El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 18 | AÑO 2022

ISSN 1666-9460

PH:FREDDY KRIEGER. "NUESTRA SEÑORA DE LAS NUBES" - DIR.GASTÓN DUBINI - 2018

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

ÍNDICE

N° 18- Dic-2022

EDITORIAL
Hojsgaard, Luz García.....pp-3

ARTÍCULOS
Travas Diversas. Una acción para la inclusión de género.....pp-4
Agustina Gomez Hoffman compila:
-Estreno de la obra "Como volver a ser niña otra vez" de Juan Pablo Santilli por Gabriela Perez Cubas.
-La guarda pampa reivindicada. Una crítica a "Cómo volver a ser niña otra vez" por Martina Cabrera

Graciela Mengarelli. Prácticas Escénicas para demorarse por Fabricio Cipolla.....pp-10

Pedagogía teatral: Taller de construcción de narrativas, registro y sistematización de experiencias escolares en tiempos de pandemia. Entre ausencias y distancias, presencias y existencias. Parte II por Mariela Piedrabuena.....pp-25

ENTREVISTA
Szuchmacher. El artista total.
Andrea Carina Jaet Carvajal, Scarone Samanta.....pp.34

DRAMATURGIA
Sucesos Aislados tras la muerte de Paco Jamandreu por Lucas Máximo.....pp. 40

FACULTAD DE ARTE
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

UNICEN
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

En el marco del cierre del año 2022, celebramos un nuevo número de nuestra revista. Con el esfuerzo reunido del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, la colaboración de escritos de profesionales, investigadores, docentes, artistas; el compromiso del Comité Editorial y del Comité Asesor, se presenta el Volúmen Nº18 de El Peldaño-Cuaderno de Teatrología.
El objetivo de la presente Revista Digital es la divulgación y circulación de investigaciones, producciones del quehacer teatral y escénico; considerando que la reflexión académica, la práctica docente y artística son una zona de crecimiento, estudio y colaboración entre los que integramos el siempre vivo y resistente campo de la teatrología.
En esta edición se presentan las siguientes colaboraciones: Un escrito que reúne memorias y experiencia sobre la propuesta artística y pedagógica de la docente y actriz cordobesa Graciela Mengarelli presentado por Fabricio Cipolla de la Universidad Nacional de Córdoba.
Agustina Gomez reúne dos reseñas del Proyecto Travas Diversas, como una experiencia generadora de distintos espacios inclusivos, las reseñas a cargo de Gabriela Pérez Cubas y Martina Cabrera.
Mariela Piedrabuena nos acerca la segunda parte de una recopilación de relatos pedagógicos referidos a la experiencia docente. Ambas experiencias están vinculadas al período de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio establecido por la pandemia Covid-19.
También se presenta una sección de *Entrevista que en esta ocasión* la integra el director teatral Rubén Szuchmacher realizada por Andrea Jaet y Samanta Scarone.
Por último, la sección tradicional de *Dramaturgia,* con la selección a cargo de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia, cuenta con la colaboración del alumno de nuestra Facultad de Arte, Lucas Máximo, que nos presenta: *Sucesos aislados tras la muerte de Paco Jamandreu.*
Agradecemos al Comité Editorial y Asesor del presente ciclo, a quienes participaron con sus colaboraciones en este número y a todos/as aquellos que acompañan diariamente el desarrollo de este Cuaderno de Teatrología para que continúe editándose a través de los años y de las circunstancias.

Coordinación Editorial
Luz García
Luz Hojsgaard

TRAVAS DIVERSAS
UNA ACCIÓN PARA LA INCLUSIÓN DE GÉNERO

Agustina Gómez Hoffmann[1]

Resumen

El proyecto Travas Diversas se crea con el fin de impulsar, desde la UNICEN, una experiencia generadora de distintos espacios inclusivos, proponiendo como iniciativa un trabajo de formación y creación escénica desde la Comedia Universitaria, a través de la articulación entre la Secretaría de Cultura de la UNICEN y la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias de la Facultad de Arte (CID) con su integrante Ann Carrera como generador de la propuesta. El proyecto se origina y desarrolla en medio del contexto pandémico 2020/2021, debiendo restringirse a la modalidad de encuentros virtuales y a la redefinición de las estrategias y modos para la formación y la creación escénica.

Abstract

The Travas Diversas project is created in order to promote, from UNICEN, an experience that generates different inclusive spaces, proposing as an initiative a work of training and scenic creation from the University Comedy, through the articulation between the Secretary of Culture of UNICEN and the Library of Playwriting of the Provinces of the Faculty of Art (CID) with its member Ann Carrera as generator of the proposal. The project originates and develops in the midst of the 2020/2021 pandemic context, and must be restricted to the modality of virtual meetings and the redefinition of strategies and modes for training and scenic creation.

[1] Mg. en Teatro. Docente Departamento de Teatro. Facultad de Arte-UNICEN. magustinagh@gmail.com

Introducción

El proyecto Travas Diversas se crea con el fin de impulsar, desde la UNICEN, una experiencia generadora de distintos espacios inclusivos, proponiendo como iniciativa un trabajo de formación y creación escénica desde la Comedia Universitaria, a través de la articulación entre la Secretaría de Cultura de la UNICEN y la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias de la Facultad de Arte (CID) con su integrante Ann Carrera como generador de la propuesta. El proyecto se origina y desarrolla en medio del contexto pandémico 2020/2021, debiendo restringirse a la modalidad de encuentros virtuales y a la redefinición de las estrategias y modos para la formación y la creación escénica.
Los objetivos específicos tienen que ver con ampliar el cupo laboral de integrantes de la comunidad LGTBI+, propiciando un trabajo que estimule la inclusión de las disidencias sexuales y en particular de dicho colectivo. Disminuir las desigualdades originadas en razón del género y la identidad sexual fortaleciendo y democratizando el acceso a la cultura. Realizar una experiencia piloto en UNICEN tendiente a la aplicación del cupo trans según la ley 14.783, que establece reservas de puestos de trabajo a personas travestis, transexuales y transgénero que reúnan las condiciones de idoneidad para el cargo con el fin de promover la igualdad real de oportunidades en el empleo y las convocatorias públicas.
La obra teatral elegida para el trabajo en cuestión se titula “Como volver a ser niña otra vez” y es del dramaturgo necochense Juan Pablo Santilli. En función de la misma, se propuso una experiencia formadora en múltiples sentidos, para realizar un recorrido diverso que pueda, no solo trabajar en pos del ensayo y montaje de la puesta en escena, sino también poder lograr otros pasajes que permitan reforzar vínculos, capitalizar diversos saberes y experiencia.
“Como volver a ser niña otra vez”, forma parte de la publicación del libro *Teatro de Juan Santilli* (Ediciones UNICEN, Colección Dramaturgias, dirigida por Mauricio Kartun) de reciente publicación. Es una colección de dramaturgias que intentan poner en contexto las voces de lxs dramaturgxs de la región. En palabras del autor, la obra se basa en un hecho real “*El caso de Marilyn. Pibe de un pueblito del interior santafecino bonaerense... en el borde, que termina en la cárcel y en la cárcel asume libremente su identidad de chica trans pasando por un montón de horrores antes y después*”.
El proyecto contó a su vez con el acompañamiento principalmente de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte, Centro Cultural Universitario de Olavarría/Facultad de Ciencias Sociales, Programa Género UNICEN, Programa Che Sida y FACSO Producciones de FaCSo, CEPEAC, Teatro La Fábrica, ABRA y ATUNCPBA.
A continuación, presentamos dos reseñas elaboradas por la Mag. Gabriela Pérez Cubas y la Prof. Martina Cabrera de la obra “Como volver a ser niña otra vez” estrenada en el Teatro de la Confraternidad de Tandil en abril del 2021.

(Travas Diversas - Adelanto - YouTube)
https://www.youtube.com/watch?v=uLzPDpz6wyU

Estreno de la obra "Como volver a ser niña otra vez" de Juan Pablo Santilli

Gabriela Perez Cubas[2]

En el Teatro de la Confraternidad Ferroviaria, emblemática sala teatral de la ciudad de Tandil, tuvo lugar el estreno de una puesta en escena muy particular y cara a los sentimientos de quienes trabajamos en el campo del teatro independiente de las provincias. Hacer teatro es siempre un desafío. Desde el surgimiento de un proyecto, los mayores retos se vinculan a la posibilidad económica de realizarlo, a la constitución de un grupo de artistas capaz de llevarlo adelante y a su sostenimiento en el tiempo, a la posibilidad de darle continuidad a la obra -una vez alcanzado el estreno - en su circulación por distintos públicos y espacios escénicos. Sumado a estos aspectos, que podemos identificar como comunes a los teatristas independientes, el estreno de la obra "Como volver a ser niña otra vez" agrega otros ingredientes dignos de mención.

El texto dramático pertenece a un reconocido dramaturgo de la zona, el necochense Juan Pablo Santilli. La obra aborda con sensibilidad y profundo respeto el tratamiento de un hecho verídico, la vida en la cárcel de una muchacha trans, que, tras años de maltratos, desidia y abandono, toma un día la decisión de asesinar a su núcleo familiar. En la cárcel, la vida se organiza en la construcción de nuevos vínculos en el pabellón de las personas trans, donde las relaciones se tejen a través del amor y también el espanto de quienes se saben pertenecientes a los márgenes de una sociedad siempre dispuesta a excluir y acallar las diferencias.

La puesta en escena, es el resultado "del Proyecto TRAVAS DIVERSAS que se lleva adelante desde la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias perteneciente al Centro de Investigaciones Dramáticas – CID, Facultad de Arte - y en esa primera etapa en articulación con el área de Cultura de la UNICEN, a través de su Comedia Universitaria, tomando como punto de partida la obra "Como volver a ser niña otra vez", de Juan P. Santilli.

En el transcurso del 2021, bajo la dirección de Ann Carrera se realizó un Laboratorio de formación teatral virtual, pudiendo participar de esta manera miembros de la comunidad LGTBIQ+ a nivel regional y como resultado de ese trabajo se conformó el elenco final. Travas diversas tiene el objetivo de nuclear a la comunidad LGBTIQ+ en diversos trabajos representativos de la región, abordando procesos creativos y atendiendo a demandas y derechos recientemente adquiridos por la comunidad como, la ley de cupo laboral trans, al desarrollo de estrategias de autogestión de dichos integrantes, a la inmersión en procesos de entrenamiento y creación en los cuales las particularidades y diferencias son las bases de una construcción poética.

Sumado a esto, el proceso de ensayos de la obra se inició durante el ASPO y DISPO dispuesto por las autoridades sanitarias para enfrentar la pandemia de COVID 19. Tanto la convocatoria, como la conformación del grupo y los ensayos se realizaron en la virtualidad y contaron con solo algunos ensayos presenciales para definir cuestiones específicas de la

[2] Mg. Gabriela Pérez Cubas. Docente Departamento de Teatro. Facultad de Arte. UNICEN. gperezcubas@gmail.com

puesta. Por este motivo, la puesta articula distintos procedimientos escénicos que atienden tanto a las características del grupo - integrantes con distintas trayectorias en la actuación y pertenecientes a distintas ciudades de la región - como a las particularidades de producción: parte del texto es leído en vivo por sus protagonistas, parte de la obra proyectada en formato audiovisual, en una decisión del director de convertir en procedimientos poéticos lo que fueron circunstancias reales de ensayo grupal. Estos procedimientos se articulan con otro no menos significativo y que ahonda en el imaginario social y cultural de Tandil y la zona, Las Estampas de “Jesús el nazareno” que se realizan en semana santa en la ciudad, solo que en la puesta esas estampas están re versionadas según la particular visión de sus protagonistas. En esta versión de las estampas la experiencia de una vida disidente en un ámbito de ruralidad - que recibe la condena de una moralidad punitiva e hipócrita sobre quienes no adhieren a los mandatos de géneros y sexualidad (es) - se propone jugar con los símbolos de la representación religiosa y crear sus propios signos escénicos para representar una mirada alternativa sobre esas estampas.
Así, la vida transcurre en el pabellón de “locas” de ese penal, entre la realidad y la ilusión, que permite por momentos evadir a la primera. El resultado es una puesta en escena conmovedora, nos corre a los espectadores del rol pasivo de la recepción, nos interpela en nuestras propias certezas cotidianas, nos enfrenta a nuestros propios criterios de lo bello y lo armónico, nos cuestiona inclusive a los propios teatristas respecto de los modos aceptables de actuar.
La puesta nos enfrenta a una porción de mundo que preferimos siempre en los márgenes, siempre ajena y nos muestra, sin reparos, que esa porción de mundo también está habitada por seres humanos.

Staff artístico:
“Cómo Volver a ser niña otra vez”
Actuación: Facundo Gener, Pablo Cenoz, Iris Bax, Lala Mendez, Pilar Jaureguiberry, Oscar R
Larregain, Mar Cabot y Ann Carrera.
Escenografía y Vestuario: Pilar Jaureguiberry
Asistencia y Diseño Audiovisual: Franco Pomponio
Dirección y Puesta en Escena: Ann Carrera

Por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias:
Coordinación Artística: Daniela Ferrari y Julia Lavatelli
Área de Cultura UNICEN: Juan Caneva y Sofía Cheves
Área de Extensión Facultad de Arte: Edith Rondinone y Anabela Tivihaug

La guarda pampa reivindicada

Una *crítica* a *Cómo volver a ser niña otra vez*[3]

Martina Cabrera

La obra "Como volver a ser niña otra vez" de Juan P. Santilli, fue puesta en escena el viernes 22 de abril del 2022 por el elenco, conformado a partir del taller Travas Diversas, desarrollado por el Área de Cultura UNICEN en conjunto con la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias.
"[...]está basada en una historia real. Precisamente, la redundancia en su título responde a que se trata de una frase sacada de una entrevista a la protagonista de esa historia real, [...] Marilyn." [4]
La obra fue propuesta, al grupo, desde la Biblioteca de Dramaturgias de la Provincia y en conjunto se le acercó a la comedia universitaria; entendiendo la necesidad de encarar un proyecto de montaje, pese a la no presencialidad a la cual nos empujó la pandemia.
Tal proyecto en su etapa de ensayos fue trabajado pura y exclusivamente en virtualidad, a causa de la cuarentena y a que lxs miembrxs del grupo no residen en la misma ciudad. El elenco y equipo de dirección, nos dejan entrever el tratamiento de varios interrogantes a los cuales, la cuarentena, nos obligó a enfrentarnos a quienes respondemos al quehacer teatral y a la libertad de lxs cuerpxs a estructuras impuestas por el capitalismo que solo quiere encasillarlos.
La propuesta de la dirección parte de la indagación del encierro, no solo de los universos propuestos por el dramaturgo; el entorno carcelario, el campo, y la experiencia senso-corporal del habitar cuerpxs disruptivos. Sino también incorporando las propuestas de encierro que cada actxr puede hoy percibir en su historia de vida y convidarlo a la obra.

A partir de algunas certezas, que el director Andrés Carrera fue encontrando, desde el trabajo de distintos materiales a lo largo de la pandemia. La decisión fue indagar con algunas características puntuales del teatro leído, una forma diferente de abordar el texto dramático, desde la palabra. La cual, sostenida desde lxs cuerpxs de lxs acterxs, toman una presencia preponderante, creando un dispositivo único, llamativo y dinámico en el cual se sostiene la vinculación con el texto.
El juego de roles, estampas, montajes de recuerdos, ropas tendidas que a simple vista delimitan el espacio, o quizás abrochan, cuelgan y sostienen lazos de pares, confianza, entendimiento y la infancia. Cada uno de estos elementos se mezclan con el universo sensorial, de creencias y vivencias del guachx, reivindicado claro por los simbolismos y lxs cuerpxs que encarnan y viven los distintos niveles del encierro.

Los personajes

M / Marilyn / Hijo Gallina Karen / Madre Vaca Gorda Galaxia / Hermano Chancho Rengo Vanesa / Novio Oveja Martín / Padre Caballo y algunxs de ellxs son además Vecinos Oveja Chusma"

---

[3] Graduada. Facultad de Arte.UNICEN. martina.cabrera94@live.com
[4] Santilli, J. Cómo volver a ser niña otra vez. 2022.

Lejos de ser cuerpos encorsetados y moldeados por la sociedad actual, lxs actxrxs y su trabajo buscan la ruptura constante de los parámetros genéricos, sexuales y del “deber ser” social y teatral. Logrando incorporar de lleno y con soltura los distintos matices dramáticos, desde la entrada y salida de lxs actxrxs en esos personajes a quienes prestan su corporeidad. El campo que pisa fuerte dentro de la propuesta toda, sus juegos de colores, animales, texturas, matices y símbolos. Se entrelazan con tacones, vestidos de novias, brillantina, fantasías, historias de amor, la infancia, la familia y la violencia que irrumpe sobre la vida y caso de Marilyn. Un hecho real, narrado a través del personaje principal: una joven a punto de ingresar al pabellón de homosexuales y trans de Florencio Varela.
Muchas son y serán las preguntas que surgen a la hora de presenciar el montaje, que más allá de su entramado complejo en la esfera de lo teórico-práctico teatral, logra involucrar a cada espectador el universo propio de la obra y a los arrebatos que la sociedad impone sobre esos otrxs cuerpxs, que hoy pisan fuerte en nuestra sociedad y piden a gritos ser visibilizados, sin tapujos ni miedos.

