.

Elvira Onetto - El personaje...

Tato - Si, el personaje sintió pena y se volvió loco. Porque él había estado diez años cuidándola, llevándola a colegios, educándola. La fiebre, los médicos, lo que es un padre devoto. Y sentí pena. Y me dije: ¿pero estos personajes sienten pena? Y empecé a leer sobre la subjetividad de los represores, entre ellas a Hannah Arendt. Entonces incorporé la pena a la letra, sentirme agobiado de no ver más a una niña que eduqué con todo el amor. Esto enojaba mucho a Estela de Carlotto, muchísimo. Yo la admiro a ella, pero con eso se equivocaba. A mí me interesaba el

dolor de este personaje. ¿Qué es la subjetividad? Eso es para mí muy importante y tiene que ver con el teatro de estados. Vos te llevas a una hija de desaparecidos, le cambias la identidad, es monstruoso, y le ofreces otra vida; buena o mala, pero falsa. Buena puede ser desde la perspectiva corporal, desde los sentimientos. En Alemania que siempre se toma de ejemplo, en Auschwitz, ¿qué pasaba? Mataban a mil judíos como si estuvieran jugando a la pelota. Y cuando le preguntaron a Primo Levi que andaba por ahí dijo: “Mira, de toda esta gente que ves por acá, el noventa por ciento es como uno. Podés estar con ellos, hablar de fútbol. Ahora el diez por ciento es sádico”. Era mucho adjudicar el noventa por ciento a personas que podían tener una relación simétrica, no digo bondad porque no dijo eso. Después vi la película donde Hannah Arendt tiene que juzgar nada menos que a Adolf Eichmann. Y dice: “Para mí es un tipo que no piensa, es un tonto, no merece que lo maten. Hitler le llenó la cabeza con repeticiones vulgares, pero él es un tonto. Es un hombre que no sabe las cosas elementales de la vida. Lo que sabe es que se entrena para buscar judíos. De ninguna manera yo lo mataría. No es un castigo para él, el castigo para él es aislarlo toda la vida, matarlo es un lujo.” Y por supuesto tuvo enormes problemas con los judíos y sus amigos.

Elvira Onetto - A mí me parece interesante de lo que decís Tato, es que cuando tenés que representar a un represor, lo que haces es defender tu personaje. Es algo que admiro mucho desde la posición del actor cuando tiene que hacer un personaje cruel, no debe ser cruel. Debe defender los motivos por los cuales él ejerce esa crueldad. Y eso es muy interesante de las obras de Tato, y de la que verán mañana. Que es a mi gusto una de las más duras.

Tato - La más dura.

Elvira Onetto - Pero quería volver a eso, que cuando él representa a un represor o a un asesino, lo interesante es que él como actor, defiende sus motivos. Y los que están mirando eso lo van a comprender mejor que si hiciera de cruel, con cara de malo.

Paula Fernández - ¿Elvira, la crueldad y la complicidad civil que Tato trata en *Potestad* cómo se muestra ahora en *Asuntos Pendientes*?

Elvira Onetto - *Asuntos Pendientes* es una obra tremenda que Tato me dio en forma de textos separados, digamos, y yo hice un trabajo con Eduardo Misch, que es otro de los actores del elenco. Lo que hicimos fue ordenar un poco esos textos y darles, mínimamente, un recorrido para que tuviera cierta melodía dramática, cierto comienzo, cierto desarrollo, etc. A mí me parece que Tato dice que es la más dura de sus obras porque el crimen llega adentro de la familia. Es una familia con dos padres que han adoptado un chico y en un accidente (no voy a contar toda la obra) pero en un accidente con un arma lo mata al hijo y eso desencadena una serie de reflexiones en relación a la adopción, a lo familiar como célula que puede ser tremendamente perversa. A todo tipo de crimen que tiene que ver con la ética. A la vez esta obra lo que tiene de extraño es que no es lineal sino que al principio hay un niño que muere y luego vuelve a aparecer. Por eso tiene algo de onírico. Yo siempre digo que *Asuntos Pendientes* es algo que nosotros vemos pero en realidad muestra lo que sucede en la cabeza de alguien. Entonces no importa si es presente o pasado, si algo pasó antes o después: todo esto se muestra de manera casi simultánea en la obra.

Paula Fernández - ¿Cómo fue la experiencia de dirigir esta obra?

Elvira Onetto - Para mí dirigirla fue maravilloso porque significó dirigir a Tato por primera vez. Yo había trabajado como compañera - actriz en tres obras; y después dirigí varias obras de él porque siento que entiendo el teatro de Tato muy fácilmente. Yo quería decir que quise ser bailarina en mi

vida y como no pude me fui yendo hacia la expresión corporal, que era algo que me exigía menos en mi sentido técnico, y de allí llegué al teatro como complemento y cuando llegué... un día estaba en el escenario y dije "ah, bueno, pero entonces este es mi lugar" y a partir de ahí seguí adelante, formándome y trabajando. Sobre todo trabajando, siempre. Quería decir que dirigir a Tato fue un lujo, en el sentido de que es el más trabajador. Y aunque él diga que improvisa y que cambia todos los días la obra eso no hace más que enriquecerla; y además en este caso yo le exigí algo a Tato, y él me hizo caso, que fue respetar la "cuarta pared". En muchas obras anteriores Tato se dirigía al público. Bueno, en *Potestad*, de hecho esta mucho tiempo hablándole al público y en otras también; y a mí me parecía que en esta obra era muy interesante que todo quedara circunscripto a ese mundo imaginario, irreal, onírico, pesadillesco, etc. Y entonces era más interesante que él no tuviera un contacto con un público posible del otro lado; sino que fuera el público el que estuviera espionando como por una mirilla algo que sucede, o que refleja sus propias pesadillas. Bueno, después el equipo se completó con Susy (Evans) con quien soy amiga de toda la vida, asique el proceso fue interesantísimo porque todos comprendíamos muy bien lo que queríamos hacer y hubo muchas cosas que no fue necesario decir. Y Tato fue muy obediente, en todo sentido. Me parece que gracias a eso yo pude dirigir esta obra porque sino hubiera sido muy difícil. (...)

Público - Tato, el torturador, el apropiador de niños son figuras emblemáticas que condensan mucho de lo que fue el último régimen dictatorial que tuvimos en nuestro país. A ese régimen dictatorial le siguió el régimen democrático que vivimos ahora: ¿hay algunas figuras de este régimen constitucional que usted crea que merece la pena indagar en su subjetividad así como indago en la del torturador o el apropiador?

Tato - Era más fácil, ¿no? Por ejemplo con *El Señor Galindez* yo estaba escribiendo y el torturador estaba allá (señala cerca) Pero yo creo que estamos llenos de torturadores hoy. Pasa que no es necesario ejercerlo. Pero siguen con la misma mentalidad, la misma aristocracia de pensamiento. Hoy. Es en la democracia donde yo quiero percibir la represión, no en la dictadura. En la dictadura me tuve que exiliar, me vinieron a buscar por una obra terrible que escribí - que era *Telarañas*- y los tipos tenían un decreto muy interesante que decía: "Está atacando Pavlovsky valores cristianos de la familia. La obra podrá ser muy buena en París o Londres pero acá no la queremos ni un día más". Eso no se escribiría ahora pero hay otras tácticas. Y todo eso está en la obra (*Asuntos Pendientes*). Hay un sector de dos millones y pico de personas que no son personas, son animales. Animalitos. Son intocables: nadie los toca. No tienen dientes, viven en lugares que uno no pisaría, no tienen buena alimentación. Esa subjetividad me interesa. Como están ahora esos. De algo de esto se trata la obra. Decir que la tortura se acaba porque se fue Videla nos simplifica mucho la vida, pero encontrar la posibilidad de entender la tortura y como cada uno puede dañar al otro hoy, me interesa mucho. Por supuesto que hay gente que no lucha por esto, que tiene otros valores, que se reúnen fervorosamente -como *La Cámpora*- y tiene algo de positivo que tengan tanto fervor en lo que creen- pero yo digo que adentro de ahí también hay torturadores potenciales; como lo hay en mí. (...) Mi ilusión es estudiar bien esto. Es más, hay un tema delicado que es la subjetividad del violador o del criminal. (...) No hay dictadura, pero se sigue violando a las mujeres, se las sigue matando, hay mucha pedofilia... No sé en términos de estadística, pero eso está permanentemente en la información. (...)

Público - Mi pregunta tiene que ver con el Teatro de Estados que hoy describías en relación al actor "saliéndose de la silueta del personaje". ¿En el Pavlovsky dramaturgo hay algún correlato de eso, o algo así como una escritura de estados?

Tato - No lo sé. Sinceramente, no lo sé. Yo no me siento muy escritor de teatro. Mirá lo que te digo, yo no me siento muy dramaturgo. Acabo de recibir un premio del Fondo Nacional de las Artes. Es impresionante: el premio se lo dan de vez en cuando a alguien, y me lo dieron a mí. Yo no me siento... Yo me siento un tipo de la cultura. Que se siente exigido. Yo pienso que un intelectual -un artista- debe y es responsable de tener siempre un espíritu crítico. Si el que está haciendo una obra hoy no tiene sentido crítico de la sociedad en la que está viviendo para mí eso que hace carece de interés. Me parece que el teatro es "teatrito". Sentido crítico no quiere decir que alguien que sea fervorosamente kirchnerista haga una crítica al partido para irse. No, desde adentro. Desde adentro hay que hacer las cosas. No es fácil, no es nada fácil... Carlos Castilla del Pino en pleno franquismo escribió obras de teatro en Córdoba (España) que eran anti dictatorial; en contra de todo lo que estaba sucediendo en ese momento. Eso es un extremo de valentía. Pero yo pienso que el intelectual tiene una función crítica. Lamentablemente somos pordioseros de la crítica; pero es obligatorio que cuando estás exponiendo algo, expongas algo críticamente. La crítica es indispensable. Yo soy de independiente, y tengo un montón de críticas para hacer pero jamás, si hay algo que no dejaría de ser, es de independiente. Pero tengo críticas para hacerle.



HOTEL

Haya

de *María Laura Santos*

Micromonólogos

Autores Varios

María Laura Santos

Es actriz, dramaturga, directora de teatro, productora y Profesora de Teatro egresada en la Facultad de Arte de Tandil.

Entre sus maestros se encuentran Federico León, Romina Paula, Cynthia Edul, Ariel Farace, Andrea Garrote, Rubén Szuchmacher, Gonzalo Martínez, Alejandro Catalán, Daniel Veronese y Lola Arias.

Trabajos como actriz: Por culpa de la nieve, de Alfredo Staffolani, en Teatro del Abasto 2016/15. Las ideas, de Federico León. ANTIPLAN, de Ian Kornfeld, estrenado en Ciclo Esuchar, MAMBa 2014. Las Multitudes, de Federico León. Loop y About the campo, de Alfredo Staffolani. Inventarios, de Phillippe Minyana, Ciudad Cultural Konex. Dir: Gonzalo Martínez. Los actores son irremplazables, como las personas y Cine, de Gonzalo Martínez. Il Principesca Mafalda, de Patricia Suárez. Dir: María Rosa Pfeiffer, Teatro por la Identidad. Muestra Marmolada. Dir: Mauricio Kartun. No juegues con fuego porque lo podés apagar, de Leo Maslíah. Dir: Cristián Roig. Una lluvia irlandesa, de Joseph Pere Payró. Dir: Daniela Ferrari. Argonautas, Dir: Pepo Sanzano.