GRACIELA MENGARELLI. PRÁCTICAS ESCÉNICAS PARA DEMORARSE

Fabricio Cipolla[1]

Resumen

Este escrito reúne memorias y experiencias sobre la propuesta artística y pedagógica de Graciela Mengarelli, actriz y docente cordobesa, y de los atravesamientos que construyen su singular abordaje del cuerpo en escena. A partir de una entrevista y la reflexión sobre una experiencia de seminario, se piensa el trabajo del/la artista escénico/a contemplando las tensiones entre técnica/experimentación y percepción/construcción de sentido. Se intentan rescatar principios de trabajo desde los cuales pensar la noción de demora como una posible poética de trabajo.

Palabras Claves: Laboratorio – Demora – Prácticas corporales – Artista escénico

Abstract

This paper gathers memories and experiences about the artistic and pedagogical proposal of Graciela Mengarelli, actress and teacher from Córdoba, and the traversals that build her singular approach to the body on stage. From an interview and the reflection on a seminar experience, the work of the scenic artist is considered contemplating the tensions between technique/experimentation and perception/construction of meaning. We try to rescue working principles from which to think the notion of delay as a possible poetics of work.

Keywords: Laboratory - Delay - Corporal practices - Scenic artist

[1] Actor y profesor asistente en la cátedra Cuerpo y Movimiento I del Departamento Académico de Teatro-Universidad Nacional de Córdoba. Profesor asociado en la cátedra Técnicas y Recursos Corporales – Lic. en Psicomotricidad UPC. Córdoba Capital. cipollafabricio@gmail.com

Introducción

Rescatando recorridos que hacen huella en las prácticas escénicas cordobesas, en especial las elaboraciones realizadas por Graciela Mengarelli[2], este escrito intenta reunir memorias, experiencias y reflexiones que puedan ofrecer algunas pistas para pensar al cuerpo en los procesos de experimentación y composición escénica. Esta indagación forma parte del proyecto de investigación para el trabajo final de Maestría en Teatro de la UNICEN: “Poética de la demora. El cuerpo en los procesos de experimentación. Resonancias a partir de las prácticas de Oscar Rojo y Graciela Mengarelli” dirigido por Marcelo Comandú y Julia Lavatelli.

Graciela Mengarelli es actriz y docente, su trabajo artístico está ligado al espacio teatral La Cochera de la ciudad de Córdoba, siendo Paco Giménez[3] su referente principal. Graciela y Paco llevan compartida toda una vida teatral. Ella coordinaba entrenamientos y laboratorios creativos en algunos espectáculos que Paco dirigió. Entre ellos “Los Ratones de Alicia” (1987), “Pan-pan-pan” (1988), “Barriendo la pampa” (1989) y “Besos Divinos” (1990). En 2010, celebrando los 25 años de La Cochera, Graciela, Paco y Oscar Rojo[4] estrenaron “Lomodrama, un butoh criollo”. Oscar Rojo había actuado en “Los Ratones de Alicia” y participó como alumno de Graciela y Paco en los talleres iniciales de La cochera en los años ´80. De alguna manera, las prácticas pedagógicas y artísticas de Rojo dieron continuidad a esa búsqueda particular del cuerpo en la que el trabajo de Graciela indaga. Oscar, reconoce[5] que los aportes de Graciela Mengarelli en La Cochera dieron lugar a una línea de trabajo con un enfoque particular en la corporeidad, menos reconocida y desarrollada en los grupos cocheriles. Y me permito agregar, que abrieron camino a un modo de hacer y pensar el teatro desde el cuerpo en numerosos artistas y docentes de la ciudad de Córdoba[6].

---

[2] Graciela Mengarelli: (1951) fué profesora titular de la Cátedra Cuerpo y Movimiento II y III del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue docente en la cátedra del mismo nombre en la escuela de teatro “Roberto Arlt”. Coordinó talleres en el teatro La Cochera, fue asistente y coordinadora de entrenamiento expresivo en diversos espectáculos dirigidos por Paco Giménez desde 1983: Los ratones de Alicia, Pan-pan-pan, Besos divinos, Barriendo la pampa. Como actriz con la dirección de Paco Gimenez trabajó en *No se olviden de Sara o el arte de morir* y en *Lomodrama*. Se formó con María Duschenes, Berta Vishnivetz, Ylo Krugli, María Escudero, Kosana Lucca y Patricia Stokoe, entre otros.

[3] Paco Giménez: Actor, director y maestro de teatro. Fué docente de actuación en la Universidad Nacional de Córdoba. Dirigió las puestas del grupo La Chispa y en 1984 fundó el teatro La Cochera y hasta la actualidad estrenó numerosos espectáculos. Desde 1990 dirigió el grupo La noche en vela (Bs. As.). Su trabajo ha logrado reconocimiento internacional.

[4] Oscar Rojo: (1960-2012) Fue profesor del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Director y fundador del Teatro Quinto Deva de la ciudad de Córdoba. En este espacio organizó ciclos de teatro y danza y dictó clases en talleres y seminarios. Integró el Teatro La Cochera. Dirigió y actuó en importantes espectáculos como Los ratones de Alicia, Lomodrama, Una incierta Master Class, La geografía del deseo, Qué ruido tan triste hacen dos cuerpos cuando se aman, entre otros. Se formó con Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Isabel Pinczinger, Pipo del Buono, Maura Baiocchi, entre otros.

[5] Entrevista realizada por estudiantes de la cátedra Historia III de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba al elenco de “Lomodrama, un butoh criollo” en 2011.

[6] Se recomienda visitar los reconocidos escritos de José Luis Valenzuela sobre el trabajo de Paco Giménez, donde aparecen referencias a Graciela Mengarelli y Oscar Rojo: *Las piedras jugosas* y *Las risas de las piedras* ambas de la editorial del Instituto Nacional del Teatro. También, las tesis doctorales de Daniela Martín *Teatros de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas* y de Marcelo Comandú *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*, ambas hacen referencia en sus investigaciones a estos artistas, como lo hace además la clase magistral de Julia Lavatelli en el ciclo de conferencias INTegrando saberes del Instituto Nacional del Teatro en la web. Estas tesis doctorales y la conferencia están referenciadas al final del artículo.

Con Oscar Rojo, experimenté[7] una práctica sobre el cuerpo y la voz orientada al corrimiento de fijaciones expresivas. Para él, la teatralidad estaba allí, en una exposición de las singularidades expresivas de cada artista. Además de la herencia cocheril, la propuesta de Oscar Rojo estaba influenciada por prácticas ligadas a la danza butoh y al Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento Fedora Aberastury. En los talleres a los que asistí en Quinto Deva, Rojo señalaba como una de las mayores problemáticas, la pretensión de dar sentido anticipado a *lo que hay* en escena. Para esto, coordinaba propuestas dedicando mucho tiempo al abandono del peso del cuerpo, la escucha del tono muscular y la lentitud en los movimientos, dando valor al devenir de tensiones, formas y fuerzas involuntarias sucedidas en el cuerpo y la voz. También, proponía un momento de exploración en donde era recurrente la consigna “improvisen con lo que hay”. Esta pauta habilitaba diversos modos de existir en la realidad de la escena, pero en estas instancias, Oscar insistía en que no nos aferremos a la ficción, al personaje, al relato, o a un estilo actoral para sostener la exploración.

Una noción clave en los talleres de Oscar por esos años fue: la demora. Entre las intervenciones que realizaba durante el laboratorio Oscar decía “demorar, de habitar. De-morarse, de habitarse”. Para quienes asistíamos a esos laboratorios, la demora resultó reveladora por lo que habilitaba como experiencia en la creación escénica. Comparto a continuación un fragmento de la investigación[8] que llevamos adelante con intención de recuperar aquellas prácticas coordinadas por Oscar que nos permitieran reflexionar acerca del entrenamiento actoral como espacio de experimentación.

> Demorar: prolongar la escucha, registrar donde hay promesa de apertura. Demorar, es el comienzo, lugar que se le otorga a la experiencia del caos existente en el vínculo que tiene el cuerpo con la actuación y lo teatral. Podemos reconocer este principio con el origen de un comportamiento sin codificación, asignificante, caótico, sin articulación reconocible. La convención de la representación viene a ordenar, establece límites a lo teatral, reduciendo sus posibilidades de existencia. Habría un espacio en la relación del actor con lo teatral que quedaría relegado. Lo que se busca al demorar, es espaciar ese vínculo con lo propio de la relación, con lo poético de ese espacio, con el goce puro de la actuación.
> Demorar-se: Se-demoran las opiniones, interpretaciones e identificaciones. Demorar las asociaciones que rápidamente las convenciones se encargan de recordarnos y que vienen para rellenar el vacío de lo desconocido.
> De-morar: de habitar. Un morar que no tiene juicio sobre el momento presente, no se preocupa por lo que está por venir ni se constituye a partir de lo que pasó. Un constante demorar-se para de-morar. Demorar los sentidos que surgen de formas previas y habitar en los sentidos que vienen del sentirse en la pura acción del momento presente.
> El cuerpo de la demora se identifica y se distancia simultáneamente de lo sentido y los sentidos, el cuerpo se espera, se muestra a sí mismo en el intento de abandonar sus significaciones en un gesto libre de sentido previo y lleno de sentir. (Buyatti y Cipolla 2016:153)

---

[7] Asistí a los talleres y seminarios en Quinto Deva desde 2009 hasta 2012. Trabajé dirigido por Rojo como actor en *Aeropuerto 18-03-08 (2010)* de S.Gonzales, como performer y coordinador de entrenamiento en *La geografía del deseo* (2011) y productor en *Una incierta Master Class* (2011), *La belleza a veces suele ser perturbadora* (2011)

[8] El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. Trabajo Fnal de Licenciatura en Teatro. (año 2015) Autores: Natalia Buyatti y Fabricio Cipolla Asesores: Daniela Martín y Marcelo Comandú. Se puede encontrar en el repositorio digital de la biblioteca de la Facultad de Artes de la UNC

La noción de la demora fue ocupando cada vez más espacio en mi búsqueda personal y creativa, pero en 2017 tuve el deseo de proponer un espacio de clases-laboratorio para continuar indagando entorno de la experiencia demorada y su relación con el trabajo del artista escénico. Esta fue la oportunidad para invitar a Graciela Mengarelli a compartir la coordinación de un seminario que llamamos “la demora en la voz y el movimiento”. Con Graciela pude conocer otras prácticas y caminos posibles en los que la experiencia de la demora vivenciada con Oscar tiene lugar.

Mengarelli, concibe al cuerpo como fundamento escénico y como valor expresivo en sí mismo, con la posibilidad de ofrecer una particularidad creativa a la escena, a partir del trabajo con técnicas somáticas y su enlace con la actuación desde el trabajo con objetos. Proponiendo un pasaje de la fisicalidad a la teatralidad, se enfoca en un trabajo sobre sí del/la artista escénico/a abordando la conciencia y vivencia del espacio interno como pasaje necesario para una poetización del y desde el cuerpo. Mas allá de las particularidades de las propuestas de Oscar y Graciela, me fueron resultando familiares. Pero esa familiaridad, parecido o cercanía, no estaba dada por una metodología o sistema de trabajo, sino que estas propuestas hacen eco en eso que identifico con la experiencia de la demora.

¿Cómo es que devienen estas prácticas de experimentación? ¿Qué las atraviesa? ¿De qué modo pueden enriquecer a la demora como noción poética y como una posible vía para pensar el trabajo del/la artista en escena?

Primero, un relato de corte biográfico, donde Graciela cuenta cómo ha ido construyendo recursos para su actividad pedagógica y artística; y luego, la sistematización de algunas prácticas que ella propuso para el seminario que coordinamos en 2017 y 2018, darán lugar a poder enlazar reflexiones sobre prácticas corporales en el laboratorio y a la demora como noción poética que lo atraviesa.

Entrevista a Graciela Mengarelli

La instauración de una práctica pedagógica y artística

En febrero de 2021 entrevisté a Graciela Mengarelli para conversar sobre su búsqueda como docente y actriz. El disparador fue las fuentes de las que ella se fue sirviendo para construir un modo de hacer y pensar la actividad artística y pedagógica en las artes escénicas. Me interesa escuchar en este relato, cómo es que se han ido tejiendo distintos conocimientos acerca del cuerpo y la actuación, de cómo se fue instaurando ese modo particular de hacer y pensar el teatro, que devino en un singular estilo pedagógico del cuerpo para la escena y que puede habilitar caminos posibles para pensar procesos de experimentación escénica.

Decidí presentar el relato de Graciela en diferentes apartados que refieren a distintos aprendizajes y experiencias.

El encuentro con el arte: La palabra

Graciela se remonta a su niñez para hablar de aquellas primeras fuentes de conocimientos que fue adquiriendo *“sin saberlo”* dice, y que son a las que ella aún retorna para pensar sus prácticas. A los 7 años de edad, acompañada de su madre, transita por una escuela de declamación: *“en aquella época no existían los talleres de teatro, pero sí había escuelas de declamación. La Alfonsina Storni, en mi barrio. Fue un ingreso poético importantísimo porque no solo realizábamos el arte de declamar sino el estudio de la literatura latinoamericana y española”.* Ella cuenta con humor que en el colegio ya estaba acostumbrada a actuar en los actos, pero es en los festivales de declamación, en el encuentro

con el público, que comenzaron una serie de *“actitudes corporales que no se me fueron más”* y que *“ahora las entiendo más, les puedo encontrar una explicación energética, de cómo se mueven las tensiones en el cuerpo, pero en aquel momento era empezar con mis personales nociones de presencia escénica. Todo esto acompañado de clases de danza clásica. Este abordaje desde la danza, la música y la poesía me fueron dotando de ciertas cualidades importantes para una persona de teatro”.* Graciela recuerda la influencia de Maria Elena Walsh y dice que fue *“una niña a la que se le abrió la cabeza con la poesía, con el mundo de los animales, la naturaleza”* Reconoce el acompañamiento de sus maestras Norma Gómez y Ana María Pellegrín que la acercaron al teatro Rivera Indarte de Córdoba (actualmente San Martín) a trabajar en proyectos de títeres y teatro infantil. Esto alrededor de sus 10 años. Ya en los ´60, Graciela participa como actriz en obras del Grupo de Teatro de la Alianza Francesa de Córdoba, dirigido por Juan Carlos Bartoloni. *“Juan Carlos dirigió ´Palabras´ sobre poemas de Jacques Prévert”*. Una serie de obras en las que actuó luego, entre ellas dirigida por Carlos Giménez, le hacen notar que ella ya formaba parte del teatro *“como una continuidad de lo que ya estaba haciendo. Como un juego que luego va a ser el juego de tu vida”*. Para Graciela, todo este período fue la posibilidad de entrar al mundo de la literatura. *“Comienzan a mezclarse el cuerpo y la palabra. En ese momento leía además a Dostoievsky, Jean Paul Sartre, Simón de Bouvier, Nicolas Guillén. Me imbuí mucho de lo que fuera palabra”*