Trabajó en ficciones y documentales para Cine, Publicidad y TV.



Como directora y dramaturga: Haya, en Teatro del Abasto (2014). H, en el Ciclo El Porvenir Sub 30, C.C.Matienzo. Dirigió El líquido táctil y La noche devora a sus hijos, de Daniel Veronese - UNICEN-.

Como productora: ANTIPLAN, de Ian Kornfeld, 2016. Videoclip Le temps qu'il fraude y El buen gualicho, para Natalia Doco, Francia 2016. Bienal de Performance 2015. Artaud, Dir: Sergio Boris, en el marco del Ciclo Invocaciones 2015, en Centro Cultural San Martín, 2016 Sala Beckett. Festival Internacional de Dramaturgia Europa + América 2014.

Nominada a los premios Trinidad Guevara en Revelación Femenina por "Haya" en 2015.



Haya fue seleccionada y representada en la Tercera Muestra de Dramaturgia Iberoamericana 2015, Barcelona.

Micromonólogos

En el año 2012, la Facultad de Arte organizó el primer concurso de micromonólogos. Desde entonces varios de estos trabajos se han incluido en las ediciones de El Peldaño. En este caso publicamos los siguientes:

- *Un favor*, de Manuel García Migani.
- *A calzón quitado*, de Carlos Rodrigo Lacunza.
- *La gira*, de Patricio Abadi.
- *Fílmico*, de Gustavo Fabián Gros.
- *Susy Cadillac*, de Patricio Abadi.

Haya

de Maria Laura Santos

Haya en el Goitías.

Haya está en la recepción de un hotel de pueblo. Tiene una cámara de fotos. Dispara algunas fotos. Entra Santiago.

Santiago.- Después que el ferrocarril dejó de funcionar, se vino abajo. ¿Enganchaste la humedad? Me costó levantarlo... Ya no quedan hoteles así... En general se quedan los viajantes, es un 2 estrellas, un 2 estrellas de acá, no de la capital, que no es lo mismo. Hace unos años que estoy a cargo, lo pinté y arreglé las habitaciones, me quedan algunas en el segundo piso con humedad y con el color viejo, pero abajo esta impecable, hicimos unos dibujos rupestres en algunas piezas, como estos... quedaron lindos.

Haya dispara otra foto. Lo mira a Santiago y sonrío.

Haya.- Son lindos...

Santiago.- Decime si no.

Haya asiente.

Santiago.- Te voy a contar algo, vos que sos tan curiosa, con esto de las camaritas. Cuando me puse a rasquetear las paredes, encontré cartelitos. El conserje anterior dejaba notas, escondidas por todo el hotel. Las dejé. Notitas de la vida. Con frases de la vida. Las leo una y otra vez, no me canso. Era un tipo macanudo, solitario pero macanudo. Yo no lo conocí. Murió antes que me hiciera cargo del hotel. Vení.

Santiago se acerca al mostrador, detrás del llavero hay una notita. Mientras Santiago lee, Haya dispara con su cámara.

Santiago.- *(lee)* "Los mensajeros llegaron por corrientes e inundaciones. Amaban las aguas. Se les estrujó el corazón, al ver que los mensajes no se comprendieron." Anon.

Y, ¿este? "El tiempo para mí es la demora del tiempo." ¿Qué habrá querido decir, no?

Haya.- No sé.

Santiago.- *(Lee)* "Los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra." J. C. *(Pausa)* ¿Qué opinas?

Haya.- Y claro, que hay que dar tiempo para poder decir...

Santiago.- Claro... *(pausa)* ¿cómo?

Haya.- Y que para que algo se convierta en dicho tiene que pasar tiempo, ¿no?

Santiago.- Claro, si si. Como un refrán.

Haya.- Acá hay otro, *(lee)* "De algunas cosas solo se puede encargar uno."

Santiago.- “De algunas cosas solo se puede encargar uno.” Anon. Bueno y así... más de este estilo, cortitos. Después de leerlos muchas veces, y hacer una especie de orden de los mensajes, entendí que Anon., es “anónimo” por ejemplo.

Santiago escribe el ingreso de Haya y lima una llave.

Santiago.- ¿Cómo me dijiste que te llamabas?

Haya.- Haya.

Santiago.- Haya, ¿con H? (*Haya afirma*) “Haya en el Goitías”. Bueno te voy a dar esta llave, pero le cambié la combinación, por si las moscas. (*Agarra una de las llaves y una cerradura completa, mientras mira a Haya que se acerca a un marco con una foto*).

Haya.- Y, ¿esa foto?

Santiago.- ¿Qué foto? Es la casa de las hermanas-caballo.

Haya.- ¿Qué, es verdad?

Santiago.- Sí, es verdad. Dicen que viven ahí. La madre murió con el segundo nacimiento. El padre se dejó ahogar en el tanque, una noche, cuando ellas eran chicas. El padre era el veterinario de los caballos pura sangre de La Paloma, una estancia muy grande acá de la zona. El día que el padre murió todos los caballos desaparecieron. Todos. Anda a buscar caballos por acá. No hay producción equina. Y las hermanas-caballo no salieron más, se guardaron, no se dejaron ver más.

Haya.- ¿Nadie las vio? Y, ¿quién sacó la foto?

Santiago.- Ya estaba acá. Este hotel, en la época del otro conserje que te conté, se llenaba de curiosos. El la sacó. Se hablaba mucho de ellas, la gente hacía cosas para conocerlas. Venían de todos los pueblos. Pero no se dejaban ver. Y después del episodio del hombre el pueblo las enterró.

Haya.- ¿Qué hombre?

Santiago.- Un hombre que entró sin avisar en la chacra. Las hermanitas le soltaron los perros, y lo destrozaron, literal, le soltaron los perros. Son salvajes, el pelo largo, dicen que los pelos nunca se los ha cortado nadie. A los perros semanas sin darles de comer.

Haya.- Y, ¿dónde queda?

Santiago.- (*Pausa*) Están pasando La Paloma. Te tomas el tren de carga y te bajas en la estación Ibarra. En frente está la entrada a la estancia, es una arcada alta, grande que dice con letras esculpidas: La Paloma.

Haya.- Y, ¿la chacra de las hermanas?

Santiago.- Ah... tanto no sé. Dicen que es pasando la estancia de La Paloma, campo traviesa, cruzando la laguna La cabeza del buey.

Hace unos meses un viajante fue a La Paloma, por unos fertilizantes, viste, ¿los fertilizantes? Para la cosecha, a la tierra hay que ponerle estos fertilizantes para los bichos, es como un producto que se le pone a la tierra...

Haya.- Fertilizantes.

Santiago.- Exacto. Bueno este viajante los vende, estaba en La Paloma, por este tema y como una de ellas parece que a veces va a la estancia, a buscar cosas, la vio, y me contó. Me dijo que era hermosa... con el pelo largo hasta la cintura, y que era muy difícil ver a través de ella. Todos los meses el viajante viene y vuelve a La Paloma, dice que por esto de los fertilizantes, no sé, y cuando regresa al hotel me dice que lo único que espera es poder conocer a la otra hermana. A la primera no la volvió a ver, y no se anima a preguntar. La cosa que ahora por esto la gente volvió a hablar de ellas. La última vez lo acompañe. La noche anterior no pude dormir. Y todo el viaje fui sin hablar. Mira que demoramos la entrega de los fertilizantes, no aparecieron. *(Pausa)* Pero la conocí a Amparo.

Hay una fiesta de la carneada que terminó. Dicen que van a estar. *(Pausa)* ¿Hasta cuándo te quedas?

Haya.- Sólo esta noche.

Juan, Santiago y Jack Nicholson.

Recepción del hotel. Es de noche tarde. Aparece Juan. Se escuchan unos ladridos de Jack. Santiago aparece desde el fondo, con cara de dormido.

Santiago.- Hola, disculpame, no funciona el timbre. Jack es el timbre, pero se ve que no estaba por acá. Me quedé planchadísimo, aguantame. Pasa que le estoy metiendo muchas horas, y estoy solo, trabajando digo, bueno con las chicas, pero ahora no están, no las tengo cama adentro, porque antes trabajaban de putas y todavía presta a confusión, ahora las tengo en el servicio de limpieza a algunas, pero cada tanto algún viajante se embala, no te vayas a embalar vos, que te llevan en cana, ¿qué edad tenés? ¿Sos de Capital? Sí, por el acento. ¿Necesitas una habitación?

Juan.- Sí, bueno, en realidad, me espera una amiga. Haya.

Santiago.- Haya, Haya ¿decís? Mmmm no. *(Pausa)*. Sí, estuvo pero se fue. ¿Cómo te llamas?

Juan.- Juan. ¿Cómo se fue? ¿A dónde?

Santiago.- Juan de Capital. Sólo se quedó una noche. *(Despertándose)*.

Juan.- ¿Se fue?, ¿cuándo se fue?

Santiago.- Sí, se fue con la tormenta. Por unas noches, rosa queda el cielo. Me inspira el cielo, la lluvia, la tormenta.

Juan.- ¿Esto es San Martín 101?

Santiago.- Si, si. En noches así me pongo a escribir, pero soy medio maleta. Le mostré un poema a Haya... Pero no le puedo dedicar tiempo, parece que no, pero lleva trabajo, es como tener una casa vieja, siempre hay que estar haciéndole algo. Bueno así que una habitación. ¿Traes tecnología?

Juan.- Una cámara de fotos. ¿Por?, ¿hay robos?

Santiago.- No, no. Además, acá el cliente se va, te saco la cerradura, agarro la llave, dos o tres limadas y cambio la combinación.

Juan.- No sé si me voy a quedar, porque si no está acá...

Santiago.- Porque me ha pasado, me ha pasado que algunos viajantes se llevan la llave y no te la traen después, y yo que sé que hacen con la llave. Saco cerradura, llave ¡todo! ¡Ah! Vos sos Juan, claro... Haya me dejó esta caja, me dijo vendrías. ¿Tenés identificación para mostrarme? Vos sos ¿"Peldón, melón"?

Juan.- (*Abre la caja, hay un walkie talkie y una nota con la letra de Haya. Juan lee en voz alta*) "Peldón, melón", claro son...

Santiago.- (*Interrumpiendo*) No digo nada, son códigos, entre ustedes. ¿Tienen algo?

Juan.- (*Preocupado*). ¿No te dijo a donde iba?

Santiago.- No me dijo. Un walkie talkie me pidió, un walkie talkie, complicado le dije, la mandé ahí a la ferretería. Y bueno debe ser este que te dejó a vos...

Juan.- Claro, pero ¿esto solo?

Santiago.- Y el otro se lo debe haber llevado, ¿no?... Pero, ¿por qué no probas con eso? (*Jack ladra*) Jack! Jack! Ese es Jack. Le puse así por el actor de una película que vi en el cine. De un hotel en las montañas...

Juan.- Ah, el perro. ¿Cómo es tu nombre?

Santiago.- Santiago. Voy a abrirle, debe estar en el patio. ¡Jack! (*Santiago sale*).

Juan.- "Juan, Santiago y Jack Nicholson".

Santiago.- (*Vuelve con un papel en la mano*). ¡Me dejó un cartelito! Me lo entregó Jack, el perro.

Juan.- ¿Eh?

Santiago.- Porque yo le conté que el conserje anterior dejaba cartelitos por todo el hotel escondidos, viste un tipo macanudo, que dejaba frases escondidas, los tengo contados, me los sé de memoria.

Juan.- ¿Quién, Haya?

Santiago.- Si, Haya. Que divina... Lee.

Juan.- Si, es la letra de Haya. "*The only thing that can get a bit trying up here during the winter is the isolation*".

Santiago.- "isolation", y en inglés, ¡que divina!

Juan.- Qué tonta, es un chiste por la película. La de Jack.

Santiago.- Claro, ¡ah, si, si! ¿Qué quiere decir? La definición, decime.

Juan.- Algo de la desolación.

Santiago.- Claro, ah, por Jack... pero, ¿cómo es la traducción exacta?

Juan.- Ah, algo así como "lo único que puede cansar durante el invierno es el tremendo aislamiento".

Santiago.- Me deja un cartelito..., (*piensa*) ¿qué me habrá querido decir?

Juan.- Es por la película, la de Jack, que transcurre en un hotel, no hay nadie...

Santiago.- Claro, si si, Jack... ahhh y el hotel, esta bien... me dejó una notita...

Juan.- ¿Te dijo qué la espere? No entiendo, me dijo que iba a estar acá. ¿Te dijo si volvía?, ¿... algo?

Santiago.- *(Sigue pensando en la nota de Haya)* ¿Quién?

Juan.- Haya.

Santiago.- No, no me dijo nada... lo que sé es lo que te comenté... Se fue a su habitación, si se baño tanto no sé y la perdí de vista. Al rato apareció, me dijo que se iba a dar una vuelta con Jack y me preguntó donde podía comprar unos walkie talkie. Volvió ya de noche, me pregunto si había trenes de carga a la madrugada, me dejó el cartelito, se acostó a dormir con Jack y no se más. Se fue sin despedirse.

Juan.- Que raro. Me dejó un cartelito en la casa de la abuela con el nombre del hotel.

Santiago.- ¿Qué abuela?

Juan.- La abuela de Haya.

Santiago.- ¿Dónde vive?

Juan.- Vivía. Acá a unas cuadras...

Santiago.- ¿Qué calle?

Juan.- Bueno voy a probar con esto.

Santiago.- Seguime que te llevo a la habitación. La que te voy a dar tiene baño al lado, así estás más cómodo. Es un hotel viejo, y los baños no están en las habitaciones. Se construyó con el ferrocarril, viste que cruzas la plaza de la estación y estas acá. Mañana si querés te cuento del ferrocarril. Era perfecto. *(Salen Juan y Santiago. A Jack)*. ¡Jack! ¡No, eh!

Haya conoce a Milton y Forestier.

Alguien entra mojado y embarrado, viene de afuera, es Haya. Trae una valija. Con la linterna recorre el espacio, es el living de una casa. Al fondo, una cortina de lluvia no deja ver el campo. Muy silenciosa, recorre el lugar con la luz de la linterna. Sentadas en un rincón están las hermanas que la observaban en la oscuridad. Haya las encuentra con la luz.

Milton.- No me ilumines *(Las hermanas prenden dos faroles antiguos de ferrocarril e iluminan a Haya que apaga su linterna)*.

¿Qué haces acá? *(Pausa)*.

¿Quién sos? *(Pausa)*.

¿Estas sola? *(Pausa)*.

¿Sos muda? *(Pausa)*.

¿Estás sola? *(Pausa)*.

¿De donde sos?

Haya.- De lejos. Vengo de lejos.

Milton.- Y, ¿viniste en el tren?

Haya.- De la ciudad.

Milton.- ¿Qué ciudad?

Haya.-Vengo del pueblo, del Hotel Goitías. Pase por La Paloma, pero los perros no me dejaron entrar, y seguí. Llegué hasta acá.

Milton.- ¿Llegaste acá caminando?

Haya.- Sí.

Milton.- ¿Desde el pueblo?

Haya.- Me tomé el tren de carga fui caminando hasta la estancia. Estoy muy cansada, ¿me puedo acostar un rato?, mañana me voy. Por favor, me tiemblan las piernas... y tengo frío.

Forestier señalando el piso con la luz del farol.

Forestier.- Quedate ahí.

Milton.- ¿Y esas botitas?

Haya mira sus botitas y se las saca. Forestier se acerca y las agarra.

Forestier.- ¿Cómo te llamas?

Haya.- Haya.

Milton.- Nooo, eso no es un nombre.

Haya.- Y, ¿vos como te llamas?

Milton.- Milton.

Forestier.- Forestier.

Haya.- Haya.

Milton.- “Haya conoce a Milton y Forestier”.

Forestier.- Hasta mañana.

Haya.- Gracias.

Las hermanas apagan los faroles. Oscuridad. Pausa larga. Haya en la oscuridad se levanta, enciende la linterna, y se encuentra a las hermanas que no se movieron. Haya retrocede y vuelve a acostarse en el piso.

Haya.- Hasta mañana.

Haya es collage.

Vuelve la luz, es de día. Haya duerme. Milton y Forestier tienen objetos de Haya. Todo su bolso esta desparramado en el suelo. Haya se despierta y las mira. Forestier hace unos ruidos con el código Morse del walkie talkie. Pausa.

Milton.- *(Con la cámara de fotos de Haya)* ¿Qué es?, ¿para escuchar música?

Haya.- Es una cámara de fotos.

Milton.- Sí, ya sé, y, ¿se escucha música?

Forestier.- Yo vi una vez uno así que se escuchaba música, en el catálogo, ...gris.

Haya.- No, es una cámara de fotos.

Milton.- Ah, y, ¿no pasa música?

Haya.- No.

(Pausa larga).

Milton.- Voy al tren a buscar el traje.

Haya.- ¿Qué traje?

Milton.- Voy a buscar la caja a la estación. *(Milton sale).*

Haya.- ¿A dónde va?.

Forestier y Haya quedan mirándose un rato largo.

Forestier.- Acá tenés de mi.

Haya.- Tuya.

Forestier.- De Milton, te va a quedar bien. Nosotros pedimos ropa por catálogo.

Haya.- Nosotras. Chicas, ustedes son chicas.

Forestier.- Sí.

Haya incómoda, se dirige a la pieza para cambiarse.

Forestier.- Cambiate acá.

Haya tímidamente se cambia en el comedor. Silencio. Vuelve Milton.

Milton.- *(Tiene una caja, habla rápido, en secreto con Forestier, casi no se entiende bien todo lo que cuenta)* Hice rápido porque me encontré con Amparo en la tranquera y ella había ido a la estación y como había paquete para mí, ya lo traje. Le conté que estaba Haya acá, y me dijo que ya sabía por la tía Tita. Y le conté que ahora escuchamos música.

Haya.- ¡Ah!, ¿encontraron mi música?

Milton.- Me dijo también que está terminando el nuevo collage, que quiere conocer a Haya, porque ya la había dibujado en el collage y por eso sabía que estaba con nosotros, pero no estaba segura de la edad, y me dijo que va a tardar unos días más en terminarlo. Le dije que no sabía que le iba a preguntar, ¿Qué edad tenés? ¿Y el vestido? *(Mira a Haya)*. ¿Mmm?

Haya.- Me cambié. ¿Quién es tía Tita?

Forestier.- (*Tomando la caja*) Tía Tita tiene 93 años y hace collages. Todo cortadito a mano. “Haya es collage”.

Haya.- ¿Voy a estar en uno?

Milton.- Ya estás. Tía Tita te soñó y te dibujo. Ya estás acá.

Forestier.- ¿Qué es esto?

Milton.- Sapos. Los sapos dan buena suerte a las plantaciones si los pones, como dice acá, mirando al norte; eso dice en el catálogo.

Haya.- Estos son como una familia...

Milton.- No, son una promoción. Tenés de distinto color, por ejemplo este tiene marrón...

Forestier.- (*Acomodando los sapos*) El norte es para allá.

Haya.- ¿Cómo sabes?

Forestier.- Porque yo soy así. El norte para allá, el sur, el este, el oeste y la Cabeza del Buey por ahí. Me oriento porque, ...me oriento.

Haya.- Y, ¿sabes de animales también?

Forestier.- Yo de plantaciones, Milton de animales. Le sale todo bárbaro, de animales.

Milton.- Si, pero yo por ahí no me a ocupo más de los animales. Ahora se que el ají es de 20 días, el tomate de 3 a 4 meses...

Forestier.- Y, ¿el rábano?

Milton.- Y más o menos 20 días...

Forestier.- No, no es más o menos, es 20 días, justo.

Milton.- Ahora me voy a poner a mirar para el próximo catálogo, así marco lo que voy a pedir... Pones una cruz en lo que querés y después lo vas a buscar...

Haya.- Y si pedís algo y después no te gusta, ¿cómo haces?

Milton.- Siempre te gusta.

Haya.- Y, ¿los vas a buscar a la estación?

Milton afirma con la cabeza.

Haya.- Y, ¿al pueblo van?

Milton.- Sí, pero hace calor.

Forestier.- Nosotros no tenemos camioneta.

Milton.- No tenemos camioneta... y hace calor...

Haya.- Pero, ¿fueron alguna vez al pueblo? (*Milton afirma y Forestier niega*). ¿Tienen caballos?

Milton.- Sí.

Haya.- Ah pensé que se habían escapado...

Milton.- ¿A dónde?

Haya.- No sé, que se habían ido.

Milton se ríe.

Haya.- Y ahora, ¿qué hacemos con los sapos?

Milton.- Los sacamos afuera, con los otros animales y esperamos que llueva otra vez.

Forestier.- Ahora hay una fiesta en La Paloma.

Milton.- Estas invitada a la fiesta también.

Haya.- Gracias, pero no sé si voy a poder ir. Tengo que volver al pueblo.

Forestier.- Nosotros vamos a ir.

Haya.- *(Corrigiendo)* Nosotras.

Forestier.- Sí, nosotras tres.

Milton.- Vamos a ir de caballos.

Haya.- Ah, ¿es una fiesta de disfraces?

Milton.- No, es una fiesta de caballos.

Milton sale. Forestier y Haya la siguen. Cuando se acercan a la puerta Forestier se da vuelta en seco, y frena a Haya. Forestier sale. Haya se queda sola, se acerca a los sapos y juega con ellos, ordenándolos otra vez y sacándoles fotos. Se escucha "Paradise city" de Guns and Roses. Salen las hermanas con cabezas de caballo. Le dan una cabeza extra a Haya. Las tres hacen unos movimientos idénticos. Un baile de caballos.