El Grupo “La chispa” y el teatro de agit prop: El discurso político

“Te estoy hablando de lo que fue el mundo de la nutrición de la lectura, pero también en Córdoba estaba ocurriendo un movimiento político que marcó la historia de la vida política de Argentina”. A finales de su adolescencia vive *“un coletazo de lo que fue el mayo francés”*. *“Había en Córdoba un núcleo importante que fue lo que originó el Cordobazo. La unión obrera estudiantil era tan fuerte que para personas jóvenes como nosotros era imposible no estar, porque era cosa de todos los días, no te podías mantener al margen. Yo militaba en un grupo revolucionario de izquierda y me integré con compañeros a un grupo que se llamó La Chispa. Símbolo de una época, junto con el Libre Teatro Libre y varios otros”* Ella se inscribe en la carrera de teatro y cine en la Universidad Nacional de Córdoba y ahí conoce a quien considera una gran maestra, María Escudero *“Yo escuchaba a María cantar con su caja en el teatrino (espacio teatral de la Facultad de Artes de la UNC que hoy lleva el nombre de María Escudero) que se había inaugurado hacía poco. Cuando el grupo sintió la necesidad de una conducción, porque hacíamos creación colectiva, la llamamos a María que nos sugirió hacer la cantata de Santa María de Iquique que llevamos a escena en el año ´70 aproximadamente. Ahí entramos en un momento de la vida política del país que con altos y bajos, flujos y reflujos, avances y retrocesos va a dar en la desgraciada fecha del año ´76 con el golpe cívico eclesiástico militar”.* Graciela cuenta que *“las creaciones partían del contacto con grupos de obreros y de lucha, muy inspirados por Brecht, por un pequeño breviario de estética teatral que dábamos vueltas como podíamos, los escritos sobre teatro... Quien también fue clave para nosotros fue Augusto Boal y el teatro del oprimido. En ese momento no había mucha producción de teoría teatral, nos devorábamos esos textos. Sabíamos que existía Stanislavsky, pero yo lo estudié después. Estábamos atentos a los métodos del Agit prop, de agitación y propaganda”* Asistimos a otra continuidad, a otro momento bisagra donde aparece el trabajo sobre lo colectivo atravesado por lo discursivo, un planteo propio del grupo frente a una realidad determinada. Ya no es la palabra del autor, sino la necesidad de encontrar un decir colectivo que dé sentido de unidad y pertenencia. *“Casi que era imposible hablar del cuerpo propio o de aquellas técnicas que trabajan el cuerpo del individuo con la delicadeza y el placer con que lo trabajamos hoy. Regía lo colectivo. Recuerdo aquellos ejercicios que eran*

hacer una máquina entre todos… todo era así, trabajar en la coralidad. Yo había sido secretaria general del sindicato de trabajadores de teatro, ya en esa época pensando en una ley nacional, en lo federal, en la necesidad de la creación de un instituto. Gana la lista de la izquierda de la que era secretaria María Escudero. Como era un gremio de provincia nos teníamos que alinear con el gremio nacional por una cuestión de jurisdicción, nos proponen ser una filial de la Asociación Argentina de Actores. De hecho, viene gente de Buenos Aires de la conducción a oficializar esto… esto sucede en el teatro Boulevard en el ´74 y bueno… nos sacaron a los tiros. Fue un desastre nos salvamos de casualidad, un amigo salía con los padrones del gremio por el río… y nos tuvimos que ir. Ahí viene el exilio. Empieza una nueva etapa en mi vida, como en la de varios. Yo me fui en el ´76. Me detuvieron en mayo, por milagro me soltaron. Yo sabía que era para seguirme, porque así sucedía a veces, o desaparecías o te dejaban para ver a dónde ibas. Lo supe porque me lo dijeron. Me volvieron a buscar tal cual como yo pensaba. Ahí ya no fui más a ensayar y todos los recorridos que vinieron después en el exterior fueron sin grupo. Paco, que había continuado la dirección del grupo La chispa, junto a otros compañeros se radicaron en Cuernavaca y yo en el DF. Entonces ya no estuve en lo que Paco hizo en México”

El exilio: Brasil y el encuentro con la corporeidad

“Llego a San Pablo, en principio de visita a un amigo, y descubro un país muy propicio para el arte, fue muy especial, al menos para mí”. Le recuerdo a Graciela, que en una entrevista que le pedí en 2015, ella dice que encontró en Brasil personas con mucha musicalidad. Advertimos juntos un retorno a aquello que en la infancia apareció como una puerta a lo poético de la mano de la música, la danza y la literatura, *“fue una revitalización del cuerpo”* dice Graciela.

“Me quedo, por la posibilidad que ese país me brindaba. Comienzo a introducirme en este universo tan rico que es el del cuerpo y el movimiento. San Pablo es la New York Latinoamericana, es impresionante, pasan todas las mejores compañías de danza, de teatro, los mejores festivales de cine. Comienzo a hacer laboratorios y cursos con quienes luego fueron mi grupo de teatro-danza, sobre distintos sistemas de trabajo del cuerpo.” Graciela allí conoce con María Duschenes y J.C. Viola al sistema de Laban, la eutonía con Berta Vishnivetz, las corrientes de trabajo bioenergético de Lowen y Raich como también el sistema Feldenkrais, entre otros. *“Se dio la conjunción del tiempo personal con el tiempo social. Allá también estaban en dictadura, no tan fuerte como la de acá. Allá se desarrollaba una corriente importantísima del cuerpo un poco importada del Health Movement de Estados Unidos en la salud y en las artes. Este flujo me toca muy de cerca. En Brasil, se editaba una serie de material escrito sobre el cuerpo, por la editorial Sumus, donde llego a nombres de libros, personas, sistemas de trabajo, además de las prácticas que hacíamos con el grupo. Acá nunca vi que tenga esa fuerza, el psicoanálisis ha tenido un peso enorme culturalmente hablando. Allá todo el mundo iba a aula do corpo, ibas a hacer algo del cuerpo.”*

“Esto fue un antes y un después en mi vida. Yo me sentía flojita de cuerpo en “La Chispa” eso de que estaba paradita, agarraba un trapo, eso sí rojo y con la mano izquierda… ¡y hacete cargo! Claro que había nociones, pero eran mas del mundo de las ideas o algunas nociones espaciales. Pero esta teoría del cuerpo aplicada a la escena, la posibilidad de haber visto los espectáculos de Pina Bausch y haber hecho algunas clases con ella, y otras compañías, con José Limón... bueno después ni hablemos de la antropología teatral, pero esto era otra cosa. También la posibilidad de estar en el propio movimiento teatral brasilero, conocer a Augusto Boal. La gente, la calle, tan distinto. Esto fue muy sanador, por la posibilidad de destruir el binomio cuerpo – mente.” Graciela señala una inquietud que

comenzó a tener en su práctica porque *"el cuerpo, cuerpo solo, era danza, y yo había entrado en el grupo por mi teatralidad. Entonces, había que combinar el cuerpo con algo, y ese algo para mí fueron los objetos. Los objetos siempre me han atraído* (Graciela abre las manos, se sonríe y mira todo el espacio de su casa donde estamos conversando, repleto de objetos de todo tipo y tamaño) *Me han atraído por todas las posibilidades que le dan al cuerpo. El universo de lo no dicho empezó a ser muy valorado escénicamente, por darle lugar a otras cosas que no fueran la palabra. A permitírtelo, vos, actor o actriz. ¡Una revolución! Porque antes el texto era una jerarquía. Ese mundo no revelado hasta que no sucede…y para eso hay que organizarse un mundo, ya sea con piedras u otras cosas. Pero imagínate si yo acá en los ´70 me iba a poner a jugar con piedras."*

El regreso a "La cochera": la instauración de un modo singular de hacer teatro desde el cuerpo. La dupla Mengarelli-Giménez.

"Yo vine invitada al primer Festival Internacional de Teatro en Córdoba en 1984. Recibo una invitación y vine a dar un curso sobre el sistema de Laban. Acá ya circulaba un material editado por Paidós "Danza educativa moderna" pero no había un trabajo hecho sobre eso o un abordaje hacia el teatro. Paco ya estaba de vuelta trabajando con algunas personas abriendo La Cochera. Yo había empezado a dar talleres de educación somática en La Cochera y, en el año 85 abrimos unos talleres juntos con Paco. Eran talleres largos que duraban como tres años. En el primero empezó Oscar. Nosotros al tercer año montamos una obra y el primer fruto fue "Los Ratones de Alicia"

"En estos talleres me pude explayar, a partir de algunos experimentos que ya había probado en San Pablo con J. C. Viola. Yo trabajaba con mucha dedicación seleccionando las músicas para cada momento. No se trataba de poner una música cualquiera para que el actor se mueva, sino para trabajar ciertas cosas, muy particulares. Otra característica, fue que iban personas que no eran actores, eran muy jóvenes, pero muy talentosos. Ahí aprendí muchísimo... si vos no le acercas un juguete a un niño que él pueda manejar sin temor, con libertad, nunca va a poder jugar a nada. Lo que yo hacía era una larga hora minuciosa de trabajo corporal, casi siempre nos dedicábamos en una parte del cuerpo, por decirte la columna y luego a todo el cuerpo. Y después otro momento que llamamos de los colectivos, que soltábamos al ganado al espacio, solos, sin aquellas consignas tan marcadas de ejercicios, tan pautados, que lo único que puede hacer uno es responder a la consigna, pero de creación, no pasa nada"

"*Yo había hecho un ensayo de esto en la escuela de teatro Macunaíma en San Pablo, donde trabajé con una actriz y directora teatral Carlota de Lima Novaes, un esquema de trabajo que luego le propuse a Paco. Se trataba de arrancar desde el cuerpo, decía yo, desde un abordaje nuevo del cuerpo, para luego desembocar o arribar a lo teatral. Yo me empecé a dar cuenta ahí con Carlota en cómo se podía hilvanar esto del cuerpo con el teatro, o lo que llamé después el paso de la fisicalidad a la teatralidad. Con Carlota se dio una manera improvisada de ir armando las cosas, pero improvisada en el sentido de lo que fue sucediendo. Tuvimos una profesora Joana López, a través de ella yo conocí la eutonía. Ella había estado con Gerda Alexander en Dinamarca y entonces fue trayendo los mensajes del cuerpo. Éramos muy maestrulis, programamos con lujo de detalles cada ejercicio. Yo me encargaba mas de los trabajos del cuerpo y ella de los juegos dramáticos. Así fue que yo vi cómo se hermanaban estas cosas. Digo esto porque con Paco nunca programamos juntos una clase, nada. Paco supo porque me vió dar clases en los talleres de educación somática; él no participaba, pero miraba desde la puerta curiosamente estas nuevas formas de moverse, yo me daba cuenta que él miraba con curiosidad. Él me dejó hacer siempre con una libertad*

absoluta”. Le pedí a Graciela si podía recordar cómo eran aquellas clases, qué se hacía, cómo se organizaban entonces las clases con Paco sin una planificación, a lo que responde *“hay un vínculo que es como un colchón que te permite experimentar con claridad. Lo que sí hablábamos con Paco, era qué perfil iba tomando el grupo en el decorrer del trabajo”.*

“A los talleres de la cochera iban personas jóvenes, que no eran actores, sin vicios, sin estereotipos. Mis sistemas de trabajo eran la eutonía, el sistema de Francois Merciers, Feldenkrais, la Bioenergía. Porque cada sistema es diferente, algunos abordajes toman más lo óseo, otros lo muscular.”

“¿Qué hacía yo? Tomaba un tema corporal. Me gustaba arrancar por la columna vertebral, como la estructura del cuerpo humano, tiene un papel bastante central. Era abordado con mucha atención. Primero, un ingreso al cuerpo de cada uno, a este lugar del cuerpo donde nos íbamos a situar para profundizar un conocimiento de cada día. Siempre empezábamos en el piso, porque el suelo nos sostiene, tiene esa gravedad que nos atrae, es un campo de atracción. Esa entrega al piso significaba sentir el territorio de otra manera. Era una manera de comenzar por la tierra. La evolución del movimiento humano desde el feto, de cómo te desarrollas en un medio líquido y después pasamos a otro medio hasta llegar a la verticalidad. Esa evolución que tiene el cuerpo de uno, físicamente hablando, es la misma que tuvo la especie humana. La vida nació en el agua, reptamos, andamos en cuatro patas y luego nos paramos. Entonces, el contacto con el piso da una seguridad, un enraizamiento, de empezar a sentir dónde estamos parados. Hacíamos ese recorrido, atendiendo a lo que va sucediendo en cada pasaje hasta estar de pié durante el abordaje de la columna. Había un momento que era pasar de esa toma de conciencia al movimiento en general con un estímulo musical, primero individual y luego en duplas, en un encuentro con el otro donde hay un diálogo y contagio tónico. Se va creando así una vibración, un modo de estar compartido en la escena. Y ahí venía el momento que llamamos con Paco, los colectivos. Era como abrir la puerta para salir a jugar. Y siempre algo del material trabajado, refiriéndome a lo que el cuerpo encontró, conoció, la vértebra o el dolor que descubrió, la posición que le surgió distinta a la habitual. Siempre algo de esto se lleva al colectivo.”

“Paco no daba un ejercicio, trabajaba consignas, o traía inspiraciones que tenían que ver con el mostrar algo en escena posterior a este trabajo. Por ejemplo, Alicia en el país de las maravillas. Y ahí aparecía el abordaje que cada uno hacía de ese texto, que eran tan disímiles. Se iba creando un lenguaje propio del grupo. Se desataba un juego donde algunas cosas caían de pura casualidad.” Pero Graciela remarca constantemente la acumulación que brindaba el trabajo corporal en el mundo poético creativo personal y colectivo *“porque para ser libre con el cuerpo hay que tener un repertorio, conocer todas sus posibilidades, si no llegamos siempre a lo que nos han enseñado, a estrictos códigos establecidos.”* ya que le permite a los actores y actrices una libertad muy grande de exploración en el movimiento, “*distinta a otro tipo de adquisición de técnicas de lo que podría ser la antropología teatral de Barba, que sin duda es importantísima y que es realizada desde principios muy estrictos que después se codifican y partiturizan. Yo me he quedado con la boca abierta en sus espectáculos y talleres, pero no era nuestra búsqueda. En La Cochera, había una entrega y una falta de exigencia a acertar una consigna... creo que por eso me fuí acercando a determinadas técnicas y no otras, porque eran las que a partir del tipo de experimentación nos permitían arribar a algo que buscábamos.*

La demora en la voz y el movimiento. La experiencia de un seminario de teatro.

Suena una grabación de cuencos tibetanos, enlazados a algunas notas pedales que se prolongan graves y espesas por el espacio de luz tenue amarillenta con fondos negros, entre los que se dejan ver miles y miles de partículas flotando y pesando hacia el suelo y el techo. No está claro de dónde vienen los sonidos, pero se amigan perfectamente con los ladridos de los perros en la calle, las conversaciones de los vecinos en las veredas y algunos autos que pasan. Las siestas de otoño en Córdoba son de un amarillo dorado y cálido. El sol pega brillante en las paredes del teatro La Luna, y se mete por la ventana de la sala que da a la calle del barrio Güemes en un haz oblicuo. Yo estoy en el pasillo y en la falda una planilla con nombres. Hasta la vereda sigue sonando la grabación de *Brian Eno* a la espera de las personas que vienen al seminario. Cuando uno llega de la calle, atraviesa ese pasillo anaranjado y entra a la sala de fondos negros, se encuentra de frente, bajo aquel haz de sol entrando por la ventana, a Graciela Mengarelli, “La Menga”, acostada panza abajo y acomodando sobre un lienzo, hueso por hueso, un esqueleto humano. También, hay al lado de la puerta una mesa con tacitas y té caliente. Así comenzaba en junio de 2017, el seminario de teatro que llamamos “La demora en la voz y el movimiento”. Fue un seminario-laboratorio de 5 encuentros al que asistieron actores, actrices y personas dedicadas a la música. Una segunda versión de la propuesta se realizó entre mayo y junio de 2018 en la Universidad Provincial de Córdoba en el marco de los cursos de formación continua de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Educación y Salud. En este contexto, asistieron estudiantes de psicomotricidad, psicomotricistas profesionales y psicólogos interesados en explorar la corporeidad desde los lenguajes escénicos. A continuación, algunas prácticas y nociones claves en el enfoque del trabajo exploratorio del cuerpo para la escena que Mengarelli propuso en este seminario.

De los huesos a la escena: La vivencia del espacio interno

La Menga está sentada en el piso, alrededor suyo están los asistentes al taller y yo. Todas las personas ahí presentes rodeamos el lienzo sobre el que reposan meticulosamente ordenados los huesos de un esqueleto humano. La Menga habla. Va pintando un paisaje acerca del cuerpo humano con las palabras. Habla de la evolución, de lo genético, de las células, también de la construcción corporal en los primeros meses de vida, del diálogo tónico bebé-mamá, del cuerpo en relación a lo cultural, lo simbólico, y las artes. La Menga va hablando y pasando huesitos de mano en mano, para que otro tipo de información de cierta textura, forma y peso, llegue por el tacto. Como si entre las palabras de ella y el tacto de cada quien, se pudiese ir dando lugar a una representación o más bien una conciencia, que no es sólo del orden de la información sino del movimiento, un micromovimiento que percibe, que toca como desde dentro en diálogo con lo que recibe como palabra y tacto.

Para Graciela Mengarelli, resulta necesario transitar por la vivencia del espacio interno, como pasaje hacia una poetización del y desde el cuerpo en escena. La conciencia ósea facilitaría una referencia para el sostén del cuerpo y la conciencia de los apoyos, permitiendo una liberación muscular que colabora en la relación de gravedad del cuerpo con el suelo.

Este principio de conciencia ósea y liberación de los músculos es tomado de los aportes de Gerda Alexander en la Eutonía.

El trabajo de la conciencia ósea, así como también de los músculos y la piel, no refieren a una conciencia teórica acerca de lo anatómico solamente o a la construcción de una imagen estanca del cuerpo humano, sino a un trabajo muy sutil y concreto de percepción y atención.