Haya se comunica con Juan.

Aparece Juan en la recepción en musculosa, con una toalla y un cepillo de dientes en la mano.

Juan.- Santiago... *(pausa. Un poco más fuerte)* ¿Santiago...?

Entra Santiago.

Santiago.- ¡Buen día!

Juan.- ¡Hola! Sabes que no me está saliendo agua del baño.

Santiago.- Ahhhh...

Juan.- Ayer tampoco, me quise bañar y no había...

Santiago.- Ahhh qué cagada, ¿no hay agua?

Juan.- No hay agua, no sale.

Santiago.- ¿Fuiste al principal, al que te mandé? ¿Al qué está al lado del cuarto? En ese, ¿no sale?

Juan.- Sí, en ese no sale...

Santiago.- Uy, qué cagada. (*Pausa*). No, si no hay en ese, no hay en ninguno.

Juan.- ¿En ninguno?

Santiago.- Es un tema el agua en este hotel. Porque te ilusiona, abris la ducha, sale un chorro de agua caliente potente y de repente hace pffffffffffffff... se corta, y te quedaste ahí medio mojado.

Juan.- No me alcancé a meter por suerte.

Santiago.- Claro, es un problema de presión que tenemos acá. No hay agua en todo el pueblo.

Juan.- No te lo puedo creer...

Santiago.- Encima con el viaje que te pegaste...

Juan.- Y, ¿cuándo vuelve?

Santiago.- No, no, no vuelve.

Juan.- ¿Cómo que no vuelve? (*Pausa*). Estos, ¿los probaron con Haya?, porque estuve intentando...

Juan le da el walkie talkie.

Santiago.- Ah, el walkie talkie. No, no, pero si te lo dejó es porque alcance debe tener... Se extraña Haya, ¿no? (*Juan lo mira. Santiago toca un botón que hace un ruido, como de llamada, lo vuelve a tocar y lo mira*) No pasa nada. (*Le devuelve el walkie talkie*). "Haya se comunica con Juan".

Se escucha la voz de Haya, Juan sorprendido mira a Santiago e intenta comunicarse.

Voz de Haya.- Hola, que bueno que llamaste. No estoy en el hotel, es largo, tengo que hablar rápido. ¿Hola? ¿Me escuchas? ¿Hola?

Juan.- Hola.... ¿Haya...? Yo te escucho.... ¡Hola!

Voz de Haya.- ¿Hola? No escucho nada, ¿vos a mí? (*Pausa*). Se cortó.

Juan.- Yo te escucho, ¿Haya?, hoooolaaaa... Estoy acá en el Hotel Goitía con Santiago... (*a Santiago*) se cortó.

Santiago.- G O I T Í A S, con s. Bueno por lo menos ahora sabes que alcance tiene, ¿dónde esta? ¿Con quién está? ¿Por dónde anda?

Juan le hace un gesto para no contestarle. Pausa larga. Juan se queda probando con el walkie talkie.

Juan.- ¿Haya? ¿Hola? Estoy en el Goitías. Si me estás escuchando estoy en el Goitías...

Santiago.- No te está escuchando.

Juan.- Es rarísimo esto. No sé si volver a la casa de la abuela y esperarla ahí mejor.

Santiago.- Bueno, mira te voy a contar lo que sé, te veo ahí preocupadísimo... No va que hoy fui a la mañana a la verdulería y me encontré con Ribet, el maquinista de turno y me comentó que la

llevó... Parece ser que se tomó el tren de carga a la madrugada. Dijo que iba para La Paloma, una estancia...

Juan.- ¿Quién?

Santiago.- Pedro Ribet, compañero de la ENET, la técnica. Parece que justo estaba de turno, y Haya se tomo el tren de carga...

Juan.- ¿Haya?

Santiago.- Si, ¿de quién estamos hablando?

Juan.- ¿Qué la vieron, entonces?

Santiago.- Sí, la vieron te estoy diciendo... se tomó el tren de carga y dijo que iba a la estancia. ¿Qué fue a hacer a La Paloma?, no tengo idea...

Juan.- ¿Qué Paloma?

Santiago.- Es una estancia. Quedate tranquilo. Si está en La Paloma esta bien.

Juan.- Y ¿cómo llego? La estoy esperando acá...

Santiago.- Quedate tranquilo... Esas mujeres son un amor.

Juan.- ¿Qué mujeres?

Santiago.- Las de La Paloma, son 6 mujeres y Tía Tita. A mí me tiene loco Amparo, la hermana de Rosita, la más chica, pero me la hace difícil. Son mujeres fuertes.

Juan.- Y, ¿por qué se fue para la estancia?

Santiago.- Y que se yo. Capaz porque yo le comenté de La Paloma y Amparo. No sabes lo que es, una morocha, pelo largo, divina. Estoy todo el día acá adentro, y la veo muy pocas veces. Porque yo creo que si la viera más seguido, la convenzo. Una vez casi la besé, de arrebatado. Me miro, río, y siguió viaje. Ahora imaginate que tengo que ir con cuidado. La otra vez se les había quedado la chata ahí abajo del puente. Me contó un vecino que las vio, que estaban con la caja de herramientas arriba del techo de la camioneta, con el capot arriba, las dos metidas con el motor, Amparo y Rosa. Este pasó, les ofreció ayuda... le contestaron que se las arreglaban, que muchas gracias. Se quedó ahí parado mirando y al rato arrancaron la chata, salieron con las herramientas en el techo, él les gritó ¡la caja, la caja!, y por ahí ve que Amparo sale de la ventanilla, agarra la caja, le pega un saludo y se mete adentro... y la tierra las desapareció. *(Pausa)* Yo sueño con Amparo que me saluda con medio torso desnudo, fuera de la ventanilla, con los pelos llenos de tierra. Te juro.

Le escribí un poema. Haya lo corrigió. Lo traigo y te lo leo...

Pausa.

Juan lo mira, un poco incómodo por la confidencia. Vuelve al walkie talkie nervioso, y casi sin querer toca unos botones. Se escucha a Haya otra vez. Juan busca sorprendido la mirada de Santiago.

Voz de Haya.- ¡Juan! ¡Holaa...! Ahora, ¿me escuchas bien?

Juan.- *(Casi gritando)* Sí, yo te escucho, ¿vos? *(a Santiago)* No me escucha...

Voz de Haya.- ¿Hola? ¿Juan? Uy, yo no te escucho. Hace un “pi” si vos me escuchas a mí.

Juan.- Ay, dale, ¿cómo? *Fuck*, ahí va... (*aprieta un botón. Se escucha un “pi”*).

Voz de Haya.- Perfecto.

Juan.- (*A Santiago*) Qué cagada que no me escuche.

Voz de Haya.- Te decía que no me pude quedar en el hotel, y me vine para otro lado. No te puedo hablar de eso ahora, pero las tenía que conocer, a las hermanas-caballo. (*Pausa*).

Santiago.- ¿Dijo hermanas-caballo? ¿Se cortó? (*A Juan*). Shhhh...

Juan con cara de preocupación. Mira el walkie talkie. Hace un “pi”.

Voz de Haya.- Hay una fiesta en La Paloma, es una estancia, anda para allá, por favor..., porque yo voy a tener que ir, no puedo volver ahora. En el hotel, Santiago te va a saber indicar, (*Santiago se señala*), porque yo no sé ni cómo llegué. Vamos a ir disfrazadas, tenés que ir, ...en La Paloma, buscame, ¿me escuchas bien? Que le pidas a Santiago que te diga como llegar... y, no le digas que estoy con ellas... porque no sé que onda la gente del pueblo, y tampoco digas que vamos a la fiesta, (*Juan se da cuenta y mira a Santiago*) tengo que cortar porque se ponen nerviosas cuando no entienden algo, ¿me escuchaste lo que te dije? (*No tiene respuesta*). Se cortó otra vez.

Juan aprieta el botón, se puso nervioso por las indicaciones de Haya.

Juan.- Uy no le pude hacer el “pi”. (*Juan y Santiago se miran. Pausa*).

Santiago.- Está en la casa de las hermanas-caballo, no lo puedo creer.

Juan.- ¿Qué hermanas-caballo?

Santiago.- No lo puedo creer, está en la casa de las hermanas-caballo. ¿Entendes dónde está?

Juan.- ¿Qué es peligroso? Voy para allá. ¿Me explicas?

Santiago.- Sí, sí. (*Pausa*) Yo voy con vos. ¿Es una fiesta de disfraces?, no entendí. O, ¿ellas van disfrazadas? ¿Cómo es la movida?

Juan.- No sé, pero me parece mejor ir solo.

Santiago.- A mí me parece mejor que te acompañe. Vos no sabés ni cómo llegar, y Haya dice que me pidas ayuda. Si Haya lo dice...

Juan.- Dice que me expliques...

Santiago.- Sí, por eso. Junta todo, que yo, mientras, organizo como ir. (*Agarra un hacha que hay detrás del mostrador*). De camino, en el cementerio le compro flores a Amparo, ¿qué te parece?

Juan.- No sé, puede ser... ¿Y el hotel?

Santiago.- Jack.

Salen Juan y Santiago.

El alemán.

Es de noche. Haya y las hermanas están acostadas en el campo. Tienen una gran manta que las cubre, como un gran collage de tía Tita. Se ríen, están despiertas hace un rato contando historias. Iluminan con los faroles antiguos.

Milton.- Hay que contar todo, yo puedo decir que me atacó un chanco, pero tengo que contar cómo fue. Y me atacó un chanco de verdad... Ahora no tenemos chancos, son animales confundidos. Los perros son animales caprichosos. Es así el juego. Un animal, un ataque.

Forestier.- Claro, tiene razón. Por ejemplo a mí me mordió una yegua, la de Milton. Tenía la costumbre de atarla en el alambrado que está cerca del tanque. Un día que Milton estaba haciendo un nuevo cerco, me acerqué a la yegua para sacarle la montura y soltarla, hacía mucho calor. Y cuando me acerqué me tiro un tarascón en el brazo y además me pisó. La yegua no se movía. La empujaba y no se movía. *(Hace el gesto mostrándole a Haya)*. Grité "Milton" y vino. Cuando llegó, la yegua se corrió. Me quedaron las uñas todas negras, la del dedo gordo siempre la estoy cambiando, no se recupera, *(con suspenso)*, la uña neegraaa.

Milton.- Igual lo de Mariana no fue tan así...

Forestier.- Sí, fue así. Vos sólo te podías acercar. Así se lo enseñaste.

Haya.- ¿Mariana es la yegua?

Milton.- Sí, era, murió. Ahora tenemos a Azulejo. No le enseñé, ella aprendió sola.

Forestier.- Sí claro..., ¿y Azulejo?, también muerde. No se puede montar.

Milton.- Yo lo puedo montar. Azulejo es el hermano de Mariana, pero de otro padre. El padre de Mariana era Garibaldi, y a la madre no le pusimos nombre porque nos mordía a las dos. No tenía nombre.

Forestier .- Era la yegua de papá.

Haya intenta preguntar pero Milton interrumpe.

Milton.- Y el padre de Azulejo era otro, Don, era zaino, le decíamos Don Zaino, Don. Azulejo es negro azulado, si lo ves al sol, es azul.

Forestier.- Sí es azulado. De noche azabache. De día azul.

Haya.- Azulejo. Azulino. Azulado. Azulete. Azulejo.

Milton.- Te dije que no quería ocuparme más de los animales, me los como. El otro día les hacía un cerco nuevo, y el cerco se empezaba a achicar día tras día, y no me daba cuenta, hasta que los animales morían apretados y asfixiados por el cerco.

Las hermanas están a punto de agarrarse de los pelos, pero Forestier mira a Haya.

Haya.- Una vez un gallo blanco me atacó.

Forestier.- ¿Cómo se llamaba?

Haya.- El alemán.

Forestier.- "El alemán".

Haya.- Yo le decía así, mi papá me dijo que era de origen alemán, y pensé que venía de Alemania... en ese momento no sabía donde quedaba ese país. Pero imaginaba el viaje, de Alemania al gallinero.

No me gustaba el alemán, tenía los ojos rojos y era todo blanco.

Pausa. Haya mira a las hermanas.

(A Milton) ¿Alguna vez estuviste en una masacre de pollos?

Milton niega con la cabeza.

Yo sí. *(Con tono de suspenso)*. En la casa de mi abuela en el fondo había un gallinero. Todos los veranos me quedaba ahí. Tenía dos perras.

En el gallinero estaban los pollitos, los criaban, después se vendían. Me gustaba mirarlos. Los traían en una caja y les ponían una lámpara para darles calor. No sabías cuál era la cabeza de cuál. Se acurrucaban y apretaban donde daba la luz.

Cuando cambiaban el plumaje, y éste se convertía en blanco, me generaban el sentimiento contrario. Ese día, el de la matanza, fui al gallinero y solté a todos los pollos. El gallo blanco, que casi siempre permanecía afuera del gallinero, me observaba. Y también solté a las perras. Me aburrí. Entré a la casa de mi abuela y dejé la granja afuera. No sé realmente cuánto tiempo pasó. Cuando salí para volver a encerrar a los pollos, las perras estaban jugando con cadáveres de pollos. Sobre todo una jugaba. Yo temblaba. Miraba todos los pollos desparramados, pollos blancos y rojos ahora. Algunos se movían. Las perras estaban a mi lado, excitadas. Grité. Las encerré en el gallinero. El alemán se había escondido ahí. Me doy cuenta porque las perras empezaron a ladrar, entré al gallinero, las perras me saltaban, el alemán estaba nervioso, asustado, yo también. Quería agarrarlo pero me daba impresión. Me acerqué y el gallo se subió a mi pecho, se agarró de mi remera con las patas, me picoteaba la cara. Lo agarré del cuello para separarlo de mi cara y lo sostuve con mucha presión. Cuando me doy cuenta, El alemán no se movía.

Cuando mi abuela me preguntó dije que había sido una de las perras y la sacrificaron. Todavía recuerdo su sonrisa. Sus dientes blancos y rojos; ahora. No volví más a la casa de mi abuela y mucho tiempo pensé que no me quería más.

Silencio. Milton y Forestier miran a Haya sin decir nada. Haya se va.

Milton.- No me voy a poder dormir...

Forestier.- También yo.

Milton.- ¿Qué?

Forestier.- Yo también, no me voy a poder dormir.

Oscuridad.

El hombre del bigote mullido.

Es muy temprano. En el comedor está Amparo que mira a Haya. Amparo sonríe como en pose. Haya dispara con su cámara. Milton y Forestier están revisando lo que pidieron por catálogo. Entran cosas de la camioneta de Amparo. Momento de silencio.

Haya.- ¿No vino tía Tita? Quería conocerla.

Amparo.- Vas a tener que ir a la estancia. Es muy grande para moverse. Estamos muy contentas de que estés acá Haya. La verdad tuviste suerte, son bravos esos perros si no te conocen.

Haya.- Sí, tuve suerte. No pensé que me encontraría finalmente con ellas.

Amparo.- Forestier ¿por qué no traes algo para tomar?

Forestier sale seguida de Milton.

Amparo.- Ya ellas te habrán contado un poco. Fue un momento muy difícil, no podían hablar, no se querían ir, querían vivir acá en la chacra de sus padres. En un momento pensamos que lo mejor era que se mudaran a La Paloma, eran muy chicas, nos daba miedo dejarlas acá, pero no quisieron. Al principio tía Tita se quedaba con ellas día y noche. Y ellas rápidamente aprendieron. Son muy rápidas.

Haya.- Sí.

Amparo.- El papá era el médico veterinario de La Paloma; no había estudiado, pero sabía tanto o más que un veterinario de verdad. (*Entran Forestier con un licor de huevo y Milton con vasitos. Sirven y reparten*). Nosotras somos una familia de campo, de muchas mujeres de campo. Con manos de mujeres de campo. La tía Tita es artista, aunque se lo tome solo como un pasatiempo. Lo que hizo con las muchachas es de artista, ¿o no?

Haya.- Sí. Vi los collages, hermosos. Todo cortadito a mano.

Amparo.- Milton, Forestier y alguien más que se bañaba con ellas en el tanque. Quiere conocerte.

Haya.- Sí, me gustaría. Seguro tía Tita conoció a mi abuela. Mi abuela vivía en el pueblo, en la Av. Belgrano, al lado de los Cierra.

Amparo.- Claro, a los Cierra los conocemos. Ya sé que casa decís, la que esta abandonada.

Haya.- Sí, esa.

Amparo.- Una pena.

Haya.- Probablemente después de la fiesta me tenga que ir porque van a rematarla, se llenó de deudas que nadie pagó. Mi papá se crió en esa casa. Hace mucho no venía, pasó algo y no vine más. Mi papá y mi abuela no se volvieron a hablar. Nunca pude volver, no me dejaron. Bueno es largo de contar. En el hotel, Santiago me contó de Milton y Forestier y quise conocerlas. Ellas no sufren. Yo no sé bien que hice.

Silencio.

Invité a un amigo a la fiesta.

Amparo.- ¿Cómo, acá?

Haya.- No, no, a La Paloma, lo invité.

Amparo.- ¿A mi casa?

Haya.- A la fiesta.

Amparo.- La fiesta es en mi casa.

Haya.- Si, pero le puedo decir que no venga. Ahora esta en el hotel Goitías, con Santiago. ¿Lo conoces?

Amparo.- Que no venga. Yo te aconsejaría que le digas que no venga. Esos perros son bravos. Una desgracia, pero dos. Que no venga.

Haya.- Es que yo no le dije que venga acá.

Amparo.- Una vez entró un hombre en esta chacra. Era un paisano de por acá y le soltaron los perros. "El hombre del bigote mullido" se acercó a la tranquera, vio que nadie salía de la casa, sacó el candado y entro. Cuando llegó a la puerta, Milton y Forestier salieron. El hombre no paraba de hablar, las aturdió, se asustaron, se metieron para adentro, y lo miraban por la ventana. Pensaron que no se iba a ir más, que no iba a dejar de hablar y mover el bigote. Tenía una bolsa con cosas envueltas en diarios. Milton soltó a los perros.

Fue a la hora de la siesta, tía Tita estaba durmiendo, se despertó gritando que viniéramos para acá. Salimos disparadas y nos encontramos con él, entre la chacra y La Paloma, ahí donde está el monte. Quedó internado. Un paisano más inofensivo..., había ido con cajas de huevos vacías a comprarles a las muchachas; en ese momento escaseaban, había problemas con las gallinas. Los perros lo destrozaron. Después del accidente nadie se acercó a la chacra, hasta hoy.

Forestier.- Hacemos un baile.

Haya.- Si. Con las cabezas de caballo.

Milton y Forestier imitan el grito de los Guns.

Milton.- Tienen el pelo largo.

Forestier.- Son hombres que usan pollera, Amparo.

Amparo.- ¿A donde? ¿Qué dije? ¿Dejaron entrar hombres acá?

Haya.- No. Son una banda de música.

Forestier.- Si, Haya se ocupa de la música, con esto. *(Le muestra el walkie talkie).*

Haya.- No estuvo funcionando bien.

Forestier.- *(A Amparo).* ¿Alguna vez estuviste en una masacre de pollos?

Amparo.- ¿Qué decís? Bueno vamos que Tía Tita nos está esperando y quiere conocerte. A mi me parece bien que te conozca. Agarra tus cositas y vamos. Ahí seguro te puedes comunicar. Hay antenas. Forestier, ¿arreglaron la bomba?

(Forestier asiente con la cabeza). Milton, cuando puedas pasa por la estancia, que tengo un problema con la cruce de perros que hiciste. *(Milton asiente con la cabeza. Amparo y Haya salen).*

El verdín.

Haya, Milton y Forestier comen huevos poche en platos de lata, mojan el pan en la yema.

Milton.- En un momento los huevos faltaron, acá.

Forestier.- Sí y nosotros teníamos, porque Milton sabe bien lo de los animales, le sale bárbaro. Milton tenía un banquito chiquito de madera, rojito. De chico seguía a papá a todos lados, se sentaba en el banquito al lado de la manga y miraba, o iba a los corrales, se sentaba y lo miraba como esquilando ovejas, o en el gallinero, se sentaba en el medio del gallinero y lo miraba. Así aprendió. Yo distinto, porque tuve que leer mucho. Y tía Tita ayudó, con los tiempos de cosecha, porque de chico no los entendía bien.

Milton.- Es difícil lo de los tiempos, yo no los entiendo también.

Haya.- Tampoco... *(Milton la mira sin entender)*. Sí, son difíciles de entender.

Comen pan mojado.

Milton.- *(Haciendo un sándwich con el huevo)* A mí me gusta el huevo apretado en pan. Le pongo un piso y un techo. No tiene paredes.

Haya.- A mí también.

Las tres hacen los mismo.

Forestier.- Nosotros no cumplimos años.

Haya.- ¡Todos cumplen años!

Milton.- Nosotros no cumplimos años porque de chicos no sabíamos eso de los tiempos.

Forestier.- Milton no entendía.

Milton.- Forestier le dijo una vez a tía Tita que no iba a cumplir años porque podía contar para el tomate, o el rabanito, y que los números se hacían para usarlos con los granos y con cuánto pesan. Pero que si tenía que contar para nosotros, tendría que sumar día por día, porque todo crece por día, y si hace eso, son muchos números en la cabeza y no los iba a recordar. Y que si era tan lindo festejar, lo iba a querer hacer todos los días.

Haya.- Pero se festeja sólo el día en que nacieron.

Forestier.- Nosotros no podemos festejar ese día.

Milton.- *(Terminando su sándwich y con yema en los dedos)* Yo un día festejé igual, *(Forestier la mira)*. Si porque quería saber lo de apagar las velas, y que todo un día entero sea distinto. Me fui con el banquito a la manga a pasar el día, me senté ahí, enfrente del otro molino, que ese día hacía mucho ruido, faltaba aceite. Dos hurones salieron de un pozo y los invité. Me canté lo que me acordaba de la canción de los cumpleaños, y sople una velita.