Este esfuerzo perceptivo nos conduce directamente a una vivencia de la temporalidad, porque para percibir algo, es necesario cierto tiempo. Aquí dos consideraciones valiosas para pensar la demora y el laboratorio: 1) La vivencia del espacio interno no debería entenderse como un ensimismamiento. Se considera al cuerpo fuera de los paradigmas binarios, adentro/afuera, acción/pensamiento, sensación/acción, activo/pasivo, y se lo concibe siempre en una vincularidad. El trabajo sobre la atención hacia la relación con la gravedad, no puede separar la percepción de los huesos de su relación con el espacio, los objetos, los/las otros/as. 2) El tiempo de la vivencia, es decir ese trabajo de atención, no es un tiempo pasivo, la relación con la gravedad implica una serie de ajustes constantes del tono corporal y de redistribución de tensiones, lo que habilita un trabajo sobre la sensación en el sentido deleuziano, pensando un cuerpo atravesado por líneas de fuerzas y constituido por zonas de intensidad[9]. En ese sentido, la atención implica escucha y actividad, una resonancia. Este trabajo entre sensación y acción es un gesto creativo: el movimiento que implica esta percepción ósea atenta a la gravedad, resulta en micro o macro deslizamientos, traslaciones, rotaciones, contracciones del cuerpo en el espacio. Estos movimientos no son solamente un traslado del cuerpo de un punto a otro, ¿cómo es que esto se considera un gesto creativo? Desde los principios eutónicos[10], la vivencia del espacio interno implica la percepción de la forma, tamaño, dirección, posición y estructura del tejido óseo en el espacio único e irrepetible que cada individuo es (recordemos que la percepción aquí es acción, movimiento). David Lapoujade (2018), nos dice “no hay ser sin manera de ser. No se puede acceder al ser más que por las maneras en que se da” (13). En este sentido percibir es crear. El trabajo de atención implica un *verse* y *darse a ver*, al poner el cuerpo en movimiento desde un singular trabajo intuitivo con la sensación. Lapoujade toma la figura del testigo para referirse al sujeto que percibe “percibir no es simplemente aprehender lo percibido es querer testimoniar o dar fe de su valor. Le incumbe la responsabilidad de hacer ver, entonces deviene creador”. (19)

Aquí el trabajo del percibir no es un mirar como desde afuera sino un *verse*. Esta acción intuitiva, que habilita la percepción desde la singularidad que cada uno es en cada momento, conforma un punto de vista. Esta construcción no es estática, se da en un espiral complejo entre *verse*, *darse a ver* y la conciencia de *ser visto*.

Las prácticas de conciencia ósea que Graciela comparte, implican a veces un inventario y un mapeo de la estructura ósea que ella va nombrando mientras que, quienes practican, ponen en juego esa percepción que *toca como desde dentro* en una atención hacia la gravedad. Otro trabajo, tiene que ver con las trinidades: el reconocimiento de familias óseas que conforman el cráneo, el tórax y la pelvis. Recordemos que el suelo para Graciela significa sentir el territorio del cuerpo de otra manera. Así es que, a través de una posición horizontal, diversas prácticas de observación, rotación o micromovimientos redistribuyen tensiones existentes en cada caja, que permiten una nueva organización tensiva en busca de deshacer hábitos expresivos cotidianos y escénicos (podemos mencionar las manos, el rostro, la parte frontal como zonas jerarquizadas de la expresión y/o comunicación)

Estas prácticas son acompasadas por la respiración consciente. Un trabajo sobre la propia respiración, desde la que se posibilita una escucha actual del cuerpo. La respiración es fundamental en este trabajo de pesar y redistribuir tensiones, por ser uno de los factores que facilita la modificación del tono y los ajustes necesarios en el trabajo de atención.

Es así que desde la respiración consciente y la conciencia ósea se les pedirá a los/las practicantes que, atentos al devenir que producen esos principios de trabajo, exploren el movimiento en el espacio. Aquí se pondrán en juego los descubrimientos de cada quien sobre

[9] Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación (2ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.
[10] Vishnivetz, B. (1994) Eutonía. Educación del cuerpo hacia el ser. Bs. As, Ed. Paidós

la vivencia de su espacio corporal: una zona del cuerpo, un hueso o grupo de huesos, cierta tensión, darán lugar a variaciones posibles y actualizadas en su relación con el peso y, que darán cuenta de una manera singular y provisoria de *verse* y *darse a ver*; es decir, de hacer escena, pensando la escena como poetización del cuerpo y a éste como lo que Jean Luc Nancy define como abierto y expuesto[11]. En este sentido, se considera lo poético o lo metafórico, a partir de esa exposición del cuerpo actualizada y corrida de sus hábitos expresivos, gracias a un trabajo de atención que nuclea sensación y acción al mismo tiempo. La escena entonces, como un espacio-tiempo compartido donde se manifiesta un proceso de transformación y corrimiento desde la corporeidad.

De la fisicalidad a la teatralidad: El trabajo con objetos

Quisiera en esta parte hacer foco en uno de los recursos más frecuentes en las prácticas pedagógicas y artísticas que propone Graciela Mengarelli: el trabajo con los objetos. Podemos distinguir dos grandes instancias del uso de los objetos en este abordaje, teniendo en cuenta a los objetos como mediadores en la construcción de corporeidad y el objeto en la exploración de sentido y fuente de teatralidad.

Graciela descubre en los objetos una fuente inagotable de información sensible y creativa para el trabajo de actores y actrices. Hay que diferenciar este abordaje objetual del que se hace particularmente para un teatro de objetos.

En el seminario que coordinamos, trabajamos con cañas, pelotas y piedras. Podemos asociar al trabajo con los objetos, las dimensiones de músculo y piel. Si bien comprendemos al cuerpo como vincularidad, imposible de separar en su acontecer, lo hacemos a fin de pensar en un proceso de construcción corporal que se va haciendo por acumulación y sedimentación de trabajo por capas. Además, estas dimensiones funcionan como una referencia, no solo a nivel pedagógico, sino también como sostenes posibles que el/la artista escénico/a toma para su propio trabajo. La atención hacia una u otra dimensión, habilita un repertorio intuitivo de variaciones posibles,

> ya que su práctica a través de la autopercepción y la observación de los demás le permite vivir estilos singulares en el cuerpo, experimentar diferentes modos de expresión, y contar con diversos potenciales tónicos. ¿Por qué nos interesa el tono? pues las hipertonías o las hipotonías definen absolutamente una forma de estar en el espacio, una forma de relacionarse con el otro y poder armonizar ese tono muscular permitiría al actor acceder a una infinita variedad de gamas tónicas de las cuales podrá hacer uso escénicamente (Mengarelli, 2011).

Una posibilidad del trabajo con objetos como mediadores en esta armonización tónica y relación con los/las otros/as son las cañas y las pelotas. Uno de los encuentros en estos seminarios, tuvo como hilo conductor al objeto caña, acompañando este pasaje de la autopercepción al encuentro con el/la otro/a. Todo un primer momento de registro del objeto, su tamaño, forma, peso, densidad, un registro que no es únicamente con las manos sino también con el rostro, el pelo, las costillas, y todas las zonas del cuerpo con las que se pueda explorar ese contacto parados/as o acostados/as sobre las cañas. Su rigidez señala lugares donde se acumula la tensión muscular y otras donde el tono es bajo. A continuación, técnicas de masajes y estiramientos con cañas permiten un amasado de la musculatura que apunta a la flexibilidad del tono. No como una flexibilidad gimnástica, sino que se debe entender el tono ligado a la emoción, a un estado corporal flexible, dis-ponible, puesto fuera de sí. Y, en este punto, me interesa señalar que no se trata solamente de técnicas de relajación, se trata de una

[11] Nancy, J.L. (2016). *Corpus (3ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.

práctica en detalle sobre el lugar que habilitamos al/la otro/a y lo otro. La idea de lo disponible como estar dispuestos a hacer lo que sea en escena, se distancia con el trabajo de silenciamiento y escucha que la demora procura. Una instancia que sigue a estos trabajos con las cañas, es volver al suelo para registrar la actualidad del cuerpo, qué cambió, qué redistribuciones nuevas sucedieron. En las prácticas del sistema Fedora Aberastury, coordinadas por Isabel Pinczinger en las que tuve oportunidad de participar, se dice que en la práctica *uno está detrás de lo que sucede*, como un lugar donde la voluntad desde un *yo* se desactiva y se habilita una escucha hacia otras relaciones de fuerzas que ponen al cuerpo en movimiento en relación con el entorno. En el trabajo de conciencia ósea, Graciela focaliza en la columna vertebral. Estar en la columna, fabricar ese *estar detrás de lo que sucede* desde la relación con la gravedad, es ceder ese espacio a la aparición del/la otro/a o lo otro. Los objetos como mediadores en la construcción de esa disponibilidad, no refieren solamente a relajar el cuerpo para liberarlo de tensiones y que pueda *hacer de todo*, sino a la construcción de esa dis-ponibilidad, esa puesta fuera de sí, afinación de la escucha en una relación.

Pasemos ahora al trabajo con objetos como fuente de teatralidad, a partir de un encuentro en el que trabajamos con piedras de distintos tamaños, muy pequeñas, medianas grandes, planas, con puntas, redondas. El trabajo comenzó recapitulando la conciencia ósea, focalizando en el paso de pesos y los apoyos, en la horizontalidad y la caminata, particularizando las cajas pélvica y craneana, aumentando y disminuyendo el juego de vaciado y llenado de peso en una u otra, habilitando desplazamientos, rotaciones y orientaciones múltiples en el espacio, atento a un recorrido desde la gravedad. A continuación, distribuimos las piedras en todo el espacio invitando a los/las participantes a tomar contacto, primero desde lo mas habitual que suelen ser las manos y luego otras zonas, provocando una relación de identificación con el objeto, casi simbiótica, donde la línea que divide *yo* y *la piedra* se vuelve difusa. En ese contacto atento y a la escucha, se recibe la información sensible que ofrece el peso, el tamaño, la temperatura, las nervaduras, protuberancias y rugosidades propias de cada piedra. Graciela señala que no se trata de explorar habilidades de manipulación o puesta en movimiento de las piedras, sino un trabajo en sentido inverso, como si fuera la piedra la que te mueve. El trabajo consiste en estar en un detalle de la sensación, en un acomodo del cuerpo entero a ese objeto. Podríamos pensar aquí en dos maneras en que se construye la otredad: una que consiste en la escucha atenta hacia el objeto, extraño a los hábitos corporales, en ese esfuerzo de no imponerle movimientos o sentidos a la piedra; y otra, en lo que aparece como corporeidad, en lo que se da a ver como exposición de esa experiencia sensible, en los sentidos que aparecen como transformaciones de la materia, metamorfosis permanente de una corporeidad en proceso. Se trata de un esfuerzo por estar *a la altura del materia*l, corrido de una intencionalidad *sobre el material* y seguirle el rastro a las conexiones inesperadas en esa relación cuerpo-objeto. En el encuentro del seminario se revelaron una cantidad de situaciones corporales, espaciales, afectivas, con rasgos de teatralidad singulares por las maneras de *verse* y *darse a ver*. En palabras de quienes participan no solo surge la referencia a cierto redescubrimiento de la corporeidad sino además de lo que aparece como paisaje del cuerpo, como una identidad no revelada hasta ese momento, como la intriga por querer aprehender todo del cuerpo de ese que se muestra y se despliega frente a uno, pero que va cambiando y desaparece.

En el relato y análisis de estos abordajes, la vivencia del espacio interno y el trabajo con los objetos, se deja ver aquello que Graciela Mengarelli llama *el paso de la fisicalidad a la teatralidad*. Este pasaje implica un trabajo sobre el propio cuerpo en relación al entorno desde un enfoque, podríamos decir propioceptivo, no escénico aún. Pero que es desde allí donde a través de una fuerte implicancia en la atención sobre la sensación/acción, el cuerpo se revela

como *otro/a* o da lugar al encuentro con *lo otr*o en un proceso constante entre hacer y deshacer, mostrar y ocultar.

Algunas consideraciones finales

A continuación, me permito desprender algunas reflexiones que, indagando en estas prácticas de experimentación escénicas, intentan pensar la noción de la demora como atravesamiento poético en el laboratorio escénico. ¿Qué claves habilitan procesos de experimentación y qué implicancias tiene en el trabajo del/la artista escénico/a?

Desde estos enfoques, podríamos situar al entrenamiento actoral y la creación escénica como prácticas de silenciamiento y escucha corporal. Estas prácticas, habilitarían un cuerpo en situación de habitar más que de producir o, dicho de otra manera, un cuerpo que produce condiciones de habitabilidad y existencia que dan lugar a la experiencia singular del acontecer escénico, en lugar de ser instrumento o estar en función de referencias técnicas, estilísticas o significantes pre-existentes que garantizarían cierta expresión validada de los cuerpos. Un cuerpo a la escucha, habilitante, que dé lugar a pasajes perceptivos que conduzcan a la captación de fuerzas, formas y tensiones que hacen a los cuerpos y objetos que conforman el espacio escénico. Relaciones atentas entre actividad y pasividad, una retroalimentación de una en y con la otra, donde la espera también es un hacer, dando lugar a que se manifieste el pulso de las fuerzas que mueven al cuerpo en relación al entorno y los/as otros/as.

Para sostener la demora como poética del laboratorio, debemos desligarla de la idea de lentitud, ésta será una de tantas variaciones posibles. Debemos correrla de ese valor negativo que se le atribuye al cuerpo demorado como uno que llega tarde, a destiempo y pensarla como habilitante de un tiempo pleno[12] y de un estado que da lugar a modos posibles de habitar la corporeidad sin definir una velocidad.

Las prácticas puestas en juego buscan poner el foco en el trabajo perceptivo del/la artista escénico/a atravesado por el aquí y ahora del cuerpo sensible en escena. De este modo, el sujeto que percibe deviene creador: en ese aquí y ahora, el sujeto/artista no solo *se percibe*, sino *da a percibir*, es decir no sólo aprehende algo de sí sino que además al exponerse y *ser visto/a* es testigo/a de lo percibido, sienta su valor. Las prácticas de silenciamiento y escucha habilitarían ese pasaje de sujeto que percibe (*que ve*) a sujeto creador (*que hace ver*).

Este enfoque creativo envuelve un proceso de comunicación no mediada por la ficción o el sentido en tanto significación o inteligibilidad sino por la presencia, por una manera de existir en escena, que en todo caso dará lugar a construcciones de sentido abiertos, del orden de las metamorfosis producidas en los cuerpos y materialidades de la escena. Un sentido que tiene su acceso no por lo que cuenta sino por la manera en que se dá. Este proceso de comunicación instala así una experiencia compartida. La inteligibilidad o significación no será el fundamento de lo que existe en escena, así como tampoco la demostración de un método o estilo preexistentes. No es que no tengan cabida como recursos posibles dentro del laboratorio, sino que se plantea repensar el vínculo que tendemos con estos factores jerarquizantes. Nuestro trabajo como artistas o coordinadores, en el laboratorio atravesado por la noción de demora, implicaría una atención particular al presente sensible y llevar a cabo acciones que no lo inhiban, sino que favorezcan su proceso de constante actualización. El proceso de construcción de sentido entonces, estaría vinculado a un sentir y no a producir condiciones de inteligibilidad. La escena y el sentido como exposición de una metamorfosis se constituye en un acontecer, en un afectar y ser afectado, antes que un significar. En este sentido se promueve la demora como un trabajo sobre la atención hacia una escucha sensible

[12] Han, B. (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse.* Barcelona: Herder

de *lo que hay* y una retirada de la intención como voluntad productiva y de dar sentido inteligible.

Graciela Mengarelli, al hablar sobre el trabajo que desarrolló en los talleres y espectáculos de La Cochera, hace referencia a una técnica distanciada del objetivo de reproducir (una forma o una destreza) y enfocada en un redescubrimiento de la corporeidad que deshacen automatismos o corazas expresivas. Este modo de transitar la técnica o de explorar la escena implica una dis-posición hacia lo otro y el/la otro/a. Un diálogo tónico, una puesta fuera de sí. Reflexionando sobre las implicancias que este enfoque del trabajo creativo pone en juego, Mengarelli se refiere a las nociones eutónicas de regulación del tono y conciencia ósea que le posibilitaron la construcción de una alerta hacia el aquí y ahora. Construir ese estado de alerta y de atención hacia lo que conecta, lo que hace conexión con la otredad, es lo que para Mengarelli posibilita la aparición de rasgos de teatralidad desde una experiencia singular. Pensamos así en un actor/actriz que transita entre la actuación y la performance[13], por esto es que le denominamos artista escénico, porque nos permite abrir el campo de posibilidades de acción y de manifestaciones escénicas diversas, resistentes a categorías fijas.