Forestier.- Ahora yo quiero.

Haya.- Es lindo festejar. Cuando era chica, en mi cumpleaños me ponía nerviosa, a veces hasta lloraba. En lo de mi abuela festeje una vez, la última que estuve en el pueblo. A la noche mientras jugábamos al Scrabble me contó de dos chicas que vivían solas en un campo cerca y que nadie

en el pueblo las había podido ver nunca. Pensé que era un cuento de fantasía como otros que me había narrado.

Milton.- Y, ¿era verdad?

Haya no sabe que contestar.

Forestier.- Dijo tía Tita que ibas a venir a saludarnos.

Haya.- La conocí, es una señora maravillosa, muy dulce, tiene unas trenzas muy largas.

Forestier.- Sí, es la mujer más grande que conocemos.

Milton.- A veces nos deja peinarla. Forestier cuando chicos, se levantaba a la noche y la peinaba. A veces le hacíamos las dos trenzas a la vez, carrera de trenzas. Y a la mañana se despertaba y decía sorprendida que seguro los ángeles de la noche la habían peinado.

Forestier.- Pero éramos nosotros, no los ángeles de la noche.

Milton.- Una vez vimos un ángela. Justo ahí donde estas vos ahora.

Forestier.- Sí, Angelita. *(Sale en dirección al tanque).*

Milton.- Forestier se asusta con lo de Angelita.

Haya.- ¿Y vos no?

Milton.- Tampoco.

Forestier.- Papá quería mojarse en el tanque los pies, y le gustó tanto que después se quiso mojar las rodillas, y después la cola, y la panza, y las manos y los brazos y que le gusto tanto que se mojó el cuello, la cabeza, y que le gusto tanto tanto tanto que quiso quedarse a vivir en el tanque, todo mojado siempre.

Milton.- Ahora es verdín.

Haya.- Es lindo el verdín, a veces se ve verde, a veces rosa.

Milton.- Azul, como Azulejo.

Forestier.- “El verdín”: Verde, rosa, azul, negro. De noche es negro.

Haya.- Mi papá ya no está conmigo.

Milton.- El mío tampoco. Haya estabas mojada cuando llegaste. Yo pensé que venías del tanque iluminado.

Forestier.- La luna descansa en el tanque. Cuando la luna está fuerte fuerte, es la luz del tanque.

Yo sabía que algo distinto iba a pasar. La estación de lluvia siempre pasa, nos inunda y pasa, pero es la primera vez que veo la luna con tanta lluvia. Esa noche se veía la luna a través de la lluvia grande grande redonda redonda fuerte fuerte. Eso nunca pasa. Y la lluvia agrandaba la luna tanto que casi el tanque y la luna eran del mismo tamaño. “Haya en la estación de las lluvias”.

Haya.- Sí, me acuerdo. Pensé que estaba en un cuento... *(Pausa)*. Hoy es la última noche.

Entra luz muy fuerte de afuera, del tanque. Las tres se paran a contemplar el campo.

Las tres se miran. Haya empieza a llorar, las hermanas imitan forzosamente el llanto de Haya, hasta que en momento las tres están llorando a moco tendido. Las hermanas se tocan las lágrimas y chupan los dedos. Lloran. Pausa. Las tres contemplan el campo de espaldas, la luz las ilumina, y sus cuerpos destellan más luz. Se miran entre las tres, serias primero, luego sonríen.

Haya caballo que baila.

Juan entra a la casa de las hermanas. Y mira el lugar.

Milton y Forestier entran con las cabezas de caballo puestas. Los tres se miran.

Juan.- ¡Hola!

Silencio.

Juan.- Soy Juan, busco a Haya.

Silencio.

Juan.- ¿Haya está acá? Vengo de La Paloma, antes estuve en el pueblo. Soy amigo de Haya.

Milton y Forestier niegan con la cabeza.

Juan.- En La Paloma no está, vengo de ahí.

Juan mira el lugar, esperando que Haya aparezca, ve que Milton y Forestier se acercan un poco. Las mira.

Juan.- ¿Puedo esperarla acá? *(Pausa)* Soy su amigo, me iba a encontrar con ella en el pueblo...

Milton y Forestier se acercan un poco más.

Juan.- Ustedes son las hermanas, ¿no? Me habló de ustedes. Santiago también. ¿Lo conocen a Santiago?

Milton y Forestier se acercan un poco más, negando con la cabeza. Pausa.

Milton.- Somos caballos.

Juan no sabe que decir.

Milton.- C-a-b-a-l-l-o-s.

Juan.- Sí,... que... bien el disfraz... ¿es para la fiesta?

Forestier.- No es un disfraz, soy caballo que no llora. ¿Vos que animal sos?

Pausa.

Juan.- ... no sé...

Milton.- ¿Qué animal?

Juan.- ...no, no sé...

Milton.- ¿Qué sos?

Juan.- *(Nervioso no contesta)* eh....

Milton.- Un gallo.

Juan se ríe nervioso.

Forestier.- El alemán.

Juan.- ¿El alemán?

Juan.- Sé decir tres cosas en alemán.

Forestier.- ¿Cuáles?

Juan.- Danke schön, bitte schön, gut, eh... *(las hermanas se acercan otro poco. Juan retrocede).*

Milton.- El gallo alemán.

Juan.- No, no sé que animal soy. ¿Y Haya?

Milton.- Caballo.

Milton y Forestier se acercan más a Juan.

Forestier.- Caballo que baila. *(Hacen unos pasos sin música).*

Milton.- Haya se ocupa de la música.

Juan.- Estuvo acá, entonces. Por ahí debería volver a La Paloma y esperarla allá. *(Mira a las hermanas-caballo y sale).*

Las hermanas-caballo se sientan. Juan vuelve a las corridas. Los perros no lo dejaron salir. Está agitado, no se entiende lo que dice.

Juan.- Son un montón de perros, salí corriendo y me enganché en el alambrado, salté la tranquera, soltaron los perros, ¿cuántos perros tienen?

Juan no sabe que decir, prueba con el walkie talkie y escucha su voz a una distancia corta. El aparato esta cerca y nadie contesta. Forestier tiene el walkie talkie de Haya.

Forestier.- *(Agarrando el walkie talkie de Juan)* ¿Este tiene música también?

Milton.- *(A Juan)* Me los como. Las ovejas estaban todas esquiladas, y había una montaña de lana... que el viento volaba y nos inundábamos de lana blanca y marrón por los carneros; todos los animales morían. Nosotros sobrevivíamos porque tejíamos tejíamos para que la lana no ahogue. Yo hacía el punto que a tía Tita le gusta.

Forestier.- El punto yema. Haces mal cosechando. Tía Tita va a saber que hacer con tus sueños.

Milton.- *(Mirando de golpe a Juan que se asusta)* Tía Tita es la mujer más grande que conocemos.

Juan esta asustado. Escucha un ruido. Todos miran hacia la galería.

Entra Haya, con la cabeza de caballo, lo ve a Juan. Se saca la cabeza, corre y lo abraza fuerte colgándose.

Haya.- ¿Juan?

Juan.- Haya, ¿dónde estabas?

Haya.- Están los perros sueltos, ¿estas bien?

Juan.- Si, me decían algo de comer animales y de un gallo...

Haya.- Es que a un hombre le soltaron los perros y quedó internado... No te conocen, no te harían daño...

Juan.- ¿Dónde estabas?, ¿estas bien?

Haya.- Fui hasta el otro molino para ver si funcionaba. ¿Por qué no me esperaste en La Paloma?

Juan.- Es que fui, La Paloma se inundó, un problema con el sistema de riego, están todos resolviendo ese temita.

Haya.- Uy, ¿y?

Juan.- No sé, vine para acá... Ni avisé...

Haya.- No puedes mandarte solo. *(Pausa)*. El es Juan, mi amigo Juan. *(Agarra a Juan de la mano)* Ellas son las hermanas-caballo. Tengo muchas cosas para contarte.

Juan.- Si. Haya, mañana es el remate.

Haya.- Sí. Quiero embalar algunas cosas de lo de mi abuela.

Se escucha la voz de Amparo y Santiago. Las hermanas salen corriendo.

Haya.- ¿Esa es Amparo?, ... ¿con Santiago? *(Lo mira a Juan)* ¿Vino Santiago?

Amparo y Santiago entran, todos discuten. No se entiende nada de lo que dicen. Juan explica porque se fue de La Paloma.

Amparo.- Acá estas, me doy vuelta y desapareces, no hay caso, doy un giro y cuando quiero acordar no te veo más, tengo que caminar derecho, derecho porque si giro...

Juan.- Es que iba a esperarla en La Paloma pero no estaba tranquilo, y con el tema de la inundación, íbamos a estar un rato...

Amparo.- Es que estamos inundados, un problema con el sistema de riego.

Santiago.- ¿Qué te explique? Te dije que era peligroso. Te soltaron los perros. *(Pausa)*. ¿Las viste? ¿Tienen los pelos largos?

Haya.- Yo le dije que esperara en La Paloma Amparo, por esto del hombre que le soltaron los perros.

Amparo.- Es que hubo un hombre que le soltaron los perros. El hombre del bigote mullido, un paisano inofensivo, lo encontramos entre la chacra y el monte...

Juan.- Si, perdón. No me di cuenta. Una de las chicas se llevo el walkie talkie...

Amparo.- ¿Qué decís?

Haya.- Igual ahora vamos a hacer una coreografía con las cabezas de caballo.

Amparo.- No van a salir.

Haya.- Si dijeron que con las cabezas sí.

Amparo.- Esas son cosas que se arman en tu cabecita. Es mucha gente Haya. Y estamos bajo el agua... Ya estuvimos inundados de verdad hace unos años, esto esta controlado, paso algo con el sistema de riego... a mi me gustaría ir a ayudar...

Haya.- Esperemos un poquito a ver si salen.

Pausa.

Santiago.- ¿Qué iban a bailar?

Haya.- Un tema de los *Guns*.

Amparo.- Y bueno no deben entender, estarán nerviosas. Es mucha gente.

Haya.- Sí, ya sé.

Pausa.

Santiago.- (*A Amparo*) Me anoté de jurado en la fiesta del chorizo seco... lo bueno es que siendo jurado probas todos, sino solo probas el chorizo ganador; ¿ustedes van a presentar lo que sale de esta carneada?

Amparo.- Sí, todos los años vamos a Ibarra...

Santiago.- Sí, sí... voy a votar por el de ustedes.

Amparo.- Que bien.

Santiago.- (*Pausa, la mira*) Me gustaría leer algo que escribí, ¿puedo?

Haya.- Sí, nos encantaría...

(*Santiago saca un papelito del bolsillo, muy similar a los papelitos del hotel, este tiene su letra. Lee*)

Santiago.-

...

el aire se volvió todo caliente

y condensado

...

(*a Haya*) Eso lo acabo de agregar ahora,

...

ella tiene tierra en sus dientes

él esta enamorado

ven dorados

que se transforman en algas

está todo inundado

saltan el alambrado

y ven peces rosados
que se transforman en ranas
el cielo se cae anaranjado
anaranjado anaranjado
ella fuma armados
el piensa en sus rojos labios
el cielo se cae anaranjado
anaranjado anaranjado
sabes bien
que te quiero
...
ellos respiran aire caliente
el la besa valiente.

...

(a Haya) Eso lo acabo de agregar ahora también.

Haya.- ¡Muy lindo!

Amparo.- Es verdad, acá a veces el cielo se cae anaranjado... anaranjado... anaranjado.

Santiago.- *(Le da el papel)* Me gustaría... es para vos, Amparo.

Amparo.- Gracias. Es muy lindo. *(Pausa)*. Deberíamos volver, seguro nos necesitan en La Paloma. Haya, ¿los esperamos en un rato...? Ellas no van a venir, es mejor que te despidas...

Haya.- Pero dijeron...

Amparo.- No van a venir, sé lo que te digo...

Amparo se dirige hacia la salida, Santiago la toma de la cintura y la besa. Se besan un rato largo. Haya y Juan de espaldas miran. Amparo y Santiago salen, Haya y Juan se miran incómodos. Haya sale. Juan solo en el living de las hermanas se pone la cabeza de caballo y hace unos movimientos.

Haya.- No están... *(Mira a Juan y le habla a los ojos del caballo)*. Debería escribir canciones de amor, de amigos...

Debería escribir canciones de ferrocarriles, de pollos en gallineros, de herrajes y llaves.

Haya acaricia la trompa del caballo.

Lo mataba, moría él o moría yo, todas las noches me despertaba con tanto odio, ahogada. Me despertaba con los ojos inyectados. Me dolía la mente, mi cabeza estaba roja. *(Juan intenta sacarse la cabeza de caballo y Haya no lo deja)*. Perdón recién ahora puedo hablar.

Después de esa noche, al otro día, fue raro, te avisé y me vine. Los acontecimientos tardan un tiempo para convertirse en palabra.

No sé como hacía la abuela María para cocinar en esa cocina sin luz.

No había harina en la mesa, no había olor a vainilla, tampoco delantales manchados. El piso estaba sucio. En la puerta que da al patio pensé: los ciruelos no están, las calas no están, el higüero no está, las perras no están, los dos fuentones de hierro no están, el limonero no está, el moisés de mimbre no está, la pelopincho no está, las flores pájaro no están, la escalera de hierro no está, la tijera de podar oxidada no está, los ladrillos apilados en el fondo no están, la parra no está, el gallinero está.

Juan se saca la cabeza de caballo y acerca a Haya.

Nunca pude olvidarme de la casa de la calle Belgrano.

Me quedé anestesiada en el marco de la puerta, no pude pasar, me temblaban las piernas. Dejé al gallo sin aire, lo ahogué. A mi papá lo mismo. Lo dejé. Lo extrañé mucho, lo quería de vuelta conmigo... El tiempo pasó sin saber cómo, no me acuerdo de nada, como pasaban los días... y no sé cuándo me desperté; pero lo hice y vos estabas ahí, me esperabas...

Mis sueños ahora están limpios.

Soy una estúpida, pero no me pude quedar ahí, fui al hotel y bueno lo demás ya lo sabés... Este lugar me encontró, Milton y Forestier.

Vos sos mi amigo, mi familia. Enloquecí, te enloquecí.

Te quiero, también. Mucho. Perdón, melón...

Haya le da la mano a Juan. Pausa.

Juan.- Esa noche, pasó algo increíble. (*Pausa*). Mañana volvemos y escribimos canciones... "Haya, caballo que baila".

Se dan un beso y abrazan.

Oscuridad.

Haya en el fin de los fines.

La mañana siguiente. Están las hermanas paradas con objetos de Haya. Milton tiene la cámara de fotos colgada del cuello. En el suelo algunos almácigos. Forestier sostiene el walkie talkie. Se escucha la voz de Haya.

Voz de Haya.- Ay no sé bien cómo despedirme. "Haya en el fin de los fines".

Perdón si no entendí bien de los almácigos o tiempos de cosecha.

No creo que nos volvamos a ver. Quizás algún día, de verano. Igual, cada tanto vayan al tren y pregunten si les llegó algo de parte de Haya. Gracias por todo. ¡Ah! Me llevé un sapo para poner al norte y ver si tengo algo de suerte.

Forestier apaga el walkie talkie.

Se escucha la canción "Haya, caballo que baila":

*Tiempos eternos
De plegadas piernas
Fueron estos*

*Lenguas mojadas
Pies tensos
Labios sellados*

*Otro me habita
Caballo que baila
Caballo que habla*

*Y otro me habita
Caballo que baila
Caballo de Haya*

*Antes dormidos
Mi frente a la almohada
Mis ojos cerrados*

*Tiempos nuevos
De largas piernas
Serán estos.*

*Otro me habita
Caballo que baila
Caballo que habla*

*Y otro me habita
Caballo que baila
Caballo de Haya*

Milton dispara una foto con un flash que encandila.

Apagón.

Micromonólogos

- *Un favor*, de Manuel García Migani.
- *A calzón quitado*, de Carlos Rodrigo Lacunza.
- *La gira*, de Patricio Abadi.
- *Fílmico*, de Gustavo F. Gros.
- *Susy Cadillac*, de Patricio Abadi.

Un favor

de Manuel García Migani.

*Hoy amanecí con la imagen más hermosa
que haya podido ver.
Tu cuerpo desnudo en mis sábanas
y el sol,
por las persianas,
dibujaba sobre tu cara
un antifaz .*

La distancia entre mi casa y lo de Iván es perfecta para ir en bicicleta. Es un tema. No más. Dos, dos y medio si es alguna de esas banditas de punk francés. Desde que ando en bicicleta me acostumbré a medir la distancia en temas que voy escuchando en el mp3. Hasta lo de Iván entra perfecto "Do me a favor" de Artic Monkeys. Pongo ese tema siempre que voy a su casa. Es largo. Termina, y ya estoy ahí. Hoy me voy a Córdoba, allá vive mi viejo. Conoce un médico especialista que me va a operar.

Trataba de pensar cuántos temas hay hasta Córdoba. O cuántas veces entraría "Do me a Favor". No tengo idea qué dice la letra, no sé inglés, pero de tanto escucharla ya tengo una idea propia. Me gusta pensar que le canta a una chica. Le confiesa, como con miedo, estar perdidamente enamorado. Ojalá a vos te pase lo mismo, piensa, canta, que es lo mismo ahora. Lo que siento es tan profundo que me he resignado a pensar que no puede terminar si no en locura. En sufrimiento.

Ya me dije mil veces que voy a anotar las letras que les invento a las canciones, se me ocurren cosas que me gustan.

Le dije a Iván que estoy embarazada.

Ah. Estoy embarazada.

Se quedó congelado un rato.

Cuando alguien queda “helado”, palidece. La sensación es de un frío que va ganando espacio en el cuerpo. Iván no quedó así. Congelado quedó y eso es otra cosa. No había calor que perder en ese cuerpo. Su imagen tenía tal quietud que por un momento creí verle rasgos nuevos. Fue una literal pausa. Unos segundos, y rompió llevándose una mano al bolsillo. Sacó una lapicera. De otro bolsillo interno, una chequera. Me hizo un cheque de cuatro mil pesos. Me mostró la cifra, me preguntó- Está bien? Yo le dije sí, está bien. Y recién ahí lo firmó. No suele usar sacos, pero ahora está laburando en la empresa del padre. No sé qué hace. No debe hacer nada, se debe pasear por los pasillos bien vestido. Y el padre contento de verlo pasar con saco.

Me voy a Córdoba le dije. A lo de tu viejo? Sí -le contesté- él conoce un médico.

Voy a poner “Do me a favor” una y otra vez. No hasta llegar a Córdoba.

No.

Hasta que termine de escribir la letra. Voy a aprovechar que voy en colectivo esta vez, y voy a escribir. Cuando la termine, no voy a escuchar ese tema nunca más.

Misteriosa vestidura con la que amaneces en mi cama

después de celebrar en los sueños,

fiestas de máscaras.

Vestigios de luna inconsciente.

Prontos siempre a desaparecer.

Hazme un favor.

Vuelve mañana.

Y en cada amanecer.

Ven.

Busca siempre aquí tu refugio

a la hora en la que ya es débil la oscuridad.

Las estrellas juntos no hemos de ver.

Trae tus restos de noche alucinada,

que el sol los despida

donde pueda yo,

verlos

desaparecer.

A calzón quitado

de Carlos Rodrigo Lacunza.

En la cocina de los suegros.

Embarazada: Bueno suegra, se acabó. Ahora dígame que salga, sí a su hijo, que ya no es mi esposo. No, no quiero mate. Puede quedarse quieta y dejar de limpiar la cocina. No doy más, se lo pido por favor. De acá suegra, sáquemelo de adentro de la panza. *(Pausa)* A la noche, me quedé dormida. ¿Ahí se ve algo? Se me enconchó qué parte no entiende. A mí también me da asco. *(Suena celular. Atiende)* Ya estoy, bancame. Yendo en taxi, es que, justo la policía está acá, no sé hay un corte en la ruta. Quedate tranquilo que vamos a viajar bien. Beso. Yo también. *(Corta)* Un amigo. No, ya sé que no estamos en un taxi. ¿Nunca miente usted? Mejor no me haga hablar. *(Abre las piernas)* Acérquese, hable que la escucha. Sí por ahí. Lo tengo agarrado con las uñas al útero. *(Pausa)* Ve lo que digo. Está metido bien adentro, se mandó por las trompas. Más fuerte hable. *(A la panza)* ¿Escuchás infeliz? Es tu madre que quiere verte. Está tu papá también. *(A la suegra)* Rápido, traiga unos guantes y póngaselos ahora. Ahora suegra que se me va el avión. Ahí tiene en la mesada, esos amarillos. *(Al suegro)* Venga suegro acá está su hijo, saludelo, sin miedo. Ve que tengo hinchado acá. Ésta es la cabeza. *(Suena celular. Atiende)* Quedate tranquilo que ya estoy, no van a despegar sin nosotros. Sí, llegando al aeropuerto, beso. *(Corta. A la suegra)* Ya le dije suegra, un compañero del trabajo. *(Contracción)* ¿No me escucha? No quiero mate. *(Contracción grave)* ¡Por Dios! ¡No me toquen! Estoy bien. Suegra arránquelo de cuajo. *(En posición de parto)* No importa si duele. Que su esposo no mire, que se dé vuelta. No sea inocente señora, ¿no es hombre acaso? *(Contracción)* Gracias. *(Suena celular. Atiende)* No, querido. Chocamos. No es nada. Despachá las valijas. Bueno, hacé vos el checkin. No me pongas más histérica ¿querés? Y andate solo entonces. *(Corta. A la suegra)* Ahora mismo o la estrangulo con estas manos. *(Contracción)* ¡Qué doctor ni qué ocho cuarto! No pregunte estupideces. *(Pausa)* Al Caribe. Qué le pasa yo lo pagué, sí con un amigo del trabajo ¿Y? En 30 años su hijo me sacó a la vereda. ¿Qué hace? No se saque los guantes. Suegra, no se vaya por Dios y la virgen. *(Contracción. A la panza)* Hijo de puta. *(Se saca la bombacha, mete la mano entre las piernas)* Vení, vení con mamita engendro. *(Grita y saca la mano)* Mierda... Suegrito usted ayúdeme. ¿Puede levantar los guantes? Eso, ahí. *(Pausa)* ¡Pero qué dice? Ni lo piense. *(Suena celular. Lo corta)* Espere espere. *(Pausa)* Ni se le ocurra mirarme la vergüenza ¿está claro? *(Se pone en cuatro patas de espalda)* Oiga con cuidado, cierre los ojos. *(Pausa)* Use las dos manos, y despacito así no lo muerde ¿oyó? *(Se tira un pedo)* ¿Suegro? ¿Está todo bien? *(Gira. Le habla a la vagina)* ¿Qué carajo hace ahí adentro? Salga inmediatamente. ¡Suegra, ayuda! Se me metieron las dos garrapatas juntas. ¿Dónde está suegrita? *(Sale)* Venga, deje los rencores. Perdóneme por favor. ¡Suegra sáquelos por el amor de Dios! *(Suena el celular).*

La gira

de Patricio Abadi.