Este enfoque a partir de la noción de demora y las prácticas descriptas marcan un camino posible para contemplar en nuestras prácticas las tensiones entre técnica y experimentación, prácticas de laboratorio y composición, percepciones de los/las artistas y construcciones de sentido.

De ninguna manera este escrito intenta ser totalizador o dibujar una línea que separe entre mejores o peores, actuales y caducas prácticas y pensamientos sobre la escena. Son reflexiones en proceso, que se despliegan a partir de las experiencias en diferentes espacios de práctica escénica donde se construye y circula un conocimiento particular.

[13] Bonfitto, M. (2013). *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.

Bibliografía

Bonfitto, M. (2013). *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp.

Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación (2ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.

Han, B. (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse.* Barcelona: Herder

Lapoujade, D. (2018) *Las existencias menores*. CABA: Ed. Cactus

Nancy, J.L. (2016). *Corpus (3ª Ed.)*. Madrid: Ed. Arena Libros.

Vishnivetz, B. (1994) Eutonía. Educación del cuerpo hacia el ser. Bs. As, Ed. Paidós

Artículos

Buyatti, N. y Cipolla, F. (2016). El entrenamiento actoral: experimentación de estados habilitantes para la aparición de lo singular en la actuación. *Sendas. La revista académica de los Trabajos Finales de la Facultad de Artes,* N° 1 otoño de 2018 Pp. 140-165 http://sendas.artes.unc.edu.ar/ ISSN 2618-2254

Tesis doctorales

Comandú, M. (2018) Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico. Director Hernan Ulm Co-directora Ariela Battán Horenstein. Tesis final doctorado de artes con especialidad en artes escénicas. Universidad Nacional de Córdoba.

Enlace repositorio digital de la Facultad de Artes UNC:

https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15152

Martín, D. (2018) Teatros de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas. Directora Julia Lavatelli co-directora Mabel Brizuela. Tesis final doctorado de artes con especialidad en artes escénicas. Universidad Nacional de Córdoba.

Enlace repositorio digital de la Facultad de Artes UNC:
https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15250

Ponencias

Mengarelli, G. (2011) El teatro en el cuerpo. Fundamento corporal de lo dramático. Para el 1° Congreso Latinoamericano: La corporeidad en la escena contemporánea en la UNICEN – Tandil 2011. (No publicado)

Video

Lavatelli J. (2020) Clase 9: "El acontecimiento y el cuerpo: sobre la actuación en estos tiempos (de pandemia)", INTegrando saberes: https://www.youtube.com/watch?v=22TO4dluiv4&ab_channel=InstitutoNacionaldelTeatro

PEDAGOGÍA TEATRAL: TALLER DE CONSTRUCCIÓN DE NARRATIVAS, REGISTRO Y SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS ESCOLARES EN TIEMPOS DE PANDEMIA.

Entre ausencias y distancias, presencias y existencias

Parte II

Mariela Piedrabuena[1]

Resumen

En este trabajo, docentes de escuelas entrerrianas les ponen voz a sus vivencias en las clases de teatro y comparten los desafíos, las esperanzas y desesperanzas que transitaron durante la pandemia y que concluyó en relatos pedagógicos a partir del "Taller de construcción de narrativas, registro y sistematización de experiencias escolares en tiempos de pandemia" realizado a comienzos del 2021.
El taller fue organizado por el Grupo de Estudio de Pedagogía Teatral de la Facultad de humanidades, artes y ciencias sociales de Universidad autónoma de Entre Ríos y la Red de Profesores de Teatro Dramatiza. Nodo Entre Ríos.

Palabras claves: Teatro - Pedagogía - Narrativas - Pandemia

Abstract

In this work, school teachers from the Entre Ríos province give voice to their live experiences in the theatre lessons and share the challenges, hopes and hopelessness that they went through during the pandemic. All these concluded in pedagogical stories in a workshop entitled "*Narrative building, Registers and School Experiences' Systematization in Times of Pandemic*". The workshop took place at the beginning of 2021 and was organized by the Theatre Pedagogy's study group of the School of Humanities, Arts and Social Sciences from the Autonomous Entre Ríos University (*Universidad Autónoma de Entre Ríos*) together with the "*Teatro Dramatiza*" teacher's network, Entre Ríos node.

Keywords: Theatre, Pedagogy, Narratives, Pandemic

[1] Directora del Grupo de Estudio de Pedagogía teatral y docente del Profesorado de Teatro en las cátedras: Seminario de la práctica docente I y didáctica especial del teatro FHAyCS-UADER-Referente Red Dramatiza. Gualeguaychú. Entre Ríos. Compiladora. piedrabuenamariela@gmail.com

Introducción

En esta segunda entrega, otros cuatro docentes entrerrianos se proponen narrar en primera persona la experiencia de *Ser* docente de teatro en tiempos de pandemia, a través de un relato plural y colectivo que comprenda las experiencias, los sentimientos que afloran, las adaptaciones a nuevas situaciones escolares y sociales, temores y expectativas del día a día y los aprendizajes que se han producido en este contexto. sus vivencias: Abel, Adriana, Román y Mariela, en esta aventura por construir saberes a partir de la propia voz

El año 2020 quedó sin dudas grabado con tinta indeleble. Niños y niñas pequeños, adolescentes, familias, educadores, trabajadores, trabajadores esenciales, todos y todas fuimos afectados por una situación de emergencia sanitaria que aflige al orden mundial aún en la actualidad.

Argentina recibe, por decirlo de alguna manera, la “pandemia” luego de ver los escenarios asiáticos y europeos poco alentadores, con un sistema de salud desmantelado donde el gobierno actual se vio exigido a tomar de manera prematura líneas de acciones puntuales en cuanto al aislamiento social preventivo obligatorio (ASPO) para poder “aplanar” la curva de contagios a fin de reestablecer un sistema de salud que pueda soportar la demanda de casos, y así lo hizo.

Sin dudas la educación no quedó al margen. Un escenario inesperado, desconocido, impredecible se instaló en cada escuela con la suspensión de clases presenciales. Docentes de todo el país improvisando un sistema virtual, que, frente a todo esfuerzo, con recursos propios, reinventando posibilidades de no excluir a nadie, intentó contener y albergar a todos y todas. El acceso a las herramientas digitales, a la conectividad y dispositivos es desigual: El 43,9% de los hogares argentinos no contaba en el 2019 con acceso fijo a Internet. Un estudio[2]muestra que en el 2020 el 32% de los **hogares** en el país no contaban con conectividad fija a **internet**. Esto quiere decir que hay muchos usuarios que dependen de su conexión móvil o bien del uso de wifi en espacios públicos.

No todos los estudiantes pudieron conectarse con la continuidad escolar: frustraciones, desencuentros, ausencias, silencios. Un escenario hecho carne, hecho cansancio, pero también hecho fortaleza, encuentro, conocimiento y acción.

En esa línea compartimos estas narrativas pedagógicas de las clases de Teatro de docentes de la provincia de Entre Ríos, de diferentes localidades, niveles y modalidades de la escolaridad. La propuesta es nacida del grupo operativo de la Red Nacional de Profesores de Teatro Dramatiza Nodo Entre Ríos a partir de un taller sobre Pedagogía teatral: Taller de construcción de narrativas, registro y sistematización de experiencias escolares en tiempos de pandemia y en conjunto con el Grupo de Estudio de Pedagogía Teatral de la F.H.A. y C.S. de UADER.

[2] Según el último estudio de la Cámara **Argentina** de **Internet** (Cabase)

V

Escuela N° 100 Fragata Libertad. La Paz.

Abel Cárdenes[3]

La sistematización

Es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias socioeducativas, que, a partir de su ordenamiento, lógica y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso de construcción, sus vínculos, relaciones, posibles aristas y preguntar ¿por qué lo han hecho de esa manera? Sistematizar es recolectar experiencias que nos ayuden a mirar en profundidad nuestras prácticas de forma introspectiva y retrospectiva.

Experiencia pedagógica

A veces la vida sorprende, con cosas buenas y malas, pero a mí me da miedo cuando la vida hace silencio, queda callada y no dice nada. Me asusta pensar que en esa pausa desate toda su furia o peor aún que siga sin decir nada. Tal vez se tomó una pausa, un recreo o se fue de vacaciones, la vida también necesita descansar ¿estará cansada?, o se enamoró del viento y sin decir nada se marchó a otro lugar. Todos quedamos expectantes, esperando que ella vuelva con todas sus energías, la queremos como es: desordenada, arrasadora, susurrante, nada se le entiende. Eso da miedo, a mí me dan ganas de llorar, pero ella es sabia, cuando la vida se comporta de esa manera las cosas cambian, se transforman y florecen. Así pasó, un día dejamos de habitar las aulas con ideas y vivencias, nos fuimos a nuestros hogares porque la vida decidió tomarse un momento a solas.

Recuerdo que fue algo extraño, el mundo se hizo pequeño, pensé. Mis alumnos que antes en el aula expandían su imaginación ahora cabían en la palma de mi mano, fue triste porque no todos estuvieron presentes ¡qué injusto! exclame. Pero allí estábamos cada uno desde su casa, presentes sin presencia, pero estábamos, la vida nos asustó y nos separó, pero nos enseñó a crecer.

El inicio fue distinto, algo apagado, entonces decidimos saludarnos con un beso, un beso virtual, imaginario, pero con dirección. Camilita dijo ¡un beso como en los dibujitos que viaja! y así empezamos nuestra clase. Yo no sabía que dar o que enseñar, la vida no me preparó para esto, pero sí me enseñó algo ¡siempre la función debe continuar! Ese día jugamos a crear personajes con la ropa que hay en nuestros roperos o en los de un hermano o en la del papá o mamá. Marcos se colgó una sábana y se vistió de Superman, Camilita agarró su carpeta y dijo que era la seño, Matute buscó la escoba de la abuela, un cucharón y una olla porque quería ser un caballero. Julieta se convirtió en la bella durmiente acostándose en su cama, cada niño armó su protagonista, empezamos a hablar de las posibles historias o aventuras de nuestros personajes, salieron muchas ideas sin darnos cuenta la hora había pasado.

Acordamos saludarnos con besos dirigidos y despedirnos con un abrazo virtual. Tal vez la vida no fue tan mala con nosotros, solo que decidió buscar otro personaje en su ropero.

---

[3] Integrante del Grupo de Estudios de Pedagogía teatral y docente del Profesorado de Teatro en las cátedras: Seminario de la práctica docente II FHAyCS-UADER-Referente Red Dramatiza. Docente de la Escuela N° 100 Fragata Libertad. La Paz. Entre Ríos. abelcardenes5@gmail.com

VI

Escuela Nina N°31 “Dominguito”. Chajarí.

Adriana Zambón[4]

Jugando en la escuela virtual

No puedo escribir así nomás, no puedo contar algo, una experiencia en particular sin algo de historia, sin ubicarme en el pasado en algún momento, porque el 2020 fue un quiebre repentino con la realidad que se venía viviendo en la escuela; un sacudón a las estructuras, una incertidumbre casi constante, un viaje hacia la búsqueda de nuevas formas de contacto y entendimiento, de llegada al otro, de miedos y superaciones.

El paso de lo presencial a lo virtual para el taller de teatro fue todo un reto, aprender, probar y volver a conocer aquello a lo que de alguna manera era habitual, ya que en un gran porcentaje los niños y niñas de la Escuela 31 estaban acostumbrados al movimiento, el contacto directo con sus compañeros y conmigo, a utilizar normalmente el patio, el SUM de la escuela o una plaza y cuando esto no era posible entonces corríamos todos los bancos para poder sentarnos en el suelo como primera identificación de nuestro trabajo que además incluía el ritual importantísimo de la mirada y el tomarse de las manos en ronda.

Así, el taller se convertía en una rebelión de todo lo estandarizado dentro de la institución ya que allí sucedían cosas importantes, magníficas, transformadoras, movilizantes y por sobre todo felices.

Qué gran desafío significaba transferir esa confianza, esas sensaciones a la distancia! Para quienes ya habían pasado por el taller no sé si fue más, o menos, terrible al final, porque sentí su profundo extrañar; el juego, el patio, las risas, lo grupal, el teatro en la escuela. Y para los nuevos, el encuentro con algo que se supone sería una construcción gradual hasta lograr la entrada en el código, el comprender un poco el lenguaje sin la necesidad de extensas explicaciones sino más bien con la necesidad tan sólo del hacer mismo, de entrar en juego.

Así fue como al comenzar con el envío de actividades y con el afán de que los nuevos estudiantes se sintieran motivados, decidí enviar un pequeño video, una foto o un audio de producción propia junto a la actividad que recibían a través de WhatsApp. Con el correr del tiempo fui cambiando esta modalidad ya que mi intención era que pudieran ellos crear sin sentirse influidos más que por su interpretación de la consigna, así que los videos o fotos iban de regalito al recibir sus participaciones, en algunas oportunidades, y como respuesta a lo realizado.

Es bastante difícil optar por una única actividad en tan variado repertorio de propuestas, de edades, de sujetos y de emociones. En algunas oportunidades las propuestas fueron articuladas con el taller de Artes visuales y/o Lengua, y en otras con Vida en la naturaleza, Huerta o Sociales, dependiendo de la propuesta que abría el proyecto que sería llevado a cabo en una unidad quincenal. El teatro tiene algo muy especial y es que puede transformarlo todo en juego, en acción, con nada más que la intención y disponibilidad. Así fue que, aprovechando un texto de Elsa Bornemann, “Se

---

[4] Integrante del Grupo de Estudios de Pedagogía teatral y docente del Profesorado de Teatro en las cátedras: Seminario de la práctica docente II FHAyCS-UADER-Referente Red Dramatiza. Docente Escuela Nina N°31 “Dominguito”. Chajarí. clowna2578@gmail.com

mató un tomate", propuesto en el área de Lengua, los *gurises* se animaron al teatro de objetos, a realizar una pequeña escena a partir de un texto tan singular y con elementos que todos tenemos en casa, verduras. En algunos casos se sumaron hermanitos y mamás a colaborar en la pequeña escena y en otros solo un niño o niña logró interpretar genialmente el trabajo de animación, e incluso la filmación, voces y preparación de las verduras/personajes.

Fue con 4to grado que llevé a cabo esta actividad que me dejó maravillada ante tanta riqueza expresiva, ante tantas capacidades que lograron explorar los/as estudiantes a partir de algo tan simple. Aparecieron verduras con barbijos, otras con lágrimas en los ojos dibujadas en un papelito o sobre la cáscara, también las hubo pinchadas en un palito o dibujadas y pintadas, apareció una zanahoria rallada y rayada a causa de lo sucedido…y también apareció la magia, la que el teatro aporta a la escuela.

VII

La práctica docente en 2020. Un recorrido distinto

César Roman[5]

Introducción

El año 2020 ha marcado sin dudas las prácticas docentes, no solo las mías, las de cualquier docente, de quienes estudian y practican, de quienes inician esta profesión, de quienes están más avanzados y quienes están cerrando su etapa en las escuelas, si bien, como toda práctica, está atravesada por múltiples factores, el año 2020 sumó emergentes de antología.

Me es difícil poder hablar en general porque las prácticas son en cada caso únicas e irrepetibles, por eso voy a hablar a través de este escrito de mi experiencia en este año pandémico, de mis aulas virtuales, de cómo éste 2020 ha sido un año de experimentación y adaptación, de permanente observación, de prueba y error, en fin, de prácticas docentes distintas, pero prácticas al fin, que se construyen y se reconstruyen, y a su vez nos reconstruyen permanentemente (esta característica última de las prácticas docentes no varía ni en pandemia).

Los docentes trabajamos en un lugar específico que es la escuela y está regido por ciertas normas, un currículum específico, allí cualquier espacio es de conocimiento y se sitúa en determinado contexto con características propias.

En mi caso, trabajo actualmente en 4 escuelas secundarias que reúnen contextos muy diversos entre sí, una secundaria privada con orientación comercial, una secundaria privada religiosa con orientación en arte, una secundaria pública con orientación en arte y una secundaria técnica con orientación en construcciones y electromecánica, pero ¿Cómo es que hay Teatro en esos ámbitos diversos?

En todos los casos hay espacios de Teatro y Expresión Artística (bienvenido sea) estoy a cargo de espacios diferentes (doy Taller de Teatro, Taller de Teatro y Expresión Corporal y producción Artística Integrada), en años variados, voy a detallar a

---

[5] Roman, César. Integrante del Grupo de Estudios de Pedagogía teatral y docente del Profesorado de Teatro en las cátedras: Seminario de la práctica docente II FHAyCS-UADER-Referente Red Dramatiza.Docente Escuela Provincial de Nivel Medio y Superior Nº35 Técnica "Gral Don José de San Martín". Crespo. Escuela secundaria pública Nº4 "Francisco Ramírez". General Ramirez. cesarexequiel@hotmail.com

continuación dos relatos y a exponer de manera sencilla cómo fue mi experiencia en cada lugar.