En la cena de postfunción de la “nena”, la familia presente. Vinieron de Pergamino a ver el estreno de la obra. La madre, una amiga de la madre, el padre, y su hermanito autista. En la mesa también está junto a la hija un actor compañero de elenco.

(El padre, indignado por la obra que acaba de presenciar, gesticula y en la axila se le abre el traje. Silencio. Todos miran el agujero. Tiempo.)

Padre: Me la paso trozando pollos hace años, catorce años, en tres meses no pegue un ojo para pagarme un traje, trabajé toda mi vida, podés creer nene y no puedo comprar un traje para ver el debut de mi hija, trabajé y no llegue a comprarme un traje, miren este agujero, tuve que comprármelo en el outlet, y miren esto, toda mi vida viendo girar pollos, cargando damajuanas, y miren, miren esto, ni un traje; pero nunca me torcí del camino, yo puedo no entender los pormenores de lo de ustedes, puedo parecer bruto, pero leo, leo los diarios, veo los noticieros y se como se maneja esto... Yo tuve que dejar la facultad, y me gustaba, me gustaba de verdad, pero tenía que trabajar, mi papá me decía estudiá, y pude hacer un año sin dormir, pero no aguanté más, y tuve que elegir trabajar. Hice todo para que mi hija pueda estudiar sin trabajar. Cuando la nena se vino para acá me metí a ver como era el ambiente, porque yo te amo hija, ¿Qué te pensás? Yo necesitaba saber en que ambiente te estabas moviendo, y leía, preguntaba, Nancy me traía artículos de Internet, y fui entendiendo como se maneja esto del mundo del espectáculo pero nunca pensé que tan rápido hija ibas a caer en esta trampa...

Ojo, yo soy una mierda que vende pollos, no me creo nadie, soy tan inservible como todos ustedes, pero no quiero que mi hija termine siendo una infeliz como yo... No quiero... Ya está hija, ya te diste el gusto, te sacaste las ganas, ya jugaste a la actriz, ahora te metes en la universidad de Pergamino a estudiar una carrera normal.

(“La nena” llorando dice que no con la cabeza. “Hijo autista” empieza con alaridos y se va encima del padre golpeándolo con el tenedor.)

Hija, si vos te vas a ese viaje, olvidate de que vas a volver a ver a tu hermano mientras yo esté vivo.

(“La nena” llora en silencio. Está como ida. Shockeada.)

De acá, negra, de acá del pecho de la angustia, de los huevos secos de tanto trabajar para nada, hace cuanto que no cogemos por miedo a seguir engendrando lo que engendramos, sabes lo que es entregar una vida al trabajo para ver como mis dos hijos no son nada, somos una fabrica fallada negra, miren lo que somos, porque no nos encerramos en un cuarto y nos pegamos un tiro los cuatro, porque Jorgito nació apagado pero vos tenías luces, nena, eras nuestra salvación, la más linda, lúcida e inteligente de todas las pibas de Pergamino, y toda esa potencia puesta para esta porquería que sufrimos hoy.

Se ve venir al mozo con bandejas. Puchero, pescado grillé y guarniciones.

Fílmico

de Gustavo F. Gros.

LA DIRECTORA (*joven, de no más de veinticinco años de edad, vistiendo camión de dormir blanco entre sexy y juguetona; cabello enrulado recogido, mirando al público motivada, apasionada, con una pequeña mesa de luz al lado, vaso de agua y velador que prende al subir a escena. Habla siempre con ritmo acelerado pero claro, contundente*): -Quiero filmar una película, un film de no más de hora veinte de duración con tomas bien largas y una especie de epígrafe al comienzo que diga sobre un fondo en negro: "Las estrellas/ no son tan inocentes como parecen// Si no,/ no habría tantos espacios negros/ entre ellas" (*pausa*). Quiero que la película comience con música de Wagner mientras se proyecta a unos seres oscuros, lánguidos, altísimos, con brazos y piernas fibrosas y largas (*pausa*). Seres que obviamente no son humanos pero curiosamente tampoco parecen extraños; seres que van y vienen, van y vienen mientras cuidan, acunan, protegen a diversos bebés que sí son humanos al mismo tiempo que les enseñan a niños, jóvenes y hombres -claramente primitivos- a cazar, a crear, a protegerse a sí mismos en medio de la tupida y roja selva misionera donde se encuentran (*pausa prolongada: toma agua del vaso de la mesa de luz*). Quiero que luego de esta escena primera, el resto de la película se devenga en una especie de libro de cuentos: donde se encadenen seis historias autónomas pero relacionadas entre sí a través de un cierto componente épico muy simbólico, a lo "Fitzcarraldo" de Werner Herzog (*pausa, vuelve a tomar un sorbo de agua*). Y quiero justamente que en la historia tercera, una chata aparezca en escena en medio de un camino polvoriento perdido en algún lugar inhóspito del Valle de Punilla en las sierras de Córdoba y que un tipo entierre en un vallecito totalmente despoblado, entre las montañas, a una hermosa joven que puede ser su esposa o su hija (a eso nunca lo sabremos) y sólo deje afuera de la tierra, sin tapar, su rostro angelical con los ojos abiertos (*quiere volver a tomar agua, pero se da cuenta que no hay más en el vaso. Se irrita ligeramente por ello*). Quiero entonces que de forma repetitiva, sin diálogos y siempre con sonidos ambiente, se vea la chata cada mañana ir y venir por el camino polvoriento hacia la tumba y que alrededor de la misma, al igual que encima, comiencen a crecer yuyos, pasto, plantitas, pequeñas flores silvestres típicas de la región mientras el rostro de la joven, lentamente, se va demacrando, pudriendo, carcomiendo hasta llegar a convertirse en una derruida y mohosa calavera (*pausa*). Quiero entonces que en el centro de la tumba, a la altura de lo que sería el pecho de la joven, crezca una flor delgada, apenas más alta que el resto de los yuyos que allí crecieron; una flor con amplios pétalos amarillos y quiero filmar cómo un conglomerado de diminutas hormiguitas negras devoran esos pétalos llevando cada una de ellas, un trozo hacia el hormiguero (*pausa. Levanta de la mesa de luz el vaso vacío, lo mira como abstraída sacando de su foco al público*). Quiero filmar sin interrupciones, en una sola y larga toma en primerísimo primer plano, el viaje de una de estas hormigas con el trozo del pétalo hasta el hormiguero mientras suena el Segundo Movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven (*pausa. Sigue mirando el vaso sin darle importancia al público*). Quiero que la película se llame "Seis puntas" y que al Enterrador lo interprete una persona obesa, ruluda, de ojos verdes muy claros... y que a la joven Enterrada la interprete una joven de no más de veinte años con el mismo color de ojos que su padre... ¡¡O vos (*señalando inquisitiva y repentinamente a alguien del público aunque con la voz muy moderada, casi susurrando*): si es que no tenés miedo a los misterios que encierra éste o cualquier otro simulacro de Movimiento!!

Susy Cadillac

de Patricio Abadi.

Hace unos años en el Noreste de Brasil tuvo lugar el suceso clave en mi vida, el insight. El barco resopló como una ballena y se perdió en el horizonte. Pero antes de partir lo dejó a él, Paulo Souza, el maestro, el pai que me curó todos los males y me robó hasta las cajitas musicales. El brasilero que me curó y me fundió desembarcó en el puerto de Maceió. Yo era anoréxica y alguna que otra vez me tajeaba las muñecas. El pai se me presentó vestido de blanco y pagó una cerveza Skoll. Acudir a chamanes y líderes espirituales había sido mi penúltimo grito de desesperación. Y no me había ido nada bien. Ya había probado con todo. El San Pedro, Machu Pichu, la dieta de la Ayahuasca, y nada funcionó. Sin embargo, el Maestro, me encontró la llave. Simplemente, me escuchó. Dos horas me escuchó. Sin interrumpir, con una oreja que se fagocitaba los mambos ajenos, logró que yo escuchara por primera vez mi propia voz. Pagó la cerveza, lo único que pagaría en toda la relación y me llevó encima de un morro. Dejamos atrás la barraca, subimos a la montaña, me hizo sacar el collar que me regaló papá para mis quince y lo tiró al mar. Todavía sospecho que con todas hacía lo mismo y tenía un socio con el cual iban a medias y recogía en la orilla esas ofrendas involuntarias de personas desesperadas como yo. Sacó el dinero de mi billetera, me pasó los billetes, un encendedor y en un idioma umbanda me ordenó que quemara la plata. *Esta es seu mochila rezó, esta mochila tiene mucho cadáveres de vacas, energías de familia intoxicadas, dinero sin gracia.* Me abrazó y yo ya no sentía nada, me sentía una pluma liviana bailando forró. Adiós al colegio bilingüe, los espasmos remanentes de las fiestas raye, y todo aquel pasado se fue. Nos empezamos a ver todos los atardeceres en el morro. Sexo recién a la tercera vez. No era mi primera vez, claro, pero tampoco era la enésima. No venía teniendo suerte en Buenos Aires. Eyaculadores precoces, sementales sin erección, y exploradores principiantes del punto G. Con Paulo Souza, los ojos se me ponían al revés. No más anorexia, no más tajos en las venas. En el mes que duró la primavera Brasileira, no por el sexo sino por el. Todo, entregué número de cuenta, firmé papeles con los ojos todavía dados vuelta, y cuando me di cuenta, plata quemada, collares flotando en el mar, y sin un Real para volver acá. La psicomagia resultó ser una terapia bastante cara. Bien gastada, bien vale la pena estar pobre pero sana. Y ahora que cuento esto, a modo de diálogo, de confesión seguramente esté resoplando un buque en Maceió, y detrás de la barraca vestido de blanco simulando confusión, se estará sentando Paulo Souza junto a alguna señorita perdida. Dejará que rueden las lágrimas de ella sobre su camisa de bambula. Las escuchará con atención, y unos minutos más tarde, como un *Tropical Freud*, le curará las histerias.