Experiencias

En la Escuela Provincial de Nivel Medio y Superior Nº35 Técnica "Gral Don José de San Martín", una escuela técnica pública preuniversitaria con orientación en construcciones y electromecánica, estoy a cargo del Taller de Teatro en ciclo básico en los 3ros años A, B, C y D (15/16 años aproximadamente). En esta escuela tengo un lazo personal, allí estudió mi papá y también mis hermanos, es la escuela de mi barrio de infancia dónde obtuve mi primer trabajo (hace ya 14 años que trabajo en este lugar), en esta escuela se da el taller de teatro hace 24 años en ciclo básico y junto con la escuela de comercio son las pioneras en tener teatro en la escuela dentro de la ciudad.

En esta institución de casi 40 años de vida hay una organización muchísimo más grande ya que es una escuela que tiene una capacidad mayor de matrícula, tres turnos (mañana, tarde y noche) y su equipo directivo suele estar en continua comunicación con docentes. Se utilizó la plataforma Classroom, los y las docentes cuentan con formación en Tecnologías de la Información y la comunicación.

En esta escuela la enseñanza de Teatro, desde principio del año 2020 (en la virtualidad) es integrado con los espacios de Música y Artes Visuales, por ejemplo un tema, lo abordamos desde el teatro, desde las artes visuales y desde la música, por ejemplo, una propuesta que me encantó por la calidad de las producciones fue que eligieran obras de arte famosas (pinturas) y las imiten buscando empezar a utilizar elementos teatrales y de las artes visuales, los resultados fueron grabados en videos.

La formación técnica les permite tener muchas herramientas, en esta institución hay estudiantes que tienen herramientas tecnológicas y conocen de edición de video y música, actualmente no solo construyen o dibujan elementos para las escenografías, sino que escriben sus guiones, graban las escenas y realizan sus producciones propias en equipos colaborativos.

Los ejemplos que enumero a continuación se encuentran grabados en vídeo. -

- Trabajos de "cine dedo" que realizaron de manera individual.
- Reflexiones desde la oralidad para fecha patria.
- Trabajos de "escenas" que realizaron de manera grupal.

De la misma manera llevamos adelante una evaluación formativa con las docentes de Artes Visuales y Música en una planilla online (colaborativa) que nos permite realizar valoraciones al instante en una sola planilla por cada trabajo.

En las dos escuelas, tanto en la comercial como en la técnica se alternan las clases por google meet, que generalmente son clases que en mi caso utilizo para dialogar con los y las estudiantes, para repasar los temas dados, observar y compartir trabajos y hacer algunas actividades breves que impliquen algún juego que los haga movilizarse o expresarse oralmente, tratar de teatralizar todo lo que se pueda.

El Ciclo Orientado, más lejano y con contextos extremos

En otra localidad estoy al frente de una materia-taller que es Teatro, este espacio forma parte de 5to año de la Escuela secundaria pública Nº4 "Francisco Ramírez", aquí el contexto es otro totalmente distinto a los ejemplos anteriores, en este lugar los cursos son muy reducidos (un promedio de 8 alumnos por curso). Es un turno en la escuela catalogado como "donde van todos los repitentes" o "con problemas sociales", efectivamente hay muchos repitentes y son alumnos y alumnas de escasos recursos,

algunos padres y algunas madres muy jóvenes, casi todos y todas trabajan a la par del estudio eso hace que muchas veces asistan a clases cansados o con sueño. Pero hay algo que es muy cierto: la hora de Teatro es un disfrute total, porque siempre es un cable a tierra para olvidar un poquito los problemas y despejarse.

Allí mi abordaje es muy lento, voy a un ritmo muchísimo más despacio, pero no menos enriquecedor, es que los tiempos son otros, las prioridades son otras, entonces trato de ingresar por medio del juego, la lectura y la oralidad, es un espacio que presenta dificultades para los estudiantes a la hora de exponer o habilitarse para jugar. Sus relaciones interpersonales suelen ser agresivas y hay mucha discriminación, aun así, jamás tuve inconveniente en cuanto al respeto hacia mí como docente. He tenido charlas con ellos y ellas cuando lo creí conveniente sobre cuestiones que observo en el aula y he visto mejoras en cuanto a la forma de relacionarse, son grupos a los que un docente debe escuchar mucho más, porque necesitan ser escuchados, dialogar, sentirse acompañados o comprendidos, bajo una templanza necesaria, porque gritos supongo que deben escuchar a diario, una vez que esta relación se va ordenando y afianzando los logros suelen ser muy buenos.

Generalmente trato de trabajar con textos breves, mucha improvisación y propuestas más bien divertidas, que les permitan jugar para teatralizar, los textos de Adela Basch[6] sobre equívocos o malentendidos suelen ser muy útiles, más que nada porque son concretos, breves y facilitan el juego, teniendo en cuenta que es un lugar donde el teatro no existe prácticamente (me refiero a la ciudad) y hay generaciones enteras que no saben lo que es el teatro.

Finalmente produjeron videos sobre adaptaciones de obras breves. Las producciones son sin dudas un logro bellísimo, donde aprendieron los elementos del teatro, y la intención de que ese mismo teatro y estructura dramática les sirva en la vida y dotándolos de herramientas de observación, escucha y habilitarlos a jugar, a opinar en un clima de respeto y que puedan compartir una experiencia creativa, el trabajo grupal va a primar sobre lo individual.

VIII
Escuela Nina N°23 "Alejo Peyret". Rocamora. Departamento Concepción del Uruguay.

Mariela Salas[7]

Estoy cursando el profesorado de Teatro, pero a la vez estoy dando clases. En esta etapa de formación, las prácticas van en sintonía a los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios, esto me permite planificar según la necesidad de cada grupo tomando como guías y fundamento las legislaciones y resoluciones vigentes, que me amparan, pero sin

[6] https://es.wikipedia.org/wiki/Adela_Basch

[7] Integrante del Grupo de Estudios de Pedagogía teatral y docente del Profesorado de Teatro en las cátedras: Seminario de la práctica docente II FHAyCS-UADER-Referente Red Dramatiza.Docente Escuela Nina N°23 "Alejo Peyret". Rocamora. Departamento Concepción del Uruguay. lorenamarielazalas@gmail.com

apartar la mirada del sujeto que trae una historia, un contexto, unas capacidades diferentes y una manera de ver y tomar las cosas.

Es necesario, como docente tener en cuenta el espacio donde se realizarán las clases de teatro: el aula, el patio o el salón. Una misma actividad y un mismo contenido, en algunos casos no dan los mismos resultados si se da en diferentes contextos.
En una ocasión debía trabajar registro del espacio en el salón, debían salir al patio, mirar a su alrededor todo lo que había y al regresar debían mostrar un cuadro del patio con su cuerpo, unos harían el árbol entre tres las hamacas otro haría el mástil y así con todo lo que recordaban, de esta manera trabajaríamos memoria visual, registro corporal, creatividad y registro del espacio.

Pero, ¿cómo podría trabajar esto desde la virtualidad? Es allí donde recurrimos a vídeos, libros y consulta a compañeros y compañeras de la carrera más avanzados e incluso a docentes y desde la solidaridad en el aprendizaje y en la formación fuimos encontrando respuestas.

Una propuesta

Así fue como me compartieron una actividad que no recuerdo si se llamaba así o yo lo bautice VEO VEO, ¿Qué veo desde mi ventana? deberían mirar desde la ventana sentados en una silla sin levantarse (auto control) todos los detalles, objetos estáticos y en movimiento que alcanzaran a ver desde ese lugar, cerrar los ojos, recordarlos y volver a mirar por si les faltaba algo. Luego buscarían en el interior de la casa objetos que pudieran representar el cuadro que observaron con la mayor cantidad de detalles. En esta parte de la actividad la memoria visual se hace presente, es necesario registrar el espacio donde poner su obra. Con la misma creatividad y sin mediar palabra tal cual se realizó la actividad en el salón de la escuela.

Ambos grupos trabajaron la concentración, creatividad, cada uno desde un lugar diferente. Los que trabajaron desde sus casas mandaron foto de su trabajo terminado, dibujo, audio o video, para dejar constancia de lo realizado. Aprendí lo importante que es el compartir la experiencia, que no es imposible trabajar un mismo contenido de diferentes maneras y que el entorno se adapta si hacemos un esfuerzo. Este año parece que no será muy diferente al anterior ya que debemos seguir pensando en clases virtuales y presenciales, la única diferencia es que ya tenemos la experiencia del año pasado y registros listos para ser compartidos, aplicados y adaptados.

Conclusiones

Los niños, niñas y adolescentes han sido afectados por el encierro y el confinamiento, limitando sobre todo su actividad lúdica y social durante el año 2020 incluida la presencialidad en las escuelas.

Skliar (2020) publica en medio de las medidas Aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) su libro Mientras respiramos (en la incertidumbre) como una murmuración a todos los aconteceres del confinamiento, una reflexión sobre el mundo, la escuela, los cuerpos, la escritura, el peligro, las urgencias…en esa conversación como le gusta llamar, el autor se pregunta:

> ¿Qué queda de los espacios físicos-de roce, de fricción, de gestualidad, de corporalidad, en fin- en donde enseñar y aprender se sostenían en vínculos de olor y sabor? ¿Qué queda del educador que toma la palabra y la democratiza a través de sinuosos caminos de las miradas y las palabras de los estudiantes? ¿Qué queda de las formas conjuntas de hacer arte y

> artesanía, de tocar la tierra, de jugar, bajo la forma tiránica de la pantalla siempre-encendida? (p. 27)

La invitación es desde el teatro y junto a los y las estudiantes pensar nuevas formas de habitar la escuela, cuidada y compartida desde la alegría. Los esfuerzos, las inventivas y todo lo que el Teatro de manera generosa, universal, plural y solidaria puede ofrecer, han sido recursos maravillosos para que nadie quede afuera, para que todos y todas sean bienvenidos una y otra vez en una escuela que abrace y hospede.

Socializar estas experiencias, estos modos de enseñar Teatro en un contexto excepcional para el cual nadie fue preparado ni preparada, cobra gran sentido en la Provincia de Entre Ríos, Teatro no solo construye conocimientos, sino que los construye en momentos como los actuales, de incertidumbre y desconcierto. Narrar las experiencias escolares de los talleres de teatro, es generar saberes, es integrar y dialogar entre otros lenguajes y/o disciplinas. Es dar el presente. El teatro, al decir de Augusto Boal: “debe ser también un medio para transformar la realidad. puede ayudarnos a construir el futuro en vez de esperar pasivamente a que llegue `` (Boal 2001:24).

Bibliografía

Boal A. (2001). Juegos para Actores y No Actores. Alba Editorial.

Skliar C. (2020). Mientras respiramos (en la incertidumbre). Noveduc.

SZUCHMACHER. EL ARTISTA TOTAL

Andrea Carina Jaet Carvajal[1]
Scarone Samanta

Resumen
Como parte de la asignatura Proyecto Curatorial I perteneciente a la carrera de Licenciatura en Curaduría de Artes de la Universidad Nacional de las Artes, se realiza una entrevista al director de teatro, regisseur, docente y curador-programador Rubén Szuchmacher como trabajo final del año 2018.
En ella se desarrollan temas referentes a su vasta formación en el campo de las artes, tomando como eje el cariz ecléctico de su trayectoria por distintos lenguajes artísticos, saberes especializados y sus tiempos de programador del FIBA. Además, nos ofrece un esbozo de lo que nos podría deparar el futuro teatral “pre-pandémico”.

Palabras clave: Curador- trayectorias- teatro

Abstract
As a part of the subject Curatorial Project I that belongs to the Bachelor's Degree programme in Arts Curatorship at the Universidad Nacional de las Artes, an interview with the theater director, regisseur, teacher and curator-programmer Rubén Szuchmacher is conducted as a final assignment of the year 2018.
It develops issues related to his vast training in the art field, focusing on the eclectic nature of his career journey through different artistic languages, specialized knowledge and his time as FIBA's programmer . In addition, he gives us a glimpse of what the "pre-pandemic" theatrical future could bring.

Key Words: Curator- career journey-theater field

[1] Licenciada en Curaduría de Artes. UNA. andrea.jaet@gmail.com

Un multifacético Rubén Szuchmacher se confiesa como curador aunque prefiere definirse como gestor cultural. En un diálogo con futuros curadores, ofrece un recorrido sobre su trayectoria a través de las huellas de la memoria en vistas de contribuir en la reflexión sobre las problemáticas del ágora artístico, la metodología de trabajo, la gestión pública y las nuevas tecnologías.

Viendo un poco tu trayectoria, podríamos definirte en términos del ideal wagneriano como la “obra de arte total”, más bien como el “curador de arte total” porque has desempeñado una tarea formidable con tantos roles en el campo artístico… sin embargo, ¿te definirías como “curador”?

No, en general tuve bastante resistencia a tener ese título. De hecho, ahora en el Cervantes participo de la “Mesa de curadores”; me resulta algo así como la “Mesa de los Galanes”, aunque hay una galana, digamos, o dos. (risas)
Convengamos que es un término extrapolado, muy usado en el ámbito de las artes visuales, en todo caso prefiero definirme más como “gestor cultural” o “programador” que son tareas que efectivamente ejercí y sigo realizando. “Curador” por momentos me parece un exceso, pero es una cuestión puramente semántica, digo, mi trabajo ha sido el de un “curador”, veamos, el festival del Rojas desde la selección a la programación, la decisión final era mía, aunque tuviera colaboradores que plantearan determinadas cosas, eso es un trabajo curatorial, está claro. Lo que pasa es que soy de una generación que no usaba la palabra y me acostumbré a no aplicarla, entonces, cuando la pongo en mi boca me suena rara. Con Graciela Schuster, mi co-equiper, hacemos chistes al respecto con la palabra *comisario*, que se usa en España o *comissaire* en francés, nos resulta divertido todo el significado que alberga la palabra *comisario* en nuestra sociedad. Insisto cuando

fue toda esta cuestión en el Cervantes y se decidió ponerle “Mesa de Curadores”, yo era uno de los más escépticos, pero para “el afuera” funciona como una manera de visibilizar los espacios donde las personas pueden discutir acerca de “esto” y ayudar a pensar en la selección de lo que se podrá programar. Pero sí, confieso que lo he sido.

¿Cómo iniciaste tu labor en las artes escénicas?

Siempre es un lío para mí definir eso, de hecho, estoy escribiendo un libro al respecto de cómo fue que me convertí en artista. Hay una doble fuente, la música que era lo predestinado (estudié música de chiquito) y el teatro. Eran prácticas habituales de una familia judeo-comunista de la época, cuestiones muy fuertes respecto de que los hijos debían realizar una cantidad de actividades. A los 15 años fui bailarín en la compañía de Adriana Coll, también tomé clases con Adriana Barone, bailarina moderna de los años 60´s… También en el IFT fui titiritero. Asistente de Hugo Midón; sonidista profesional y asistente del músico Carlos Gianni. Mi desarrollo musical era complejo porque no lograba tener una gran destreza, era más fiaca en términos técnicos, si bien tocaba el piano y la flauta no conseguía completar las ocho horas de práctica por día con el instrumento. Para ese momento, el Colón era el mejor lugar donde desarrollar lo musical con las otras artes y es allí donde obtuve el título académico de Regisseur.
Todos esos años son un *bildus roman*, años de conocimiento muy signados por la militancia y la efervescencia política, dictaduras, etc., etc.
A mediados de los 70´s me dediqué a la docencia y apareció la idea de la actuación, trabajé con Jaime Kogan y con Laura Yusem en los 80´s y más tarde, se volvió a cruzar la dirección. Lo primero que dirigí fue un espectáculo de Marikena Monti, en el Teatro La Piedad, pero “El desalojo” de Sánchez inició de nuevo el pensarme como director.
Mi primer acto como gestor fue coordinar un ciclo de danza en el teatro Planeta, en ese momento trabajé con los bailarines que estaban cerca de Oscar Araiz, sector de la danza moderna que actuó como semillero, generando maestros de maestros.
Para 1982 había fundado la escuela, como muchos otros, de alguna manera me incluí en la diseminación de los teatros independientes… creo que estos serían los mojones, por ahora apelo a mi memoria, aunque tengo algo más procesado y alguna otra cosa un tanto caotizada.

¿Te consideras una persona con vocación archivista?

Sí, claro. Creo en la preservación, en la memoria… siempre consideré que este era un país derrochón, así como derrocha comida, recursos humanos, derrocha memoria. No basta con recordar los hechos históricos sino recordar por ejemplo el Di Tella y toda la gente que pasó por ahí.
He vivido en Alemania un tiempo y me encantaba ir a los archivos y decir “Ohh!”. La misma televisión funcionaba como archivo, recuerdo inclusive que grabé con un VHS un programa de los años 60´s que pasaban por el cable, cosa que nosotros no tenemos dentro de la programación normal. En ese sentido “somos memoria”, no digo que cada persona tenga que convertirse en museo, como diría Vivi Tellas, pero los que tenemos una edad avanzada somos la memoria de toda una cantidad de cuestiones.
En lo personal, me interesa básicamente porque uno de los métodos de trabajo de los que me valgo es la historicidad. Siempre estoy pensando la manera de cómo aplicarla. Veo con qué dialoga esa obra, es decir, que hubo previamente, aunque no lo sepa, está contenido en la cultura. Este tipo de revisionismo (pasado-memoria- historia) sirve para

no dar por nuevo lo que no es porque eso produce confusión tanto en los procesos

artísticos como en los curatoriales. No se puede negar la historia porque está ahí, entonces, rastrear antecedentes, formas precedentes y hasta dónde llegaron es parte del trabajo…
Si algo es disruptivo no es porque salió de un repollo, la historia avanza a saltos, pero ese salto no se hizo de la nada, es como creer en el milagro o en Dios… es otro sistema de pensamiento que yo no aplico, el mío es un poquito más materialista. (risas)

Mencionaste a la historicidad como parte de una metodología para el desarrollo de tus proyectos, qué otros aspectos metodológicos podés mencionar.

Me pasa lo siguiente, en la primera edición de la Bienal de Arte Joven como en el Festival del Rojas, el ciclo de danza u otras tantas programaciones, siempre aparece el intento de mostrar un estado de situación.
No trabajo sobre mi gusto, trato de distanciarme del “a mí me gusta…”, cuando el gusto personal entra en juego me parece una arbitrariedad porque nadie es tan interesante como para que su gusto sea un criterio de selección, me da la sensación de una nota en una revista de modas “Qué le gusta a Messi?”, está perfecto para hacer eso, “¿cómo decora Messi su casa?”, él que haga lo que quiera pero, me parece que cuando alguien trabaja en esta actividad y se vincula a la distribución de material cultural hay determinados lineamientos que no se van a trazar.
Parte de mi trabajo empieza a aparecer con la posmodernidad, momento en que todo se funde y no ya definido en términos excluyentes, por tanto, prefiero un estado de situación como diagnóstico de lo que hay para encontrar lo más representativo o significativo en los tiempos que vivimos. Esto es aquello que no tiene la capacidad de mostrarse por sí mismo o que no tiene posibilidad de ser visto sea por el sistema de distribución o por la incapacidad de la gente… igual, antes de una metodología estricta uno tiene que pensar que cada situación o institución genera un modelo curatorial particular. Por ejemplo, puedo entender el eje curatorial que mantiene Tantanian en

relación con lo que se venía trabajando desde la gestión anterior, pero no sé por cuánto tiempo ese planteo puede ser sostenido porque las condiciones de trabajo y las problemáticas artísticas se modifican de manera vertiginosa. Concretamente, dentro de poco va a haber que hacer alguna que otra modificación. Con esto quiero decir que el diagnóstico y el análisis es una herramienta constante. Se debe analizar, en cada momento y lugar, el esquema de gestión (instituciones- productores- destinatarios- potenciales destinatarios) para poder elaborar los criterios que operen sobre el proyecto, porque no es lo mismo plantear una actividad en un museo de la ciudad de Buenos Aires que hacerlo en Trenque Lauquen con artistas locales.
Por eso, me parece importante hacer este ejercicio para pensar situaciones curatoriales o de gestión, ir a lugares que ni siquiera están favorecidos, que no tienen historia o poseen alguna rara, es decir, donde lo artístico no tiene lugar como un problema para reflexionar sobre el espacio, qué lugar se elige, cómo se mostraría lo que se va a mostrar, cómo se involucrarían los participantes.

¿Cómo fue tu experiencia como Director del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA)?

El festival venía siendo, en sus ediciones anteriores, una especie de demostración de los mejores espectáculos de la oferta teatral. Estaba bien en su primera formulación en 1997, pero con el tiempo y la experiencia había que realizar alguna modificación. Con el co-director Alberto Ligaluppi nos planteamos cuál era el público que asistía al festival: ¿los habitantes de la ciudad o los artistas del teatro de la ciudad o del lugar donde se produce? La idea era que las obras que venían dialogaran con los colectivos u obras que se desarrollaban en la ciudad y tenían conexiones de corte político, estético o de forma. No fue comprendido, hubiese necesitado más ediciones para plasmarlo. Otro de los cambios que se realizó fue la manera de comprar las entradas y de retirarlas y la relación con los teatros independientes que participaban del festival. Antes lo padecían, después de la modificación hasta ganaron dinero. Se empezó por comprar las entradas por internet. Antes tenían que hacer cola a las 10 de la mañana para retirar la entrada de los espectáculos nacionales. Era un tanto discriminador. Debía tener tiempo y no trabajar para estar en la sala a las 10 AM.

Dentro de la programación se pensó en mostrar las ciudades y no los países, porque este era un festival de la Ciudad de Buenos Aires. Hubo un ciclo curado por Hugo Salas que se llamó Cámara Hamlet con la recopilación y proyección de todas las versiones filmadas de *Hamlet*. Otro ciclo de música *Pequeña música nocturna*, una serie de recitales de músicos de obras de teatro. Y talleres que se realizaron entre 1 y 5 días por los grupos que presentaron obras en la programación local a modo de intercambio con la comunidad. Todos tenían que ofrecer un taller para que haya un ida y vuelta entre el realizador y el espectador. Fue el primer FIBA del macrismo y eso no fue bien recibido. El día de la inauguración teníamos en la puerta de Harrod´s un escrache con gente de teatro y a la noche estaban en el cóctel brindando, las mismas personas. Hubo mucha resistencia, pero ese lugar era un espacio ya creado de antemano y funcionando.

¿Es muy difícil trabajar en la gestión pública?

Siempre es difícil, porque en nuestro país la gente no entiende que existe más allá de los gobiernos. Y hay que defenderla como tal. En Barcelona la gente no se plantea de ninguna manera lo que tiene o no que haber en el Palau de la Música. Hay una comunidad que piensa que ese lugar tiene que estar para defender la idea de cultura catalana. En Argentina los espacios siempre están cuestionados para ser cerrados. En Buenos Aires vivimos en una ciudad que pone en tensión al artista por si tiene que ser subsidiado o no. En la gestión pública lo importante es tener un buen jefe, un buen Ministro de Cultura. Lo público es un problema en cuánto no se entienda para qué está. Los espacios dependientes del trabajo de los empleados gremializados bajo convenios muy estrictos se hacen muy difíciles. Las instituciones van perdiendo el sentido de porque se crearon al sujetarse a las demandas de los empleados que no tienen que ver con la creación de obra. En este momento estoy trabajando en el Teatro Argentino de La Plata y por ejemplo es más difícil y caro trasladar a la orquesta del teatro a la catedral, que son 4 cuadras, que traer a la Filarmónica de Berlín, por las horas extras, los seguros, etc. Hay reivindicaciones que son correctas, por supuesto, pero el ensayo dura 3 horas y la obra dura 4… ¿qué se hace? Se ensaya 3 horas y la última hora sale más floja. Entonces hay que replantearse qué tipo de programación manejar en base a los tiempos estipulados de ensayos. No programar nunca una obra que no se pueda ensayar entera. En el Colón estábamos en medio de una escena y los pianistas dejaban de tocar, “*nosotros no podemos seguir porque nos van a castigar*”, respondían. Yo tenía que hacer un compensatorio para que tocaran los últimos 8 minutos que sobraban de las 3 horas de ensayos. Y frente a esto uno tiene que replantearse también cuáles son los criterios de curación hoy por hoy. Estoy contento de hacer la obra en el Teatro Argentino, pero a la vez en las condiciones actuales es un error hacer esta obra porque ahí es donde hay que pensar el concepto material. Cuál es la relación entre lo que uno puede programar y las condiciones de producción existentes, entonces puede ser que lo que uno pueda programar corra algo de las condiciones, pero nunca puede correrlo tanto como para que destruya lo que uno quiere programar, la idea original. Hay que hacer un gran análisis espacial y el espacio no significa sólo los metros cuadrados sino un constructo. Nunca hay que exhibir lo que no se pudo. Ahí hay que practicar la astucia, con lo que se tiene lograr la mayor eficacia. Eso es lo que no tiene que estar presente, con el poco dinero o las tres cosas que tengo, ¿qué hago? Y ahí es cuando la gestión cultural o la curaduría se empiezan a estudiar, cuando el Estado se retira.

¿Cómo te manejas con las tecnologías en escena?

Como director de teatro sigo prefiriendo un teatro que no sea minusválido frente a las artes audiovisuales, salvo honrosas excepciones. Me parece que cuando el teatro incluye determinadas cuestiones que tienen que ver con las artes audiovisuales, en realidad se colocan en lugar de minusvalía está diciendo: a mí me gustaría hacer cine, pero no puedo entonces hago teatro. Me parece que por otro lado el uso de ciertas tecnologías tipo mapping o video tienden a resolver la temática de “es más fácil o más barato” poner un paisaje en una proyección que un telón. El problema es cuando el nivel audiovisual empieza a competir con lo propio del lenguaje teatral que es la tridimensionalidad chocando con lo bidimensional, se genera un problema del orden de lo neurológico en el campo de la percepción, uno puede estar con la persona que más ama en la vida y creer que va a ser el día más feliz de su vida, pero si hay un televisor adelante uno va a mirar el televisor. Sigo prefiriendo el trabajo sobre los materiales directos o sobre la luz. Me sigue ganando la materialidad del teatro.
Porque no estamos hablando de tecnologías de mejoramiento en los escenarios, que sería lo que deberían tratar de solucionar en los teatros. Es muy complejo el tema de la

utilización de tecnología en un país donde los sistemas electrónicos son muy precarios, donde se corta la luz, se cortan o se queman los cables. Hay una famosa anécdota de una obra que hizo García Wehbi en la Facultad de Derecho con un mapping… en un momento desapareció una columna de proyección. ¿Qué había pasado? Una persona de seguridad sacó un enchufe para enchufar el cargador de su teléfono celular. Entonces vos decís el tipo que desenchufó tenía problemas pero el que puso la zapatilla a la vista también… Y en este país todo depende de una zapatilla…

Realizada en Buenos Aires el 10 de octubre de 2018 por Samanta Scarone y Andrea Jaet

SUCESOS AISLADOS TRAS LA MUERTE DE PACO JAMANDREU [1]

de Lucas Maximo[2]

Resumen

1995, en Buenos Aires muere Paco Jamandreu: Un diseñador de modas reconocido en la historia de nuestro país por sus trabajos con actrices destacadas del cine nacional entre las décadas del 50 y 70. Debido a su ocupación y en su momento fue convocado por la entonces primera dama de la nación Eva Perón como su asesor de imagen y vestuarista. Además de acompañarla durante toda su carrera como actriz y durante su cargo político, el modistx logró entablar un vínculo amistoso con Eva hasta el día de su muerte.

Abstract

1995, Paco Jamandreu dies in Buenos Aires: A fashion designer recognized in the history of our country for his work with prominent actresses of national cinema between the 50s and 70s. Due to his occupation and at the time he was summoned by the then first lady of the nation Eva Perón as her image consultant and wardrobe designer. In addition to accompanying her throughout her career as an actress and during her political office, the couturier managed to establish a friendly bond with Eva until the day she died.

Reseña: Una pieza monstruosa…

Oriana Labourdette[3]

Lucas Máximo, actxr, directxr y autxr nacidx en la ciudad de Tandil. Es egresadx del profesorado de Juegos Dramáticos por la Facultad de Arte UNICEN y actualmente se encuentra realizando el último tramo de la Licenciatura en Teatro. Se desempeña en el ámbito teatral regional y en 2021 escribió la obra aún inédita titulada *Sucesos aislados tras la muerte de Paco Jamandreu.*

Esta es una reseña sobre su obra que no pretende hacer un análisis riguroso del texto, sino dar cuenta de algunos aspectos de una obra teatral que rompe con el cannon tradicional y propone un dramaturgia de ruptura con enorme potencial para la escena.

1995, en Buenos Aires muere Paco Jamandreu: Un diseñador de modas reconocido en la historia de nuestro país por sus trabajos con actrices destacadas del cine nacional entre las décadas del 50 y 70. Debido a su ocupación y en su momento fue convocado por la entonces primera dama de la nación Eva Perón como su asesor de imagen y vestuarista. Además de acompañarla durante toda su carrera como actriz y durante su cargo político, el modistx logró entablar un vínculo amistoso con Eva hasta el día de su muerte.

Paco Jamandreu también fue actor, escritor y uno de los primeros en mostrar su deseo homosexual ante la sociedad. Para muchos, un monstruo más.

---

1 La obra Sucesos aislados tras la muerte de Paco Jamandreu de Lucas Maximo fue seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgias de la Provincia (CID)

[2] Prof. de Juegos Dramáticos. Estudiante de Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte-UNICEN. l.maximo91@gmail.com

[3] Integrante del equipo de la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias, Beca CIN 2022, AFC Interpretación I de la Licenciatura en Teatro (FA - UNICEN)

Sucesos Aislados se gesta en el seminario de dramaturgia *Lx Otrx*, coordinado por Patricio Ruiz[4]. El concepto orientador de los encuentros fueron los paratextos proponiendo un trabajo en base a la definición de Gerad Genette, como lo que hace que el texto se transforme en libro, y se proponga como tal a sus lectores y al público en general (Genette, 1987). La clave estaría en aquellos indicios que permiten acceder al texto, como el título, subtítulo, índice, tapa y contratapa, etc. Desde el seminario, la propuesta fue pensar en la performance de las paratextualidades y en apropiarlas para volverlas teatro. Así comienza el autor a gestar esta pieza que hoy presentamos.
En la obra esos paratextos se nos presentan como escenas que operan alrededor de la vida de Paco Jamandreu. Los chismes, las cartas, la dramaturgia que rompe con las estructuras tradicionales para dar cuenta de las disidencias, de la "mounstrosidad" que existe, habita, libera y rompe con lo hegemónico, la heteronorma y la censura. A ésta mounstrosidad Lucas Máximo la trae referenciando a Susy Shock[5], quien desde su militancia poética reivindica su derecho a ser un monstruo, un monstruo deseante, sin etiquetas y prejuicios que destierra el miedo para entablar identidad.
En palabras del autor *"Estás memorias inventadas están dedicadas a la comunidad monstruosa que nos abrió el camino"*

Sucesos Aislados tras la muerte de Paco Jamandreu[6]

de Lucas Maximo[7]

(Interior de edificio público. Salón de paredes blancas y aberturas altas. Hay camas de hierro con sus mesitas de luz cubiertas de cosas. La luz del velador sobre las cabeceras. Alguna cama más desordenada que otras. También mesas de bar o buffet con sillas y atrás-lejos una pared azulejada de la cocina con su luz blanca y acero inoxidable).

(Ingresa tímidamente retorciendo un trapo entre las manos.
Observa el lugar desierto.

Muequita
y se desploma.

Infarto.

---

[4]Azul, Buenos Aires 1989. Es dramaturgx, director y performer egresado de la Carrera de Dramaturgia en EMAD y estudiante de la Especialización en Dramaturgia en UNA. Recibió los premios Tomás Terry 2016 a Mejor Dramaturgia Latinoamericana por Potencialmente Haydée, Primer Premio en Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes 2017 por Testimonios para invocar a un viajante, Premio Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia 2018 por Cosas pesadas caen, la Beca de Movilidad del Fondo Nacional de las Artes en 2019, Premio Mejor Autor de Teatro 2019 por la Asociación Argentina de Autores, Premio Estimulo a la Escritura 2020 de Fundación PROA, Bunge y Born y Diario La Nación y el Primer Premio Potencia y Política de la Cámara de Diputados de la Nación por Antigonx impronunciable.

[5] (Buenos Aires, 6 de diciembre de 1968) actriz, escritora, cantante y docente argentina. Se reconoce como «artista trans sudaca».En 2011 editó *Poemario trans pirado* y *Relatos en Canecalón* (Buenos Aires: Nuevos Tiempos). Escribió columnas en *Soy* —suplemento de diversidad del diario argentino *Página/12* (Buenos Aires)

Colaboró con revistas culturales como *Caja Muda* (de la Universidad Nacional de Córdoba), *Waska, Queer ArtZine* (de edición independiente), *Ají*, de Ushuaia (Ediciones Recontra Picante, del colectivo AJI) y *Revista Colada* (de edición independiente).En 2011 publicó ‘Poemario TransPirado’, que la llevó de gira por todo el país y por Latinoamérica. También destacan entre sus obras “Crianzas”, “Hojarascas” o “Revuelo sur”.

[6] La obra Sucesos aislados tras la muerte de Paco Jamandreu de Lucas Maximo fue seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgias de la Provincia (CID)

[7] Prof. de Juegos Dramáticos. Estudiante de Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte-UNICEN.
l.maximo91@gmail.com

Con la boca abierta.

Una gran bocanada de aire
con los ojos abiertos)

(Levantándose.) ¡Si!, Disculpeme la ausencia. Se me hizo tarde Señora qué vergüenza, mil disculpas por la plantada. No se haya ofendido. *(a alguien)* He traído varios bocetos para los próximos actos. Estoy listo para empezar. *(Aturdido/a. Espera. Inquietud.)* ¿Puedo hacer una llamada mientras tanto? Es urgente. *(Agitación)* Gracias. *(Disca. Enciende un cigarro y espera fumando.)*
Paco: Hola, quiero hablar con la señora. Paco.
(Ella del otro lado responde dice hola. lejos. y como en un tubo casi un murmullo. Él apaga el cigarro).
Buen día Señora.
Ella : (...)
Paco: Salí a tomar un poco de aire y acabé en la comisaría.
Ella : (...)
Paco: Sí.
Ella: (...)
Paco: No.
Ella: (...)
Paco: Si.
Ella: (...)
Paco: Si, Señora.
Ella: *(Silencio)*
Paco: *(Silencio tenso.)*
Ella: *(Silencio)*
Paco: Hola.
Ella: (...)
Paco: Dos horas. No la llame porque ya era tarde y supuse que me largaban antes pero recién hasta ahora me dejan usar el teléfono y porque les dije que la iba a llamar por esto.
Ella: (*...alzada la voz)*
Paco: ¡No!
Ella: (... *)*
Paco: ¿Qué? NO!
(Ella corta)
Por yiros me dijo. *(Sonríe.) (Se sienta sobre un pedazo del muslo en el borde de la poltrona mullida.)* Porque la unidad queda acá a tres cuadras, pero a esta hora no anda nadie. Entonces le digo ¿y dónde para? Nada. Bla bla bla. Miraba para adelante. Y le digo: tenía ganas de dar una vuelta. Y ya está, donde me hizo así que se rió. (...) Fuimos hasta la Costanera y me trajo. *(Rien)* Le prometo que es la última vez que llego tarde. ¿Esto Billinghurst? Si, cuando me invite. Lo arreglamos. No quiero molestar al General que pueda estar trabajando. *(Sonríe.)* Si. Siempre. Bueno a lo nuestro que usted está ocupada. Primeramente: un tailleur príncipe de gales con una falda bien vaporosa en gasa, una gran campana celeste pastel, para el acto en el Cervantes. Vea qué belleza. Medio formal, medio para teatro también. Que no jodan a esta altura con la formalidad. Además está terminada. Ah y los deshabillés.. *(Silencio)* Este, particularmente este me lo voy a quedar porque tengo que centrar los botones pero le hago llegar uno; es más, mañana a primera hora se lo llevo personalmente. Pero ¿me explico?. No, no no, no como el de Fanny no, olvídese. Disfrazada no.
(Ella empieza una disculpa pero él rápidamente) No. Qué esperanza! No se disculpe. Usted tenía razón y lo que es yo salí una hora después y me fui a tomar un chocolate al Vesubio, de verdad. Cada tanto me metían de vuelta, pero al cabo de un tiempo estaba como en Paris con

mis corbata Christian Dior. Un poco en un hotel y otro tanto un puticlub. Lo pasé macanudo. Comí bien. Me invitaban de todas las celdas. La macana que no hay vino ni whisky. Pero ya pasó. Ahora terminando el vestuario para una película. Si. Pero hace como treinta años. Esta última no es con ella. No. Esta se llama *Lujuria Tropical*. Es un caballero o un cabrón de aquellos. *(La hora o se toma el pulso)* Bueno *(Cierra los ojos como un beso)* es hora de irme. Usted seguramente tiene trabajo que hacer y también tengo que seguir con lo mío. El coche debe estar afuera esperando. Puede llamarme cuando quiera. *(Asiente escuchando)* Y yo también. *(Yéndose como con la percha y el saco en la mano, prolijamente plegado)* Adiós. *(La mira una última vez) (Gira. Espera de espaldas. Inquieto peina con una palma el bisoñé.)* ¡Ascensor! *(Gira. Bufa)* ¿Siempre lo mismo en este edificio? *(Destraba la puerta. A ella) (Gira. Junta el cuello de la camisa por el primer botón con su ojal. El sonido de la sirena de ambulancia empieza a acercarse a la vez que las luces de baliza)* Hasta luego. *(Como parando un taxi. Se va a subir)*. ¡Si! Mañana a las ocho. Pero a las ocho. *(Se desploma finalmente, las sirenas aturden pero se detienen en una frenada.). (Ingresa como una tromba un pequeño comando operativo con una camilla, en un murmullo profesional sobre el chillido de las suelas de goma. Rodean al cuerpo e inician una serie de procedimientos de RCP, toman pulso, ven el fondo de ojo, curan empacho, maniobra de Heimlich, miden extremidades, nebulizan, frotan vaporub sobre el pecho, lo peinan, intentan ponerle un zapato visiblemente más pequeño, otros miden el terreno con pasos luego una cinta y delimitan una parcela, etc ; mientras dos o tres, aparte, fumando en un descanso esperando su turno, discuten y observan.)*

Una: Pero esperá, porque él sí se puede ofender pero nada más. En cambio no puede decirle a la otra que es una drogadicta, porque le podía hacer una denuncia. Es verdad. Pero hacérsela ahora...

Otrx: Alma de conventillo

Una: La esperaba

Otra: ¿y dónde está ahora?

Una: A la 3ra la llevaron, en Villa Italia.

Otra Más: ¿Tan grande era la reunión?

Una: Serían (...) 6 personas. Tomaron, comieron, qué se yo, cantaron un poco. Cuestión al otro día, cuando sale a comprar cigarros, la cruza el viejo este, el vecino, le dice: que no puede ser que hagas una fiesta, sos una maleducada, que esto que aquello. Ella enojada le hace fack-u con el dedo, pegó media vuelta, puteandose los dos, ella y el viejo por el pasillo, hasta que sale. Cuando vuelve, a los gritos la hija del vecino diciéndole "*qué le hiciste, lo mataste vos, asesina*". Bueno, el viejo entró a la casa, con que esta le había hecho así y se infartó. Y se murió. Se murió de la indignación el viejo, qué se yo. Cuestión que a ella la llevaron para indagarla. Y a todo esto, me llama Stefi y me dice que le cayó esta denuncia porque le dijo drogadicta a la otra (?)

Todas: (...)

Otra: Fresco que se ha puesto.

Otra Más: ¿Coca, qué pasó con el viudo?

Otra: Salió hace un año, se va a casar.

Una: Mentira.

Otra: ¿Necesitan ayuda ahí?

Una: Pensé que era una joda de esta.

Otra: Se casan. Vino la madre a contarme.

Otra Más *(a OtraX, perdida)*: Tenía un novio preso por una casa rodante que vió en una revista de compra-venta.

Otra: La compró sin llevarse la llave, entró por la ventana. Al otro día no se acordaba que se había comprado una casa rodante. Ahí la familia medio empezó a sospechar hasta que vieron que tenía un revólver y droga escondidas. Que en mí vida voy a saber…

Una: No te puedo creer…

Alguien en el equipo: Chicas, esto ya está. **Una:** Vamos. *(Apagan los cigarrillos y van todas).*
(El cuerpo ha quedado tendido con una bolsa de encaje bordado en la cabeza, y un nudo con moño a la altura del cuello. Lo llevan en un cortejo lento y silencioso que desaparece en la cocina mientras un hombre viene a contramano trayendo un balde. Y se pone a traperar. Se oyen desde el fondo ruidos de sierra y utensilios de cocina). (De repente un estallido de vidrios seguido de un murmullo de discusiones) (Entrando) **Hilda:** No llores en el salón. Sergio, prepará un balde y limpiá los vidrios.**Tatiana:** por favor. **H:** No! Si! Yo te avisé. **T:** ¡Por favor! **H:** Dame tus comandas. Sergio, decile a Vale que venga por favor. **T:** Me lo haces a propósito. **H:** No levantes la voz, dame las comandas… **T:** Si te viera Susú. **H:** ¡No empieces! **T:** No estoy gritando. **H:** Dame las comandas, juntá tus cosas y te vas. **T:** A vos te cambiaron. **H:** No mezcles las cosas. **T:** ¿Te parece que hacer la caja es tomar decisiones? **Vale:** Ey, se escucha todo. **H:** Atendé sus mesas porque Tatiana se vá. Dale las comandas. **V:** ¿Dónde estabas? **T:** Me está echando. **H:** No grites. **T:** Pagame el día. **H:** llamá al policía de la entrada **T:** me echas ¿por unas fetas de fiambre con la policía? **H:** ¡No! Te echo porque llegas Tarde. Y no quiero que llegues más tarde; así que no quiero que llegues más. Andate. dejá el delantal, agarras tus cosas y te vas. **V:** ¿Te estas llevando fiambre? **T:** ¡NO! **H:** Yo te avisé. Me comprometés… **T:** ¿En qué te comprometo? **V:** Ei, dame las comandas**. T:** Decime por favor **V:** Una mesa quiere pagar. **T:** Acá tenes las comandas de mierda...**V:** yo no te hice. **T:** vos hacete la pelotuda sí. Ya te van a echar al carajo cuando no te precisen más en este trabajo de mierda. *(Sale. Hilda da un golpe a la mesa. Vale junta los papelitos y sale.*
Una persona de pelo largo, tose disimuladamente. Está sentada en una silla, frente a una mesa, y mira a Hilda con insistencia. Al cabo de un rato levanta un brazo mientras le muestra el dedo índice. Hilda va hasta la persona)
Persona Café por favor,
con dos medialunas y
agua natural.

Hilda ¿algo más?

Persona vengo por una
….
una ingresada

Hilda ¡Una planilla! *(Toma nota)*

Persona
Impaciente y cruel,
Ceci contra la mesada,
tubo en la mano,

alterada, mal:
¡mangas largas con puño,
y salmón polar!

Sobrando al tubo.
Con los ojos saltones.
Cínica, viste.

Yo la veía
desde el comedor mientras
iba y venía.

Su falta de cortesía,
la pava, contraluz
y vapor en la cocina.

En la mesada,
los ojos en silencio,
El dedo inquieto.

La pava pita
le digo con la bastilla
…

No me hizo caso.
Me daba la espalda
a propósito.

Se le evaporan
Como el agua en la pava.
paciencia y ganas

como yeguas
dando coces,
flotando hartas

Sí la he visto..
Flotando se le iban,
Las ganas.

Sorbió un mate. Mxxsh
Cecilia desbocada
salvajemente

corcoveó hacia atrás
agarrándose el pecho.
La concha, dijo.

Bufando harta
con el tubo en el hombro,
queriendo cortar.

En la mesada
la pava plateada
dijo -la llámo-.

y cortó, feroz,
cerrando la hornalla
tiró la tapa.

Volvió al comedor
se puso con el voile.
Y ahí la veo.

Un pastillero
del bolso. Tomó una.
Como si nada.

Debe ser útil,
para su historial, digo,
saber que las toma.

Cocemos juntas,
a pedido, cortinas,
nosotras.

Le molestaba
todo lo que pasaba,
constantemente.

Si de repente
yo tarareaba,
ella tomaba aire

con las aletas
abiertas de la nariz,
como un toro

reteniendo
el bufido, cansada;
rumiaba cosas.

Bufaba cuando
me levanté al baño.
Cerré la puerta.

Ojo que Ceci,
compañera de fierro.
Pero tenía días…

Que tenía la mirada
perdida y rabiosa
y yo prefería

que no estuviera
…….
…….)

Un alarido
Aulló de repente.
Dolorida mal.

Voy al comedor
tenía la mano, así,
atravesada

por la máquina.
Sobre el dorso de la palma.
Dura la aguja.

Dando una puntada.
Me dice: quise ver
Qué me pasaba.

….

Sufría pero no lloraba,
Miraba la aguja
como esperando

que el aparato se retirara.
Entonces con sus aletas de la nariz dilatadas,
Retorció el volante

y salió la aguja limpia, como si nada.
Yo vomité un poquito
y me quedé sentada.

Me dijo: Estoy podrida
De las cortinas y de
la máquina.

Ahora está ingresada.
Ceci toma pastillas.
Me da una lástima.

Sergio *(Hace una boleta)*. El tifus, la tisis, la viruela se evitan lavándose las manos.
Claudia.
Gracias por llamar a la ambulancia pero me han traído acá adentro.
Las palabras de la enfermera me deprimen a la mañana como si nada.
Toqué fondo parece. Ayer me dí cuenta.
No espero que vengas de visita.
Por favor no vengas. Nos estamos escribiendo.
...
(Aparece por el ascensor, urgente, muchachx encandiladx, enrojecidx e hinchadx, transpirado, en el pelo como un moco, la ropa desabrochada de una fiesta.)

Muchachx: Hola. Ayuda por favor. Ya son las diez de la noche, 9 de marzo, estoy pasada. Ya es la hora. Mamá mira un programa en televisión mientras teje escarpines con un gancho acostada en la cama. Papá ahoga ronquidos, boca abajo, contra la almohada como una sordina.
Las ventanas abiertas al motor que bombea el agua fresca.
Lejos, cabecean las gallinas medio erguidas, medio dormidas. Vigías en el fondo.

Papá ronca y mamá clueca conmigo al horno.

¡Atención!

deja el tejido encima de la mesita y... se acurruca.
Apagó la luz.
¡Tx!
Los grillos.

Patitas. El mocho está en el techo.

Como un tronco dormida, mamita.
Somos todo ella y yo.
O soy una parte encajada en ella.
Le hago un sueño.
Juego con maderitas en la pieza
Estoy haciendo un barco cuando la llamo: *¡má! (Entra una anciana embarazada)*
Adoro aquella casa grande y luminosa de calurosos patios y melodías de voces.
Me siento lista para la estación y el almacén, para los horarios, las distancias.
Para sentir algo con Jorge recostados en el pasillo del zaguán viendo los cielos paseando y darnos un beso desesperado hasta pasado mañana y hablarle a su casa
y decirle
que ya voy.
(La anciana la mira sonriendo)
Siempre igual.
En esta parte hago como que rompo una botella
Y lo dejo inaugurado.
Pero hoy….
Mamita: Al mediodía no llego.
(La anciana sonríe y sale ansiosa y temeraria).
Nos dejo dormir un rato más.
Como gallinas y helechos.
Es tan linda mamita durmiendo.
Es una muchacha dulce.

Tres a.m. la despierto. ¿Se pensaron que esto era para siempre o qué? *(Sale y vuelve a entrar con la anciana en una silla de ruedas, respirando profundo, gimiendo de dolor)*
El ronquido de papá que se interrumpe y todo se mueve.
Voces que van y vienen.
No piensen.
Adrenalina.
Quiero sentir el aire puro y poder gritarlo.
Caminemos mientras se calienta el rastrojero, vamos con piecitos de porcelana.
Papá carga unas cosas y mamá: extraño sentimiento de culpa y desolación.
¿De dónde vienen? ¿A dónde van?
Tenemos un jueguete enterrado en el patio, quizás alguien pueda ayudarnos.
Bajamos por la loma de San Martin.
Juramento.
Derecho por Perón.
Ahora Libertad
Frenesí.
¡Qué anécdota!
¡¡La otra orilla!!
No anda nadie.
Dobla otra vez
A la izquierda:

Eva Perón
y frena.
(Vuelve a ingresar el comando operativo, rodean a la anciana y se la llevan amablemente).
Atiendan a esa madre carajo.
Ese hombre que vino a tocar
que dijo dilatación de no sé cuánto
estás en trabajo de parto
Pfff, fenómeno; ni trabajo ni parto.
Gozo
y llego.
Ahora correte que ahí vengo
y ayudá,
capo,
que mamita está haciendo todo el esfuerzo

sentada al lado de la espera

(Entra el equipo de trabajo directo hacia él; tratan de llevarlo a la cocina pero se resiste, riendo, jugando a las escondidas. Hasta que lo toman por la fuerza; patalea y grita hasta que consiguen ingresarlo)

un sueño
la puja
un sueño
la puja
las gambas desnudas

(Musical)

El Peldaño

Número 18- Año 2022

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.

COMITÉ EDITORIAL

Albanece Raúl
Ariza Daniel
Juliá Andrea
Lopez Villegas Ana Cristina
Motello Flavia
Perez Cubas Gabriela
Sandoval Tatiana

COMITÉ ASESOR

Dubatti Jorge
Etchecoin Lucrecia
Kartun Mauricio
Nudler Alicia
Sabate Josefina

COORDINACIÓN EDITORIAL

García Luz
Hojsgaard Luz

COORDINACIÓN GENERAL

Departamento de Teatro
Facultad de Arte - UNICEN

EDITORIAL

UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

FACULTAD DE ARTE
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires