



EDICIONES DEL
LAFERRERE



TEATRO: praxis escénicas, pedagogías, producción de conocimiento

Escritos, entrevistas y textos dramáticos del
Segundo Congreso Internacional de Teatro
Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021

Coordinación Jorge Dubatti

Intendente
Lucas Ghi

Secretaria de Educación, Cultura y Deporte
María José Peteira

Director del Teatro Municipal
Daniel Zaballa

TEATRO:
praxis escénicas, pedagogías,
producción de conocimiento

Escritos, entrevistas, textos dramáticos
del Segundo Congreso Internacional de
Teatro / Primer Congreso de Pedagogías
Teatrales Morón 2021

Coordinación: Jorge Dubatti

Comisión organizadora:
Jorge Dubatti, Jorge Figueredo,
Franco Rovetta, Alberto Sava,
Miguel Terni, Daniel Zaballa.

Teatro : praxis escénicas, pedagogías, producción de conocimiento
: escritos,

entrevistas, textos dramáticos del Segundo Congreso Internacional
de Teatro :

Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021 / Daniel
Zaballa... [et al.] ;

compilación de Jorge Dubatti ; editado por Nora Lía Sormani. - 1a
ed. - Morón :

Macedonia Ediciones, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48795-4-7

1. Artes Escénicas. I. Zaballa, Daniel. II. Dubatti, Jorge, comp. III.
Sormani, Nora Lía, ed.

CDD 792.0982

Dirección de Teatro
Secretaría de Educación, Cultura y Deporte
Municipio de Morón



Índice

Palabras iniciales. Daniel Zaballa	7
Mauricio Kartun en el <i>Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso De Pedagogías Teatrales Morón 2021. Dramaturgia y pedagogía</i> . Entrevista con Jorge Dubatti.....	10
Emoción en escena: un vínculo mimético. Natalia Arteman	46
Teatros de la memoria. Aproximación a la dramaterapia. Gustavo Aruguete	55
Tramas de alumbramiento sobre la obra belleza y escándalo: una obra de teatro performática sobre el abuso intrafamiliar y el siempre cambiante concepto de belleza. Ciela Asad.....	66
Prácticas teatrales y producción de salud mental comunitaria: relaciones en construcción. Claudia Bang	74
Sergio blanco en el <i>Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso De Pedagogías Teatrales Morón 2021. Dramaturgia y pedagogía</i> . Entrevista con Jorge Dubatti.....	89
La inclusión de teatro en el área de educación artística en la provincia de buenos aires: antecedentes y presente. María Cristina Dimatteo	119
Sobre actoralidad, actuaciones (en plural) y pedagogías (en plural). Jorge Dubatti	141
Cuerpo. Corpus. Jorge Figueredo	151
Meditaciones y pareceres sobre la vida teatral y su entramado en la sociedad. Melina B. Forte.....	157
Aves carroñeras: teatro, territorio y género. Daniela Guerci .	164
Pompeyo Audivert en el <i>Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso De Pedagogías Teatrales Morón 2021. Actuación, investigación artística y pedagogía</i> . Entrevista con Jorge Dubatti.....	175

No estamos todas. Antonieta Muñoz Sagredo y Verónica Moraga Früchte.....	195
Festival mujeres a escena. Viviana Perea	211
Teatro y salud: prácticas de cuidado con base en experiencias artísticas colaborativas. Mariela Piedrabuena.....	220
Producciones del taller de teatro del programa arte en los barrios.- Julio Pol.....	236
Marco Antonio de la Parra en el <i>Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021. Dramaturgia y pedagogía</i> . Entrevista con Jorge Dubatti	287
Creo el mundo que creo. Sandra Posadino	320
Apuntes sobre el oficio del <i>teatrar</i> . Aldo Rubén Pricco.....	323
Performance: una herramienta que ilumina y deviene organización. Blanca Rizzo	339
Blanca Rizzo Procesos creativos: orientaciones para principiantes. Alejandra Sánchez.....	345
Teatro y máscara: ocultamiento y revelación. Claudia Stigol.....	354

Palabras iniciales

Daniel Zaballa(*)

Entre el 14 y el 17 de octubre de 2021, en el marco del aniversario 236° del Municipio de Morón, el Teatro Municipal Gregorio de Laferrère organizó el 2° *Congreso Internacional de Teatro / 1° Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021*, con el invalorable apoyo de la Asociación Argentina de Mimo y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la participación especial de la Escuela Municipal de Formación Actoral “Pedro Escudero”.

El encuentro tuvo actividades escénicas, de formación y teóricas, presenciales y virtuales, que contaron con el acompañamiento de un público numeroso. La organización significó, en el progresivo repliegue de la pandemia, un hito en el regreso a la presencialidad y el convivio teatral. Queremos destacar especialmente la intervención de los referentes territoriales de Morón y la región, así como de personalidades teatrales y docentes del país (Buenos Aires, CABA, Chaco, Entre Ríos, Mendoza, Río Negro, San Juan, Santa Fe, Tierra del Fuego, Tucumán) y del mundo (Colombia, Chile,

(*) Director del Teatro Municipal de Morón Gregorio de Laferrère.

España, Francia-Italia, Perú).

Las reuniones incluyeron la palabra de Juan Carlos Agudelo, Pompeyo Audivert, Sergio Blanco, Claudia Cantero, Juan Carlos Carta, Gabriel Chamé Buendía, Marco Antonio de la Parra, Ángel Elizondo, Jennifer Fuentes, Víctor Hernando, Mauricio Kartun, José Piris, Alberto Sava, Gabriele Sofia, Ángela Valderrama, entre otros. Julio Pol realizó las entrevistas del “Ciclo Identidades” y se presentaron en la puerta del Teatro Municipal los espectáculos *Desoledando* del Laboratorio Municipal de Creación Teatral (dir. Fernanda Docampo y Ariel Divone), y dos intervenciones: *Grupo Estatuas* (dir. Diego Goethe) y *A. A. de Mimo* (Dir. Franco Rovetta). Otros espectáculos presentados: *Papá querido*, (fragmento, dir. Diego Goethe, en el marco del “Homenaje a Teatro Abierto” a cuarenta años de su concreción), *Todo por ver el mar* (con Silvia Tavcar y dir. José Minuchin), *Podestá* (dir. Yanina Frankel y Rosalía Jiménez), *Las patas en las fuentes* (dir. Fedra García, unipersonal a cargo de Osmar Núñez), *Hombre en fuga* (de y por Gerardo Baamonde). Se proyectó el videoacción *Creo el mundo que creo* y se realizaron dos mesas sobre “Identidades teatrales del Oeste: Producción, circulación, públicos” en las que estuvieron presentes representantes de los espectáculos seleccionados en “Morón en Obras”.

Se ofrecieron siete talleres, todos con cupos completos. Se presentaron libros e intervino en las mesas la Escuela de Espectadores del Laferrère. Las actividades han

quedado registradas en el Canal de Youtube del Teatro Municipal Gregorio de Laferrère (<https://www.youtube.com/c/teatromunicipalmoron>).

Continuando con la serie de publicaciones del Laferrère, el presente volumen incluye una selección de lo realizado durante el *2º Congreso Internacional de Teatro / 1º Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021*: las mesas de diálogo con los maestros Mauricio Kartun, Sergio Blanco, Marco Antonio de la Parra y Pompeyo Audivert, así como colaboraciones, piezas teatrales, ensayos y testimonios de quienes protagonizaron el dictado de talleres y las mesas de discusión y ponencias. El aporte de este libro se suma al de las actas del *1º Congreso Morón 2020*, disponibles de manera gratuita en la página digital del Laferrère: <https://teatromoron.wordpress.com/publicaciones/> Es una invitación a sentar una memoria del encuentro y a multiplicar futuras reflexiones.

Morón, 15 de agosto de 2022

Mauricio Kartun en el Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021

Dramaturgia y pedagogía
Entrevista con Jorge Dubatti

Jorge Dubatti: Mauricio, voy a ser muy breve. Yo le quiero agradecer a Daniel Zaballa por la presentación. Como nos están escuchando desde distintos lugares de Latinoamérica y del mundo iberoamericano, entonces, quiero decir, brevemente, que Mauricio Kartun es uno de los grandes referentes del teatro argentino e iberoamericano, Gran Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes el año pasado, el 2020. Autor de *Chau*, *Misterix*, *Pericones*, *La madonnita*, *El niño argentino*, *Ala de criados*, *Salomé de chacra*, *Terrenal* y *La vis cómica*, que dentro de poquito se va a reestrenar. Doctor honoris causa por la Universidad Nacional de San Martín, por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, profesor honoris causa de la UBA.

Autor de, entre otras reescrituras de materiales ficcionales o materiales de otros dramaturgos: *Salto al cielo*, *Salvajada*, *Sacco y Vanzetti*. Debutó como narrador, digamos, en la web, a través de dos blogs que son, uno es *Salo Solo*, y el otro es el folletín *Konsuelo*, consuelo con K, que me imagino que todo el mundo ha leído. Y hay un libro de él, fundamental, que es *Escritos 1975-2015*, que reúne lo que nosotros llamaríamos su pensamiento como artista-investigador, filósofo de la praxis artística, filósofo del hacer artístico. Mauricio, muchas gracias. Y... ya sin más vueltas, te quería preguntar cómo pensás la relación entre creación y docencia, docencia y creación. Vos propusiste una idea maravillosa que es el concepto de *teatrar*. Y habría lo que llamarías el *doncenteatrear*, ¿no? Hay algo del docente de teatro que genera su propio reomodo. Contanos cómo pensás esa relación entre creación artística teatral y docencia. Y en este caso sobre la dramaturgia, que es lo que vos venís desarrollando desde hace tantos años y con tantos discípulos y discípulas.

MK: Me parece que es una realimentación fundamental. Yo sostengo la paradoja de que no hay mejor manera de aprender algo que enseñarlo. En realidad, el acto mismo de intentar enseñar, de intentar transmitir la enseñanza obliga al acto elocuente de encontrar las palabras que definen aquello que uno hace. Y que

muchas veces está atrapado en cierta mecanicidad, y de la cual, hasta por prejuicio, el artista prefiere no hablar. Porque el artista trata de no pensar qué es lo que hace. Porque en la vieja hipótesis del acto mágico de la inspiración, uno siempre está con miedo de quedar impotente, de que un día no pase más. De que un día, eso que estás haciendo, esa cosa misteriosa que te asalta en la cual estás trabajando de oficio, muy dificultosamente, desaparezca. Y dos horas después estás iluminado y con la sensación de que no pararías nunca de escribir... En el temor de que tal cosa suceda, de que eso desaparezca, a veces el artista no reflexiona. Es un extraordinario error, porque, en todo caso, lo único que propone es quedar atrapado, justamente, en ese acto espontáneo. Pero, en realidad, es un acto provocado. Uno conoce cuáles son los mecanismos que llevan a ese estado acrítico en el cual uno fluye, escribiendo, actuando, dirigiendo. Enseñar, entonces, se vuelve algo apasionante en tanto obliga a poner en palabras, obliga al acto elocuente, obliga a explicarse uno mismo una serie de cosas cuando uno las entiende. O, a la manera de la práctica psicoanalítica, hay una especie de *inside*, hay una especie de revelación en relación con lo que uno hace, y uno empieza a encontrar los mecanismos para producir. Lo paradójico, o en todo caso lo interesante de este círculo, es que todo lo que uno

aprende enseñando va a parar a la obra. Yo, cuando, por ejemplo, dirijo o escribo, muchas cosas que han aparecido en clase aparecen luego en la obra. O a la inversa: aquello que estoy escribiendo muchas veces lleva a desafíos pedagógicos. Es decir, ¿Y cómo enseño esto? ¿Cómo enseño esto? ¿Cómo doy cuenta de este fenómeno? Ese círculo es virtuoso. Crear y enseñar... Yo diría, casi debería ser una especie de círculo obligatorio. Círculo obligado al artista, porque, me parece, le da al artista una serie de herramientas que siempre son superadoras de ese otro *status quo* de lo que uno llamaría el talento, la espontaneidad. Enseñar-crear, crear-enseñar.

JD: Qué bueno, Mauricio. Y te pregunto, en relación a ese interlocutor. Aparece esta idea de la enseñanza y el aprendizaje como dos elementos diferentes. Si uno se coloca desde la mirada del docente o se coloca desde la mirada del alumno o la alumna. Y, en ese sentido, una de las cosas llamativas de tu trabajo como docente es que todos tus discípulos y discípulas son muy diferentes en su producción creativa. ¿Cómo conseguís esa singularidad por la cual ayudás a que aparezca la personalidad de cada uno, la identidad estética de cada uno? Te quería preguntar, en ese sentido, ¿cómo trabajas pensando en la singularidad de cada alumno y de cada alumna?

MK: En todo caso, no difiere mucho de un saber dramático. La riqueza en la creación dramática

está dada por la energía de la interlocución. Es decir, está dada porque en la medida en que yo planteo la hipótesis de un interlocutor, ese interlocutor es generador de forma. Es generador de forma porque existe entre ese interlocutor y yo una serie de menciones dadas por aquello que sabemos que el otro sabe, sabemos que el otro piensa, sabemos cómo reacciona. Es decir, una parte de la riqueza de la construcción de un diálogo está dada por una parte oculta, por la parte sumergida del iceberg, que es lo que el dramaturgo sabe, cuando está escribiendo un personaje, del otro personaje. O en todo caso, lo que sabe que ese personaje sabe del otro personaje. La interlocución hace al tono. La interlocución hace a la forma. El tono es esquivo, difícil a veces de definir en la escritura, en la literatura. Está dado, muchas veces, por una hipótesis de interlocución. En la enseñanza pasa algo similar. Cuando el maestro se instala en una hipótesis monológica, cuando pierde la energía de lo que podría ser el diálogo (pensándolo, por ejemplo, como un diálogo con un interlocutor silencioso), cuando el monólogo se transforma en un pensamiento interior, cuando solamente el maestro está trabajando consigo mismo, es cuando hace un soliloquio. Cuando aparece el soliloquio en el maestro, en realidad las cosas se mecanizan de una manera en la que la palabra del maestro

se vuelve puramente un soporte mecánico. No hay ninguna diferencia entre tener eso registrado un papel escrito o en un video, una grabación de audio. En todo caso, es el soliloquio. Está solo en sus propias ideas. Esto, en todo caso, sirve como mirada objetiva sobre un fenómeno. ¿En qué no sirve? En el aprendizaje como relación subjetiva. Es alguien que necesita algo, demanda, y alguien se lo da en la forma en la que al otro le sirve. Es más complicado decirlo que hacerlo [risas]. ¡Que nosotros en la vida común, en la vida real, en la vida cotidiana, hacemos eso siempre! ¡Obvio! ¡En serio! Voy a la esquina, acá, a un lugar donde compro comida, y yo hablo con el que me vende de una manera diferente a como hablo con el verdulero que queda a cincuenta metros. Yo cambio porque cambia la interlocución. Quiero decir, estamos acostumbrados a hacer esto. No es un ejercicio especial que deba hacer el maestro. Simplemente, el maestro debe entender que, aunque esté hablando con veinte, no está hablando con uno, está hablando con veinte. No está hablando con un grupo, está hablando con veinte personas. Esas veinte personas se constituyen en identidades en las cuales funciona, justamente, la riqueza de la interlocución. Más aún, o en todo caso especialmente, cuando se hace el trabajo de taller. Cuando se hace el trabajo de taller, cuando estás leyendo la obra de alguien y tenés que

hacer una devolución, tenés que pensar por dónde va la devolución para que al otro le sirva, dónde no va a chocar, por dónde lo va a ayudar. De la misma manera que sabés por dónde lo bloqueás. Rápidamente se ve eso. Estás trabajando en lo mismo que, no sé, un kinesiólogo que labura sobre tus músculos. El tipo sabe cuándo está ablandando un músculo y sabe que metiendo los pulgares en cierto lugar te deja paralítico cuarenta y ocho horas. Hay algo donde eso... Todos sabemos cómo funciona. Entender ese fenómeno, en todo caso es, en primer lugar, la posibilidad de llegar. Luego, la segunda instancia de la que vos hablás, que es la de entender, sostener y defender la identidad del otro artista. Es decir, aceptar el riesgo de su permeabilidad, de su capacidad de tomar algo del otro, y poder trabajar sin empapararlo. Digo, de poder trabajar sin inundarlo, sin resolverle nunca las dificultades por vía del camino en el que uno las resolvería en su propia práctica, sino buscando por dónde él puede entrar. ¡Insisto! Suena más difícil de lo que resulta serlo. Hacerlo, simplemente, es una decisión y es aceptar la hipótesis de la identidad del otro. Trabajar en ese encuentro como charlarías en una mesa, tomando cerveza con cinco amigos, y con cada uno de ellos tendrías un rol diferente.

JD: Mauricio, alguna vez vos hablaste de una suerte de tipología de discípulos. Que de pronto te encontrás

con tipos que están muy formateados, con una personalidad muy, muy ya definida, y usás la frase: “se desmoldan solos”. Donde basta con que vos los orientes un poquito y ya salen caminando, digamos. Y hay otros casos en los que incluso hasta vos te das cuenta de que no va a fluir. ¿Cómo plantearías esa posibilidad de una tipología, digamos, de respuesta a esta interlocución?

MK: Sí. Yo pensaría en la alternativa de moldear y desmoldear. Moldear en el sentido de ir brindando las herramientas con las cuales alguien que no tiene ni la práctica ni la soltura natural, espontánea, el don de nacimiento de hacer algo, pueda ir encontrando cómo construirlo. Esto es un camino. Alguien empieza a escribir y vos sentís que no tiene oído para los diálogos. Bueno, nosotros sabemos cómo se formatea ese oído, cómo se le va dando, se le van dando elementos para que ese oído empiece a funcionar, empiece a escuchar y reproducir. Entonces, ahí estás moldeando. Estás dando los elementos, lentamente, y sabés que, en la medida que los incorporen y los practiquen... Ya sabemos, la práctica repetida es la que permite que hagas algo sin pensarlo. Pensás una sola vez cómo manejar un coche. Una vez pensado, dos veces pensás, tres veces pensás... Cuando te das cuenta estás escuchando música y pensando en el laburo y estás manejando. Es uno de los trabajos. Es el del moldear, el de dar

los elementos para crear el *fluir* de ese dramaturgo. A veces, lo que uno recibe es otra cosa. Es... Uno siente que ya tiene todos esos elementos. Ya los tiene. Que no sabe cómo usarlos. En todo caso, que lo que necesita es simplemente reafirmarse. Es lo que llamamos “los talentos naturales”. Pasa en el actor. Por ejemplo, el histrionismo. Llega alguien a una clase y vos ya te das cuenta de que tiene una capacidad de actuación extraordinaria. ¿Qué falta? Falta ser desmoldado. Falta, simplemente, que, con mucho cuidado, eso que él ya naturalmente tiene se vuelque a su oficio, con una forma concreta de conocimiento, que puedas dar vuelta ese molde. Yo en mi devenir de maestro he enfrentado distintas situaciones. Pero, lo interesante es ver cómo cada una de estas acciones llegan al mismo resultado en la medida en que del otro lado está la voluntad, el deseo y el talento básico. Uno es un espontáneo que el primer día ya está escribiendo de manera muy suelta. El otro... tiene una gran inteligencia, pero está contenido. En la medida en que el que está contenido se suelta y empieza a manejar escuchando música, y en la medida en que el otro que está acostumbrado a manejar y escuchar música entiende que eso tiene que ser explicado, contenido, que hay que descubrir cómo se enciende el coche, que no sería que a él lo sientan en un coche que está funcionando y anda, sino: “pero pará, pará, pará,

también te voy a enseñar cómo estacionar”, ese otro trabajo es algo habitual también. El maestro tiene que entender esta dualidad posible, identificarlo y trabajar, aceptando, por supuesto, que hay casos intermedios.

JD: Mauricio, la verdad, es un placer escucharte. Yo te quería comentar que ya hay muchos saludos y comentarios en el chat de YouTube. Me gustaría mencionarte algunos, muy rápidamente. Melania Torres Williams desde Estados Unidos, La Cuarta Espacio Teatral desde República Dominicana, Roberta Zayas desde la Escuela de Espectadores de la Universidad Veracruzana. Saludos desde la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, desde el Teatro Alternativo de República Dominicana, de Alba Burgos Almaraz de la Norpatagonia desde Neuquén, de Mayo Soto, de Juan Martins desde Venezuela. Bueno, desde la Escuela de Espectadores de UAEMEX, la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca. Hay una cantidad impresionante de saludos. ¿Vos sentís que hay diferencias entre los que te enseñaron a escribir a vos, por ejemplo, como el famoso modelo de Lajos Egri, o las enseñanzas de Pablo Palant (en los años sesenta, setenta), entre los primeros maestros de dramaturgia de la Argentina, en relación a esto que estás explicando? Me refiero a si hay cambios respecto de cómo se enseñaba antes o cómo, por

ejemplo, se transmitía (en el caso de Lajos Egri) una especie de fórmula, una suerte de modelo unitario, unívoco.

MK: Sí, sí. A ver... En principio, pensemos que la enseñanza de la dramaturgia es un fenómeno relativamente nuevo. Digamos, los dramaturgos siempre aprendieron arriba del escenario. Aprendieron probando, fracasando. Aprendieron llevando materiales a los actores y escuchando qué es lo que demandaban esos actores. Aprendieron mirando. Y algo en la extraordinaria demanda que tenía el teatro, hasta la aparición del cine y la televisión, pues, simplemente, se generaba y lo que no servía desaparecía. Había algo ahí de prueba y error continuos. Con el paso de los años, aparecieron las formaciones específicas, pero también como compensación a esa otra falta. Cualquier autor de los años veinte tenía una extraordinaria demanda. ¿Por qué? Porque se estrenaba una obra por semana en cada teatro, porque las compañías se estrenaban, la gente se aburría rápidamente y se hacía otra... Raramente, rara vez, cuando las cosas eran muy, muy exitosas, continuaban las temporadas. Entonces, en ese hacer, ya desaparecido, apareció la compensación del trabajo de taller, la formación... Al principio, yo me formé con un discípulo de Lajos Egri, que venía de haber estudiado en Estados Unidos con él. Y... y..., al principio, adopté el libro

de Lajos Egri como la Biblia... La Biblia que bajaba el maestro. Rápidamente empecé a darme cuenta de que yo sentía una dificultad que no lograba definir (me llevó años entenderla) y es que el libro de Lajos Egri está escrito por alguien que no escribió teatro. Suelo repetir el chiste que... Es un sexólogo que... que no...

JD: [risas]

MK: Que no practicó la penetración. Es decir, hay algo muy difícil de entender en el fenómeno de la creación dramática, que es qué pasa dentro de tu cabeza. Lajos Egri creó un método fantástico en función de una especie de demanda industrial. Era Estados Unidos, y estaba ese fordismo en el cual se produce en serie. Empezaron a aparecer, por supuesto, manuales de cómo escribir cine. ¿Por qué? Porque la industria de Hollywood demandaba y, entonces, decía: “Vamos a tomar modelos, vamos a analizarlos, yo te digo qué es lo que tenés que hacer para que esto funcione”. Y establecido la modelo, sentada la hipótesis de que el espectador disfrutaba de ese modelo, yo te lo enseñé, vos lo repetís. ¡Hoy se sigue haciendo! Obvio. Yo veo muchas series y, la verdad, me cago de risa de mis propios gustos, porque yo... Aparece una serie danesa y lo primero que hago es un avance: ¿Apareció un bosque? ¿Apareció una policía que tiene problemas afectivos?

JD: [risas]

MK: ¿Hay un chico que no se sabe...? Ya está. Listo. Estoy muy tranquilo. La voy a ver, porque ya vi catorce series así ¡y me gustan! ¿Qué voy a hacer? ¡Lo disfruto! Yo cuando hago raviolos no quiero que sean diferentes de los raviolos del domingo pasado, quiero comer los mismos raviolos. Ese fenómeno de la producción industrial, que está muy presente en el cine, en la televisión, en las series, no aplica al teatro. Entonces, el libro de Egri que, de alguna manera intenta generar eso, sí crea una gran utilidad y es la posibilidad que nos da a los dramaturgos de analizar esos fenómenos y entenderlos. Pero no se hace cargo de lo fundamental y es: qué pasa adentro de la cabeza del dramaturgo. ¿Qué pasa? ¿Cómo funciona el campo de la creatividad dramaturga? Al principio empecé a trabajar muy Egri. Chocaba, chocaba, chocaba. Creo que alguna vez te lo he contado... Yo le llevaba material... Mi maestro pedía ejercicios. Yo quería escribirlos a la manera del libro de Egri y no me salían, y entonces lo traicionaba y lo escribía de una manera propia. Lo que era curioso es que yo llevaba esos ejercicios y a él le gustaban mucho. Entonces, yo no podía confesarle que no los había hecho de acuerdo al plan Egri, sino que los había hecho de una manera espontánea. Lo entendí diez años después, o quizás más. Lo estudié con Ricardo Monti. Ricardo, una

especie de iluminado, primer colonizador de esas tierras vírgenes del campo de la imaginación en la dramaturgia, rápidamente me mostró la diferencia entre intentar escribir en el marco de una metodología cerrada y el intentar escribir en el marco de una metodología abierta. Hoy, en creatividad, es muy común escuchar hablar de formas abiertas, formas cerradas. Pero uno entiende este mecanismo, por ejemplo, porque puede moverse de manera solvente y suelta en el campo de las formas abiertas, que son muy angustiantes. Uno tiene la sensación de si yo trabajo de modo abierto me puedo pasar tres años imaginando algo y nunca le termino de dar forma. La dialéctica entre forma abierta y forma cerrada. Entenderlo me permitió priorizar algunas cosas de libro de Egri. De hecho lo tengo acá [señala], a un metro, atrás de una biblioteca a la que podría llegar con la mano. Lo tengo siempre allí. Es un libro al que he vuelto y me gusta mucho... entender algunas cosas que ya pasaron. Para entender las que van a pasar hay que leer otras cosas. Hay que abreviar en la filosofía, en la creatividad. Hay que entender los mecanismos de la cabeza. En eso sirven, justamente, y los maestros como Ricardo Monti pueden iluminar ese hecho.

JD: Mauricio, te voy a leer algunos otros saludos y comentarios que hay en el chat de YouTube. Cristina Quiroga envía saludos. Jorge Luis Naizir

Banquez desde Cartagena, Colombia. Mirna Capetinich desde Resistencia, Chaco. Paula Soledad Viotti dice: “Nos sumamos a los saludos desde la Escuela de Formación Actoral Pedro Escudero de Morón. Aquí estamos compartiendo estudiantes y docentes la charla con el maestro y encontrándonos en sus palabras”. Amauta Teatro: “Saludos desde Cali, Colombia. Nos gustaría que Mauricio nos hablara de la alteridad y el contexto como territorio teatral”. Enseguidita, enseguidita vamos a volver sobre esa pregunta. Me encantaría, Mauricio, preguntarte: hay dos grandes formas de concebir la dramaturgia. Por supuesto, hay muchas más, pero habría como dos, yo diría, grandes concepciones de la dramaturgia. Una sería esta que vos estás desarrollando, la dramaturgia de autor, por decirlo así, la dramaturgia desde una identidad estética del autor. Y la otra sería lo que podríamos llamar una dramaturgia de globalización. Que es esa dramaturgia que está pensando en la conquista de un público transnacional, un público que sería el mismo en Tokio, en México, en París, en Nueva York, en Buenos Aires. Público perteneciente, generalmente, a una burguesía que tiene dinero como para poder acceder a una entrada de teatro comercial. Me refiero, por ejemplo, a autores como Jordi Galceran, ¿no? El autor de *El método Grönholm*, al que yo lo pude entrevistar, y él me

decía: “Yo escribo pensando en que quiero que mi obra se estrene en setenta ciudades en todo el mundo”, que es lo que logró. ¿Qué opinás de esa otra dramaturgia? Es, de alguna manera, una dramaturgia que parte de un estudio de mercado. Que parte de un conocimiento de demandas del público, de ciertas inquietudes, de ciertas cuestiones existenciales de la vida contemporánea y que, más que definirse desde una identidad estética del autor, se definiría por la búsqueda de ciertas regularidades transnacionales. ¿Qué pensás, Mauricio, de esa otra dramaturgia? Suponé que tenés un discípulo o una discípula que te dice: “Mirá, yo quiero escribir para **estrenar en setenta ciudades**”.

MK: Alguien mencionaba el concepto de alteridad y contexto, y esto tiene que ver también... Digo, en todo caso, depende de cuál es la alteridad que interpela. No está ni bien ni mal trabajar de una manera o trabajar de la otra. Lo que no hay que perder de vista es que lo que hace el artista, además del acto de creación, es una expresión. Es decir, además de crear un objeto para el sujeto, el artista se está creando en ese objeto. El artista se está manifestando en ese objeto. Entonces, todo depende de cuál sea la tensión de tu expresión. El origen de la palabra “expresión”, *exprimere*, es ir más allá de lo primero. De ahí viene “exprimir”. La expresión es un jugo exprimido, es un exprimido

[risas]. Es un exprimido... Entonces, todo depende de cuál sea tu necesidad expresiva. En mi caso, mi necesidad expresiva está dada por la demanda y por la interpelación que tiene un segmento, un contexto, una alteridad cercana, en la cual yo me expreso de la manera más rica. Y es más rica en la medida en que encuentro esa interlocución cercana. Esa interlocución, curiosamente, crea una forma que después la ve un público... Me ha pasado, por ejemplo, con *Terrenal*, con la que he recorrido mucho. *Terrenal* ha estado en el 2019 haciendo temporada en Madrid. La sensación es que *Terrenal* fue escrita para un interlocutor cercano. Hay algo ahí, casi te diría, de claves y convenciones de las que puede disfrutar y puede reír alguien que reconoce..., no necesariamente ser porteño. Conocer ciertas cosas barriales o hasta familiares. Curiosamente, eso después puesto en otro lado toma otro sentido. ¿Por qué? Porque tiene organicidad. Lo orgánico crea un organismo. Ese organismo puede ser leído de otra manera y puede ser interpretado ya no de manera literal, sino de manera metafórica. Lo que uno necesita es crear un organismo, si no lo que aparece es un mecanismo. Los mecanismos dejan de ser efectivos en tanto tocan ciertas teclas que producen cierto efecto. Esto pasa en los teatros más internacionales, por llamarlos de alguna manera. Están trabajados sobre teclas, están trabajados

sobre un mecanismo de teclado. A mí no me sale. No sabría cómo hacerlo. No tengo ningún prejuicio en relación a eso. Hace un minuto hablaba de la eficacia de las series, y las series están creadas a partir de un mecanismo, desde un teclado que carga mecanismos. Pero a mí no me sale. ¿Por qué? Porque esa otra interlocución que me interpela, por esa alteridad y ese contexto que demandan algo, me fluye de una manera natural, más rica. Yo diría que soy más inteligente trabajando en esa forma expresiva. Si trabajo en la otra, ya dejo de ser inteligente. Inteligente en el sentido más humilde de la palabra: crear algo que puede ser entendido. Yo trabajo de una manera inteligente, y por lo tanto soy un intelectual, en la medida en que logro fluir en un lenguaje, y mi lenguaje es ese. Sin ningún tipo de prejuicio en relación al otro. Si alguna vez tengo un discípulo que quiere trabajar de esa manera, yo sé, conozco, por supuesto, los mecanismos. Entonces, más allá de que yo no los maneje de manera fluida (una vez más, porque la interlocución me llevó a otra cosa), yo conozco esos mecanismos y puedo transmitirlos. He trabajado con discípulos que se proponen algo de este estilo. Y siempre es extremadamente más difícil. ¿Por qué? Porque hay que entrar en las demandas de la industria. Hay que entrar en las demandas de la industria y del comercio que son, por supuesto, extremadamente

más exigentes... Ese pequeño público que vos creás, ese pequeño público te sirve para crear una organicidad y bueno..., luego lo ponés en escena y funciona o no funciona. Ese otro tiene claves, invenciones, curaciones... A veces me causa gracia cuando veo, por ejemplo, los congresos de cine y aparecen las discusiones en relación a en qué momento, digamos, cuánto tiempo puede tener una película sin producir el primer punto de giro. Y entonces dicen: “A ver..., tantos minutos”. Y se utilizan términos de teclado: cuánto tiempo, cuántos giros. Esa es una exigencia extraordinaria y crea un artista muy exigido, justamente, por esa industria. Tiene que trabajar respondiendo a esas exigencias. Son dos maneras diferentes. Insisto, ninguna es mejor que la otra, más allá que, para mí, los productos generados por la industria entretienen, pero muy difícilmente trascienden. Y te hablo en el sentido más literal y humilde de la palabra “transcender”: ir más allá del ser. Hoy, un ejemplo, nos colgamos con mi mujer a ver una serie que recién en el segundo capítulo nos acordamos de que la habíamos visto hacía dos años.

JD: [risas]

MK: ¡Nos comimos una hora y media! ¡Dos capítulos! Y teníamos como una sensación... y estábamos entretenidos. Esto es lo que se llama la falta de transcendencia.

JD: Claro.

MK: Que hay algo que te entretiene, tiene entre, en los límites de la construcción de su relato durante un tiempo, y a mí me viene bárbaro. En este mismo sillón me siento, proyecto ahí, en una pared [señala], en esa pared. En esa pared, proyecto, me sirvo sobre esta mesa una copa de vino y un sanguiche de mortadela y durante dos horas disfruto como loco de algo que es muy probable que setenta y dos horas después no recuerde ni a palos. Tanto es así que vimos una serie, por ahí dejamos dos o tres días de verla, y cuando volvemos tenemos que ver el resumen, porque no nos acordamos de nada. Ahora, la combinación mortadela-Malbec-serie, para mí, es preciosa y es perfecta y hace un momento muy placentero de mi vida. Setenta y dos horas después, desaparece. Esa es la diferencia entre lo trascendente y lo intrascendente. Todos los espectáculos teatrales que alguna vez han sido trascendentes en mí, que fueron más allá de ellos, adentro mío, no fueron generados por esa metodología, por esa forma de lo comercial, industrial, que hace más al campo del entretenimiento.

JD: Buenísimos, Mauricio. Yo te sigo leyendo algunos mensajes. Guadalupe desde México dice: “Un gusto escuchar los diálogos que iluminan la construcción del teatro”. María Rosario Feijó: “Saludos desde el Perú”. Silvina Pallotti desde Tres Arroyos manda

un abrazo. Bueno, entre otros saludos. ¿Cómo ves la situación tan saludable de la dramaturgia? De pronto, el Teatro Nacional Cervantes, cuando empieza el aislamiento, larga una convocatoria para hacer un ciclo de versiones filmadas y recibe mil quinientas obras, ¿no? Por supuesto, habrá obras mejores, habrá obras peores, pero lo que me sorprende es: muchísima gente produciendo, muchísima gente vinculada a la escritura dramática. ¿Cómo ves ese fenómeno de, no sé cómo llamarlo, dramaturgia de masas?

MK: Mirá, el riesgo de las cosas que suceden y se instalan es que se transformen, adentro de uno, en una especie de realidad natural. Como si yo te dijese: “Bueno, sí, es natural que pase porque hace años que está pasando”. Yo intento continuamente refrescarme la memoria. ¿En relación a qué? Cuando yo empecé hace..., no sé, ya veinticinco, treinta años, a enseñar dramaturgia... armar un grupo de más de seis o siete personas era realmente difícil. Había dramaturgos que tenían mucha experiencia que yo. Bueno, de hecho yo me había formado con Ricardo Monti. En los grupos de Ricardo nunca éramos más de seis o siete personas y Ricardo tenía tres grupos en la semana. Argentores armaba grupos de quince personas. Siempre recuerdo mi dilema cuando quise, en algún momento de mi vida, dejar una actividad comercial (con la que me había

podido comprar esta casa y mantener mi familia cuando habían nacido mis dos hijos), el dilema era: “¿Habrán alumnos...?”. Tenía que dejar ese trabajo para dedicarme al teatro y a la enseñanza de la dramaturgia. Y pensaba: “¿Habrán alguna vez la cantidad de alumnos suficientes dispuestos a pagar un trabajo de taller y que yo pueda sostener, ahora, mi vida?”. Vuelvo a eso, hace treinta años atrás que, efectivamente, como vos decís, había un fenómeno con la dramaturgia, extraordinario, y del que, continuamente, hay que volver refrescar la imagen de lo extraordinario, lo que está fuera de lo ordinario. Ayer hablábamos con un discípulo, periodista, que vino a hacerme una entrevista y hablábamos del fenómeno que se produjo hace cuatro o cinco años atrás cuando tanto el CCK como Tecnópolis organizaban esos congresos de dramaturgia esenciales, a los que asistían miles de personas. Mil trecientas personas en el domo de Tecnópolis, ochocientas en el CCK, porque no nos quisieron dar la sala grande, porque decían: “Pero ¿y si no se llena?”. Quedó el doble de gente afuera. Ese fenómeno es apasionante, que haya miles de personas dispuestas a aprender y practicar la enseñanza... La enseñanza o el aprendizaje y la enseñanza de la dramaturgia nos llena de fe en relación al futuro del teatro. Descubrimos que la dramaturgia es un lenguaje vigente. En una ciudad

como Buenos Aires, por ejemplo, acá en Capital, hay una demanda muy grande, entonces. ¿Por qué aparece un concurso y aparecen mil propuestas? A nosotros nos ha pasado. Hicimos un concurso de micromonólogos durante la época del aislamiento, y aparecieron mil quinientos trabajos que yo tuve que leer. Yo imaginaba trecientos, que es lo que normalmente se presenta en Teatro por la Identidad. ¡Se presentaron mil quinientos! Tuvimos que postergar mucho el resultado del concurso. Yo no llegaba a leer. Me sentaba todas las noches, leía cincuenta. Mil quinientos... Son muchos días. Este fenómeno hay que llevárselo clavado en el pecho. Hay algo de la escarapela que es el orgullo, te lo ponés un día en que querés manifestar tu orgullo por ese suceso. Creo que nos tenemos que poner la escarapela de la dramaturgia y del teatro. En mi libro *Escritos*, por ejemplo, hemos publicado algunas notas mías de los 90 en las que yo, por ejemplo, hablaba de la metáfora de las ratas. Yo decía: “Los dramaturgos somos como las ratas. Nos combaten, nos atacan por todos lados, han desaparecido las posibilidades de la dramaturgia tradicional. Somos como las ratas, habitamos en las cañerías y cada tanto salimos y tenemos sabiduría para seguir sosteniéndonos”. ¡Fíjate! Yo hablaba de los noventa, de una situación crítica que estábamos pasando los dramaturgos frente a hipótesis de

nuevas dramaturgias que aparecían: el teatro de objetos, teatro de imagen, dramaturgias del espacio, dramaturgias del actor, dramaturgias del director. Desaparecía el dramaturgo de escritorio. Yo hoy diría que se dio vuelta la tortilla... Es curioso. Es decir, las ratas... terminaron invadiendo la ciudad. Realmente, no sabemos cuándo nos van a volver a poner algún veneno y vamos a tener que refugiarnos de nuevo, y si tal cosa sucederá. Pero hoy, yo diría... Hoy las ratas son mascotas.

JD: [risas] Es muy bueno, Mauricio... Sebastián Bastiancich dice: “Saludos desde la Escuela de Espectadores de Morón”, Daniel Zaballa dice que es genial lo que estás diciendo. Jorge Luis Naizir Banquez: “Esto de lo orgánico y el mecanismo tiene que ver con la lejanía o cercanía del referente, se logra mayor empatía con el espectador más cercano” y Melania Torres Williams dice: “Lo maravilloso de Kartun es que lo que escribe es trascendente y entretenido, todo al mismo tiempo”. Y agrega: “¡Vivan las ratas!” [risas]. Mauricio, hay un tema muy importante que es el reestreno de la *Vis cómica*. Pieza estrenada en el 2019. Y luego hizo una temporada breve en el 2020, antes de la pandemia. Después se interrumpió y ahora regresa al centro cultural Caras y Caretas. Contanos sobre la imagen del dramaturgo que aparece en esa obra, que es un dramaturgo muy especial que llega desde

España con esta compañía de Angulo, el malo.

MK: Sí. En realidad, digo, hago un breve resumen, para que se entienda. El Centro Cultural de España en Buenos Aires me convocó una vez, hace años, a escribir algo sobre las Novelas ejemplares... Me dijo: “Tomá alguna de las novelas ejemplares de Cervantes y hacé una obra inspirada”. Era el aniversario de las novelas ejemplares y querían hacer algo con algunos autores españoles y algunos autores latinoamericanos. Bueno, en este caso, argentinos. Concretamente, lo hacía el Centro Cultural de Buenos Aires. Volví a casa, agarré el librito que tenía acá, en la biblioteca. Lo leí. Y ninguna... No me calzaba, no me calzaba, hasta que, leyendo *El coloquio de los perros* encontré un fragmento que me conmovió... Yo esto lo había olvidado, lo había leído hacía mucho tiempo. Y es cuando Berganza, uno de los perros, cuenta que fue perro de una compañía de teatro, la de Angulo, el malo, en la que había un dramaturgo que les hacía lecturas y la compañía se dormía. Esa imagen me resultó tremenda. Esto de los dramaturgos que llevamos las obras y los actores se nos duermen...

JD: [risas]

MK: Son esos actores que buscan obras que no existen, que quisieran obras que no están y las siguen demandando. Esto generó de alguna manera el desafío de cómo sería la compañía de Angulo, el

malo en Buenos Aires. Huyendo del público que lo maltrata en España, buscando nuevos públicos en América y llegando a una América salvaje, bárbara, en la cual no encuentran lo que esperaban. No existe siquiera sala de teatro, no hay público, no los dejan representar porque ya hay alguien ahí en el virreinato que tiene cierto monopolio. Entonces, yo digo: “¿Cómo sería todo esto observado por la mirada impiadosa de Berganza?”. Del perro. Digo que el perro es impiadoso en relación a que lo que hacen en teatro es muy tonto. “Las convenciones son muy tontas, dicen que los animales no somos inteligentes, somos más inteligentes que el teatro, el teatro parece hecho mascota”. ¿No? Por tomar lo que tomaba hace un rato. Eso, de alguna manera, terminó armando el mundo, la imagen... Eso fue lo que llamamos nosotros “imagen generadora”. El campo generador de los textos de la *Vis cómica*. La estrené en el San Martín en el 2019 e hicimos temporada breve en el verano del 2020. Estábamos por reestrenar en el Caras y Caretas, ya en el campo independiente, y se nos vino encima la pandemia. Suspendimos todo. Y este año, que teníamos alguna posibilidad de volver, yo sentí que no estaban dadas las condiciones. Estrenar una obra tan compleja, volver a armar algo y volver a ponerlo en ritmo... No teníamos las condiciones. Suerte que hubiéramos podido reestrenar ahora, por ejemplo, en octubre.

Y octubre, noviembre, diciembre, se te vino encima el año. No da. Y entonces propuse dejarla para el año siguiente. Me escucharon muy interesadamente en el Caras y Caretas, y nos ofrecieron que a partir de abril podamos hacer funciones allí. Creo que vamos a estar jueves y viernes. Mucha alegría, así que, bueno, ahora, nomás, en un par de meses, empezaremos con los reensayos.

JD: Qué bueno. Ahí te reís mucho de las estructuras dramáticas. Es más, ponés en evidencia ciertos elementos muy básicos, muy primarios, muy toscos que tiene la estructura dramática. ¿Por qué te reís tanto? Así como se nota que amás la dramaturgia, te reís mucho de sus mecanismos.

MK: Pasa algo con el teatro y es: en la medida en que las nuevas tecnologías nos imponen lenguajes dramáticos (porque no dejan de ser otra cosa, son lenguajes dramáticos llevados a nuevos soportes), nos llevan a soportes de una riqueza extraordinaria, de una riqueza tecnológica extraordinaria. Y muchas veces, adaptando el lenguaje a esa tecnología, aparecen poéticas también extraordinarias, de gran extraordinaria riqueza estructural. A veces, hay que hacer un esfuerzo muy grande para aceptar las convenciones en su riqueza. Por ejemplo: aceptar que una tela desteñida que cae al costado de un escenario y se llama “pata” es el lugar del cual saldrá alguien diciendo, por ejemplo,

que va al parque: “¡Permiso, voy al parque!” [mueve una mano hacia un costado].

JD: [risas]

MK: ¿Y qué es esto? [repite el gesto] ¿Qué es esto? ¡Es un cacho de tela! Obviamente, hay que hacer una especie de esfuerzo de ingenuidad convencional. Es decir, aceptar la convención como si fuese un juego de chicos. Frente a esto, hay dos posibilidades. Una es hacer el acto negador, es decir: “Sí, sí, es buena, es buena, es buena, yo sigo creyendo en la tela sucia, ¡no me digas que es una tela sucia, porque para mí es la salida al parque! ¡No me jodan con la tela sucia! Yo no veo una tela sucia”. Ese sería el acto negador por el cual yo puedo disfrutar una convención. Otra, que me parece más rica (y, en todo caso, digo que me parece más rica porque es la que uso yo) es la de decir: “Es un trapo sucio, es un trapo sucio y lo extraordinario del juego teatral es que nos permite jugar como niños y transformar un trapo sucio en la puerta al parque”. Entender al teatro como juego de niños te garantiza vida eterna, porque el juego de los niños no va a desaparecer nunca, porque es algo inherente, es algo propio, es algo inseparable. Nosotros como adultos, cuando somos espectadores de teatro, reafirmamos, de alguna manera, esa libertad de seguir jugando como niños, transformamos un trapo sucio en la salida al parque. En la *Vis cómica* lo tematicé. Pero

en todas las obras está presente. En *Terrenal* hay un momento donde Tatita agita las telas, las patas, y dice: “Esto es un teatro”. Prende una luz a la platea para que se vean. Iluminarlo es entenderlo como juego. Es decir, es como cuando el chico agarra un corcho y lo transforma en un soldadito, en un muñeco. Lo interesante es que él está creyendo en ese muñeco. Ahora, es interesante que nosotros como adultos podamos ver que es un corcho y a la vez que es fantástico cómo lo crea y cómo disfruta con un corcho, transformándolo en otra cosa. Cuando uno, como espectador de teatro, puede aceptar esto, deja de exigir, deja de exigirle al teatro grandes escenografías, deja de exigir que el teatro compita con los nuevos medios, deja de exigirle mecanismos de las nuevas tecnologías para que aparezca algo que me conmueva. ¡No! ¡Dejate de joder! ¡Prendé la tele para conmoverte con nuevas tecnologías! Y disfrutá en el teatro aquello que puede ser hecho con un corchito. Yo pienso, en términos de puestas trascendentes en mi vida, todo lo que me ha quedado. Las cosas que me han quedado vienen de los corchitos, nunca de las grandes escenografías. Siempre recuerdo... Una vez lo mencioné en clase, una puesta que vi, que disfruté mucho. Carlos Giménez, un director argentino que dirigía en Caracas, y que hizo una puesta preciosa de una novela de García Márquez,

de *El coronel no tiene quien le escriba*, en la cual, por un medio que había armado, extraordinario, llovía en escena. Era una tormenta en escena. Llovía de verdad. Entonces, yo siempre me acuerdo de la fascinación frente al primer chaparrón, cómo en el segundo chaparrón todos estábamos mirándonos entre nosotros y señalando: “¡Mirá, mirá, mirá por dónde sale, mirá por dónde escurre!”. Eso... ¡Dejemos de exigirle la lluvia! Dejemos de exigir esas tecnologías tremendas, cuando yo recuerdo haber visto en una puesta... Creo, creo, si no me equivoco, creo que era una puesta que hizo Luis Rivera López de una obra mía, de *Cumbia morena cumbia*, en la que había hecho una gotera, que la hacía con un globo que lo colgaban arriba y al que le hacían un agujerito. Una gota que caía sobre un balde y la sensación era: “Esto es la lluvia, afuera hay una tormenta. ¡Afuera está lloviendo! ¡Afuera se cae el mundo!”. Y yo lo único que veo es la parte por el todo. Esa sinécdoque, esa gota que cae sin parar durante toda la obra se transforma en la lluvia. Y si en algún momento deja de caer y el personaje dice: “Dejó de llover”, lo siento. Eso es el teatro. El teatro es un globo del que cae una gota y produce por sinécdoque, metonimia, metáfora, por paradoja, es decir, produce por un lenguaje figurado, un efecto poderoso adentro de la cabeza. Eso es lo que hace el niño. El niño trabaja con un

lenguaje figurado. El corcho no es otra cosa que un lenguaje figurado. Es la parte por el todo del coso del soldadito. Trabajemos corcho. Aceptar la hipótesis de ser, justamente, vetas del corcho nos transforma en poderosos, que eso es lo que no va a desaparecer nunca. Y eso es aquello contra lo cual no podrá combatir nunca la gran tecnología. Gran tecnología será esa con la cual yo me como la mortadela y me tomo el Malbec y, al otro día, no me acuerdo. Y el teatro será el fenómeno que te mueve la cabeza de tal manera, te la revuelve de tal manera, que queda una marca de por vida.

JD: Mauricio, la verdad, es una maravilla. La gente está maravillada y, por supuesto, la va a poder ver mucha más gente de manera sincrónica.

MK: ¡Sí! Claro, claro.

JD: Te estoy pidiendo permiso públicamente para que podamos subirla [risas]. Para cerrar, me encantaría decir que octava temporada de *Terrenal* en el Centro Cultural Caras y Caretas. Lamentablemente, tristísima noticia la muerte de Rafa Bruza, el querido Rafa Bruza. Y, por supuesto, un cambio, digamos, en la estructura del elenco. Esta nueva versión donde el personaje de Tatita lo hace Claudio Da Passano. Tuvimos un primer Tatita en el estreno, allá por el 2014, con Claudio Rissi. Luego, un segundo Tatita con Rafa Bruza, y ahora un tercer Tatita con Claudio Da Passano. Tres cuerpos diferentes, tres

poéticas actorales propositivas diferentes y, por lo tanto, tres *Terrenales* diferentes. Me encantaría que, por favor, nos digas algo sobre qué es esto que tiene *Terrenal* por el que sigue en cartel y sigue en cartel. Y, por otro lado, ¿qué le aporta este nuevo Tatita de Claudio Da Passano a un nuevo *Terrenal*?

MK: Sí, claro. Mirá... La supervivencia siempre es un misterio. Si uno tuviese el secreto, lo usaría en todas las obras y entonces todas las obras durarían eternamente [risas]. Yo no sé. Qué sé yo. Es algo que pega... Creo... Como siempre, en este orden: las actuaciones son muy seductoras. *Terrenal* tiene un público repetido. Yo me quedo ahora, últimamente, me estoy quedando después de las funciones. Me quedo porque se vende el libro y entonces me quedo, a veces, a firmar ejemplares. Eso permite charlar un rato con los espectadores, que es algo que jamás tenemos la posibilidad. Entonces, me quedo, chichoneo un cacho ahí, jodo detrás del barbijo... y lo que me encuentro es gente... que compra el libro y dice: “La vi dos veces, la vi tres veces, la vi cuatro, la vi hace tres años y ahora vine a traer a mis hijos”. Es decir, que hay algo... raro en esto de... En todo caso, no es raro, es la fenomenología del ritual, es la fenomenología del rito. Uno va, uno asiste nuevamente al rito. De la misma manera que yo no veo de nuevo una serie, salvo que me la haya olvidado, en el teatro sí,

volvemos al rito que nos dio disfrute, y eso está dado por el presente escénico y eso es cuerpo. Eso es cuerpo en un espacio. Espacio como contexto, pero el cuerpo, el talento del actor manifestándose en la extraordinaria inteligencia mimética, que es lo que maneja el arte: la inteligencia mimética. La creación desde esa inteligencia mimética, que es una de las inteligencias especiales, que crea algo que no se encuentra en ningún otro lado, salvo en el cuerpo de los intérpretes. Eso primero. Los actores están preciosos. Y la gente va. Segundo, creo que la obra tiene un sustrato, pensando en términos de plantas, un sustrato muy rico, muy alimenticio, que es el humor, está muy sostenido en lo humorístico. Y creo que lo tercero es el sentido más trascendente, en términos de lo que se plantea como idea, como filosofía de la vida: Esto de llevarnos a pensar cosas de la vida que, a veces, no pensamos, que olvidamos, que está bueno reencontrarlas en el marco de un ritual y no de un libro que me lo transfiera de una manera demasiado seria. Esto sería el por qué. En relación a la nueva versión, es, una vez más, la reafirmación de esta forma artesanal que tenemos de trabajo. Cuando Rafa murió en pandemia, murió cuando la obra no estaba. Claudio Martínez Bel lo acompañó a su internación..., el último que estuvo cerca de él. Yo ni siquiera estaba en Buenos Aires. Hablábamos

por teléfono. Lo internaron. Falleció. No podíamos pensar ni se nos pasaba por la cabeza la hipótesis de pensar en la reposición, en quién podía suplantarlo, quién podía hacer ese reemplazo. Cuando empezó a aparecer la posibilidad de :“Ojo, mirá que en marzo, en abril del 2021 se vuelve a abrir, ¿por qué no pensamos...?”. Inmediatamente presentimos... Apenas, digo, medio mecánicamente decís: “Che, hagamos la lista de los actores”. Rápidamente, algo que surgió de una manera orgánica... Una vez más, lo orgánico frente a lo mecánico. Y en lo mecánico hay una lista de actores que uno piensa: “Tienen el *physique du rôle*, la característica, la capacidad, son gente con la que me sentaría a tomar una cerveza”, que es fundamental a la hora de remar un proyecto. ¡No jodamos! Con la gente con la que no te podés sentar a comer, no trabajes, porque va a durar poco. Ese fenómeno rápidamente fue cubierto por lo orgánico y es: “El reemplazo está adentro”. Nosotros ya construimos un fenómeno de amalgama, argamasa, de ética, que tiene una serie de claves que ha creado esta obra en sus ocho meses de ensayos y sus siete temporadas. De pronto, la posibilidad de plantearle a Da Passano (que había hecho el personaje de Abel y que ahora ya no estaba, porque el personaje de Abel lo estaba haciendo Lestingi), volver y tomar el personaje de Tatita. Bueno, cuando se lo dije, me

lo encontré en la calle caminando en el balneario donde yo estaba viviendo... Y se lo comenté... Esa primera sorpresa... A la noche me llamó y me dijo: “Sí, claro, vamos con eso”. La sensación es que lo estamos resolviendo familia. No porque yo piense en términos morales sobre la familia, sino porque pienso en términos genéticos. Hay algo de lo que resolvemos genéticamente en familia. Lo resolvemos desde los genes incorporados en tanto tiempo de ensayo y de funciones. La verdad es que la incorporación de Dapassano fue algo... como la ficha de dominó, la ficha del rompecabezas que entra y calza perfecta en la obra. La puesta ha encontrado ahora, nuevamente, su propia forma y tiene un organismo extraordinario a partir del aporte de Da Passano haciendo ese personaje. Pero también del aporte de los otros dos actores que, al adaptarse a la nueva interlocución, están creando nuevas formas. Estamos felices por la posibilidad de esta octava temporada. Ya, obviamente, no hay seguridades para nada en este mundo, sobre nada, pero... si la suerte, la energía, la vida, el tiempo y tantos factores más lo permiten, estamos pensando en el año que viene.

JD: Bueno, Mauricio, muchísima gracias. Vuelvo a retomar las palabras de Daniel Zaballa cuando hablaba de tu generosidad. Realmente muchas, muchas gracias por esta charla tan generosa y tan sustanciosa,

con tantas claves para entender no solamente tu pensamiento, sino también cierta manera de estar en el mundo del teatro en la Argentina. Creo que muchas cosas que dijiste tienen mucho que ver con una determinada manera de pensar, de vivir y de hacer teatro en la Argentina y en Latinoamérica. Mauricio, muchísimas, muchísimas, muchísimas gracias.

MK: Al contrario. Muchas gracias a ustedes por invitarme. Siempre es un gusto hablar con vos. Y pensando en términos de interlocución, tener una interlocución con un público internacional como este que hace de nuestra pequeña charla doméstica, la posibilidad de un acceso comercial, digamos [risas]. Bueno, muchas gracias y hasta pronto.

JD: [risas] Gran abrazo, gran abrazo.

Emoción en escena: un vínculo mimético

Natalia Arteman

*El ser y el no ser
se engendran mutuamente.*

Lao-tse

El sudor en las manos contrasta con el frío en la nuca. Una bola de fuego inunda con un tsunami mi pecho y exhalo, exhalo el llanto contenido. Frente a mí: un cuerpo iluminado por un hilo de luz blanca, precisa, como una espada que atraviesa el escenario. Mi llanto no es propio, las lágrimas que inundan los poros de mi rostro —aflojando toda mucosa acumulada— no me pertenecen, son del cuerpo del actor hecho personaje que contiene la propia angustia para accionar como héroe. Mi yo se desvanece, desaparezco como individuo en las sombras de las butacas, para ser quien está sobre el escenario: ese ser también desaparece, nadie es quién era.

Imitar es una condición natural en el ser humano, ya que en la acción de imitar el ser encuentra placer. Entendiendo que el cuerpo hace pulsión hacia lo agradable, el *actoris*¹ sucumbe en la interpretación de quién no es, por medio de la máscara llamada: personaje. En la actuación la *poiésis*² implica construir un ser ajeno a sí mismo, que

1 Utilizo el término en latín *actoris* con fines inclusivos: *actoris* es la raíz etimológica de “actor/actriz”.

2 Para Platón (1988a), la *poiésis* se establece como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser”. Es decir, toda actividad

presenta una dinámica emocional ajena. Para Platón esta construcción será superficial y predominará la forma por encima de la idea, entendiendo la imitación escénica como una copia vulgar, desterrando la interpretación escénica del conocimiento. En cambio para Aristóteles, en la *Poética*, la tragedia es imitación, no de personas, sino de ACCIÓN y de VIDA, y que la felicidad y la infelicidad están en lo que se hace³. Pensando en estos dos estados básicos del estado de ánimo: FELIZ versus INFELIZ, nos adentramos a pensar la actuación como una lucha de polaridad emocional. Sin importar la poética –o género– teatral⁴, el cuerpo actoral estará interpretando una búsqueda de regocijo, equilibrio, bienestar en su condición particular, en contraposición al desagrado, la inestabilidad, es decir: al conflicto.

El intérprete, al imitar a seres que se le son externos al ser propio, aprende. Aprende de sí mismo y del mundo circundante, ya que construir un ser distinto a sí mismo implica un despojo de moldes y formas. “Ponerse en la piel”, “encarnar el personaje”, promueve una cosmovisión y penetra en la marea profunda de la muerte del propio individuo –filosóficamente hablando. A su vez la emocionalidad serán motor de la forma y el

que permita la producción de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia.

3 Aquí hablamos expresamente de la construcción de la Fábula por medio de la *poiésis*.

4 Me extiendo más allá de la Tragedia, tomando las ideas de Aristóteles aplicables a cualquier poética teatral.

contenido, ya que lo intencionalmente comunicado y lo no comunicado darán sustento a la *poiésis* del *actoris*.

Por otra parte, desde la perspectiva del espectador podríamos afirmar que quiénes asisten al hecho artístico buscan no necesariamente el conocimiento, si no el placer que se produce al transitar emociones aparentemente ajenas, en el resguardo de la contemplación, que se produce durante la experiencia del convivio. Si la mimesis es contagio, en el vínculo *actoris/spectatoris*⁵ podemos confirmar esta perspectiva, ya que los cambios emocionales, provocados en el intercambio de estos roles a través de la acción poética en un espacio tiempo presente, son visibles. Adorno nos plantea que “el arte se porta respecto a su ser-otro como el imán respecto a un campo de limaduras de hierro. No sólo sus elementos, sino también su constelación, lo específicamente estético, lo decisivo para su espíritu, se encuentran orientados hacia su ser-otro.”⁶

Retomando la definición de la *Poética* de Aristóteles y pensando al Teatro como imitación de las acciones humanas, debemos entender que estas acciones no son para el filósofo simples movimientos mecánicos hacia objetivos simples, sino que son cambios intencionales que el personaje produce movilizado por movimientos

5 *Spectatoris*: raíz etimológica de “espectador”, significa “el que tiene el hábito de mirar y observar, observador, contemplador, también el que ha contemplado algo y puede servir de testigo y todo aquel apreciador crítico de algo”.

6 Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Tauros, 1971, p. 16.

internos, estos movimientos internos son las emociones. Si bien en la Tragedia, Aristóteles, clasifica a los personajes entre dos características de representación: los de acciones viles y los de acciones virtuosas, tantos unos como otros, durante el avance de la trama, transitan – o deberían transitar– diferentes estados anímicos para provocar en el espectador el miedo y/o la compasión.⁷ Estas emociones provocadas en el público son lo que se denomina catarsis. La identificación, del que mira, con el héroe trágico genera un efecto de purga emocional que se vincula al placer estético. Si bien la catarsis ha sido reinterpretada y ubicada en distintos estratos dependiendo la época y la poética dominante, ni Aristóteles, Rousseau, Diderot, Lessing, Schiller, Goethe, Nietzsche o Brecht niegan la emoción como punto conclave en el fenómeno, lo que debaten es el efecto transformador en el orden social y moral que deviene después. Pero permitámonos ir a algo más simple.

¿Qué buscamos en la teatralidad desde la actuación y la acción *spectatoris*? Nada más frustrante que salir de una función como hemos entrado. No importa si la luz nos ha dado en el rostro o nos agazapamos en las penumbras de las butacas.

Como nos enseña Zeami⁸: el teatro es la síntesis de la naturaleza hecha cuerpo. Esa naturaleza es la

7 Aristóteles, *Poética* (1453b).

8 Zeami es una de las figuras más importantes de la cultura clásica japonesa. Nacido en 1364, en sus escritos “Fūshikaden” presenta el tratado sobre el que construye su praxis escénica en el teatro Nō.

emoción. Hay dos aspectos fundamentales del análisis de este fenómeno casi netamente humano, por un lado, el aspecto biológico de la emoción y por otro el aspecto cultural. La mimesis se adentra a estos dos aspectos. Entonces si la emoción en escena es mimética, es decir: el arte es la mimesis de la emoción, una representación de un estado emocional que busca generar un estado emocional idéntico o análogo, nos encontramos con que el convivio no solo genera placer en este vínculo *actoris/spectatoris* sino que también genera conocimiento.

Desde la perspectiva de Daniel Goleman, en *La inteligencia emocional*, las emociones son el centro de las aptitudes para vivir. Los sociobiólogos destacan el factor emocional por sobre el racional en decisiones claves. Cada emoción ofrece una habilidad definida a actuar; cada una nos marca una trayectoria que ha funcionado óptimamente para dominar los desafíos continuos del existir. Entonces podemos posicionarnos en que el vínculo mimético que se genera entre actor-personaje-espectador genera un conocimiento en el orden la inteligencia emocional. Cuando Benjamin dice que “el público está a la espera de sí mismo”⁹ hablando de las veladas de literatura estudiantil, en realidad podemos llevar esto al público en general y su rol individual frente a la contemplación del arte, si pensamos que quiénes observan están buscando la gran obra de arte, experta

9 Benjamin, Walter, *Obras completas. Primeros trabajos de crítica de la educación y la cultura*, Madrid. Abada, 2007, p. 71.

por su técnica, metáfora y contenido, estamos pensando en un crítico/académico de arte y no en un ser humano común y silvestre, como somos la mayoría. Quiénes vamos hacia al arte vamos hacia nosotros mismos —aquí creemos que el crítico también—, algunos en aspectos más puros, otros en aspectos más complejos, pero buscamos reflejarnos en la emoción que nos depare la obra. Esto le sucede también al artista, en el caso del convivio teatral no podemos negar que vamos hacia la transmutación del presente.

Adoptando la figura de quién mira, pensemos en un ser humano crítico/espectador. Un ser donde conviven estas dos facetas de forma caótica, desorganizada y eventual. Esa persona está sentada frente a la escena. Imaginemos que somos nosotros, vamos a ver una obra... Es sumamente evidente que cuando la obra genera una polaridad que imanta nuestro ser, el quién soy se desvanece, es muy difícil comprender cuál es límite entre nuestra mente y la mente del *actoris/personare*¹⁰, nuestro cuerpo y el espacio de oscuridad que nos rodea, quizás hasta nuestro cuerpo es parte de los otros cuerpos que miran y miramos en un todo el todo. Ahora cuando una obra no logra —o nosotros no logramos— adentrarnos y mimetizarnos con lo que sucede, cuerpo, mente —ser-otro— sufren una fragmentación y la emocionalidad sucumbe al pensamiento crítico, objetivando cada parte

10 *Personare*: latín, raíz etimológica de “personaje”. “El que suena a través de la máscara”.

del entorno que nos rodea. Comprendemos en este punto que nuestro ser activa ciertos conocimientos en la emoción y que cuando esta nos inunda nuestra percepción crítica estará cercana a lo sensible. En cambio, cuando aparezca la razón por encima de la sensibilidad podremos discernir por fuera del placer —o no— qué vivenciamos en la experiencia.

¿Qué pasa si esto mismo sucede en quién actúa? Pues el resultado puede ser catastrófico dependiendo de diferentes factores como la experiencia del artista, su estado anímico primario, su conocimiento técnico y su capacidad de comunicación escénica.

En este triángulo emocional que hemos plasmado: *actoris/personare/spectatoris*, descubrimos la importancia de abordar los análisis de sus estructuras, tanto en forma como contenido, desde los fenómenos emocionales que suceden en los factores: comunicación, conocimiento, percepción crítica y ontología. En la actuación la técnica no puede separarse del aspecto sensible, así como tampoco podemos disgregar la contemplación de la crítica: también sensible. El vínculo que se genere entre estos roles será un instante, pero de estos instantes se constituye la obra de arte.¹¹ En estos momentos de detención en el proceso, una percepción de suspensión tempo/espacial de quiénes conforman el convivio, son tan diversos como las personas y el tiempo que atraviesa a estos seres.

11 Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Tauros, 1971, p. 16.

En el vínculo establecido la mimesis emocional de cada segundo experimentado puede cambiar y distinguirse notablemente, al mismo tiempo hay ciertas reacciones emocionales colectivas que responden a estratos y construcciones culturales específicas que también son claramente miméticas. El contagio en la respuesta emocional de las masas es un hecho desde ya estudiado e irrefutable, pero, ¿podemos develar que se esconde detrás de lo visible en estos múltiples vínculos que hacen espejo, espejismos, proyecciones y oposiciones durante la escena contemplada? Si la emoción sin juicio moral es bella porque es pura, ¿podemos separar la emoción del arte? ¿acaso la presencia de una emoción orgánica de un espectador en el teatro no basta para denotar que su belleza depende de la emocionalidad que se transite? Kant insiste en la *Crítica del juicio*, que “el puro juicio de gusto es independiente de encanto y emoción. Todo interés estropea el juicio y le quita su imparcialidad, sobre todo si no se pone, como el interés de la razón, la finalidad delante del sentimiento de placer, sino que funda aquella en este.”¹² Lo que aquí exponemos es que en el vínculo emocional que se genera entre la audiencia y los artistas con su *poiésis*, es que el placer aparece en emociones que no se suelen adoptar como placenteras. Sentimos placer en el odio, la tristeza o la vergüenza, porque estas emociones son generadas en el ser-otro de Adorno, en esta otredad construida y destruida de instantes.

12 Kant, Manuel, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1999, p. 222.

Vamos al teatro, a actuar, a mirar para transmutar emocionalmente. El juicio estético no puede negar la inteligencia emocional de percibir sensiblemente el gesto, sonido, palabra o acción. Cuando la inteligencia y la imaginación abren el libre juego, quién se consolida en la percepción es la emoción humana. No podemos obviar las emociones de todo análisis, ya que el teatro es emoción, en su estado más puro y despojado. Dos seres se reúnen, uno cuenta una historia, el otro escucha. Los dos son la historia y en un solo ser descubren el cambio que produce el tiempo. El teatro es la síntesis mimética por medio de la emoción.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1971). *Teoría estética*, Madrid, Tauros.
- Aristóteles (1999). *Poética*, Valencia, Tilde.
- Benjamin, Walter (2007). *Obras completas. Primeros trabajos de crítica de la educación y la cultura*, Madrid, Abada.
- Goleman, Daniel (1995). *La inteligencia emocional*, Buenos Aires, Vergara.
- Kant, Manuel (1999). *Crítica del juicio*, México, Porrúa.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.
- Zeami (1999). *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro Nō*, Madrid, Trotta.

Teatros de la memoria. Aproximación a la dramaterapia

Gustavo Aruguete

Ser feliz significa descubrirse a sí mismo, sin temor.
Walter Benjamín

En el principio... fue la escena

Austria en 1921. Un joven psiquiatra, nacido en un barco de bandera rumana, hace Teatro en las calles de Viena. Sus actores son la gente común. La escenografía es la calle. Sus personajes son las prostitutas, los desocupados, ladrones y desertores de una guerra cercana. Sus dramas son los surgidos en un mundo convulsionado, atrapado entre dos guerras mundiales, asolado por el hambre y la desesperación.

Una noche de abril, Jacob Levy Moreno, sin una obra escrita previamente, sin actores profesionales, sin ser él mismo director de teatro, escuchó el drama callejero en las voces de la gente que colmaba ese teatro de Viena. Gente que, por una noche, se convirtió en protagonista de su propia historia transformando sus dramas cotidianos en argumentos para la ficción.

Esa noche, el público era su elenco de actores y dramaturgos.

Si el drama recogía sus contenidos en los acontecimientos sociales, los héroes y villanos serían los andrajosos y sufrientes de las calles de Viena.



Nuestro trabajo se sitúa hoy en la encrucijada entre la producción estética, la cura y lo micropolítico social, sostenida en un dispositivo que, bajo el nombre de “Los Teatros de la Memoria”, transformamos en herramienta de trabajo y experimentación y signó nuestro proyecto en los últimos 20 años.

El Teatro Espontáneo delineado por J. L. Moreno, está en su origen, redefinido luego por nosotros como la propuesta de “Encuentro de un grupo para la creación de un acontecimiento teatral de producción colectiva y participativa”, devino en un intento de rescatar historias personales y sociales para transformarlas en pequeños

actos de creatividad.

El dispositivo es el de una función teatral sostenida en los relatos de la gente, actuada, compartida y reflexionada por el público mismo.

Narrar historias es un intento de reconstruir el pasado para encontrar significados al presente y proyectarse al futuro.

La necesidad de ligarse a otro, el deseo de pertenecer a un conjunto y la búsqueda de apuntalamiento grupal, son las condiciones que hacen posible el encuentro.

Se propone como un dispositivo de articulación de la subjetividad con lo social y el sentido será el reposicionamiento del hombre en su mundo.

El acontecimiento estético es producto del momento creativo, sin la planificación y los ensayos propios de la producción de una puesta teatral tradicional. Porque, a diferencia de ésta, en los Teatros de la Memoria el drama se nutre de los relatos espontáneos del público, al que transforma en actores de sus historias, músicos de sus sonidos, directores de sus propios conflictos. La implicancia emocional entre actores y público, entre dramaturgo y director, entre músico y escenógrafo, los convierte en nudos comprometidos de una misma trama, construyendo aquello que dimos en llamar “historias para ser miradas”.

Para sobrevivir hay que contar historias.
Umberto Eco

Provocado por una convocatoria de persona a persona, un grupo se congrega en una vieja casona de un barrio de Buenos Aires.

La propuesta responde a la necesidad de compartir historias, convocando recortes de la memoria, de la individual y la colectiva, para transformarla en relatos compartidos.

No tiene el sentido de una transcripción de lo que fuera íntimo en algo público, sino el del descubrimiento de algunos capítulos de la propia novela personal.

Un reencuentro con los personajes del pasado, para reanudar con ellos un diálogo interrumpido, convocándolos al presente en el cuerpo de los actores de este grupo.

Un integrante del público pide la atención de los demás, porque tiene una historia que contar. Se ha sentado junto al director de escena para dialogar sobre una historia de dolores y alegrías. La imagen es la de un antiguo ritual, como el de sentarse alrededor del fuego para contar historias.

La historia relatada nos habla de un recorte de la memoria, sostenida por personajes del pasado, afectada por sentimientos y pasiones, que se hace diálogo para ser transmitida a otros.

Los recuerdos se transforman en un relato que tiene

un interlocutor, los actores de la compañía, que escuchan desde sus resonancias, construyendo un diálogo inédito.

En ese encuentro el narrador y quien será su director de escena crean una escucha abierta donde el director pregunta, enfatiza, resalta. Bucea en las profundidades del otro, en sus reflejos de luces y sombras, escuchando gritos y palpitando silencios.

El relato de la historia va trazando riesgos que se van alojando entre los cuerpos.

Un actor se aventura a su transformación en un personaje de la historia del otro. Afectado por el relato, encuentra al personaje en sus propias historias, que se despierta a sus resonancias, por la presencia de un rasgo que lo legitima como personaje de la historia de otro.

La magia del teatro de la espontaneidad, comienza con el vértigo de lo imprevisto, porque nada está escrito y donde todo puede ocurrir,

Historias pasadas se mezclan con escenas del presente. Los adultos de ayer se ven como niños de hoy y cada personaje es él y muchos otros.

La memoria hecha narración se transforma en acontecimiento estético.

El objetivo de los teatros

Desde el relato de la historia hasta su representación vamos construyendo, casi artesanalmente, aquello que dimos en llamar “historias para ser miradas”.

Por eso proponemos:

Sostener un espacio de encuentro para un acto de creación colectiva como rebelión al individualismo, al aislamiento, a la soledad.

Transformar los contenidos de la memoria individual en un producto de creación colectiva. Con la presencia del otro, reconstruir la memoria social a partir del entrecruzamiento de las historias singulares.

Pertenecer a una comunidad creativa que inaugure una trama de intercambios como una forma de pensar y sentir con otros.

Recuperar al sujeto como “protagonista” de sus propias historias, como sujeto de su historia, como productor de la historia.

Buscar y crear un posicionamiento crítico, frente a los modelos culturales impuestos para el consumo.

Intentar restablecer la ligadura entre sujetos como forma de recuperar el lazo solidario, como reparación de la trama social. Por la necesidad de ligarse a otros, el deseo de pertenecer a un conjunto y la búsqueda de apuntalamiento grupal.

Crear un espacio de “Resistencia Cultural” como construcción de una subjetividad alternativa, producto de un acto contracultural, como oposición a la tristeza, a la impotencia, al aburrimiento de la sociedad.

Resignificar el pasado dando un sentido al presente para proyectarse el futuro.

Recuperar el protagonismo de nuestras propias

historias y aceptar la historia como múltiples versiones, sin certezas, inacabada.

La representación es un relato que se ofrece a la mirada y el grupo funciona como un espacio productor de subjetividades.

La representación permite que la producción grupal, se transforme en un “acontecimiento”, presencia de un acto nuevo que hace marca en la subjetividad, el hecho estético producido en nuestros teatros es un intento de liberación de “lo reprimido”.

El hecho estético descubre los fantasmas en los que el sujeto está capturado y el acto creador permite desnudar ese fantasma.

Al construir una red creativa, uno está allí para contar una historia, otro se ofrece para representarla y hay un tercero para escuchar a ambos.

El grupo funciona como un espacio productor de subjetividades.

La representación permite que la historia narrada se transforme en un “acontecimiento”, como presencia de un acto nuevo que hace marca en la subjetividad.

Debemos construir un teatro de ideas: Las ideas en el teatro de la espontaneidad se producen cuando el cuerpo se incluye en la escena. En el proceso donde la narración dispara un sentimiento, una emoción, el cuerpo en la escena comienza la génesis de una producción simbólica, en el espacio donde se conjugan cuerpo y mirada. El cuerpo se posiciona entre los otros cuerpos, en cercanía

o distancia con respecto al conflicto, en armonía o confrontación con respecto a otros cuerpos, pero siempre sosteniendo la contradicción. Y es la mirada del “otro”, del público en los teatros de la memoria, el que posiciona el cuerpo y lo hace portador de una idea.

El acontecer y el acontecimiento: Un relato dramático se despliega en un *continuum*, en un acontecer que sostiene la narración. En un momento se produce un descubrimiento, se ilumina algo que permanecía en las sombras, o el relato encuentra su propia poética.

Entonces el cuerpo ingresa al campo del “acontecimiento”, que es cuando produce un encuentro con su poética.

El cuerpo en el teatro de la memoria no es uno solo. Está el cuerpo físico, el cuerpo de lo real. El cuerpo de la presencia, del desplazamiento, el que ocupa lugar y está en relación con otros cuerpos.

Está también el cuerpo de la memoria, el cuerpo con marcas de la historia, el de la autobiografía, el portador de las huellas de lo vivido.

Está el cuerpo situado en su contexto y atravesado por lo social.

Y está el cuerpo expresivo, que tiene siempre una dirección: de lo propio hacia el otro.

Cuando el teatro es un laboratorio de pensamiento, la escena es el producto de la confrontación de contrarios, que genera un “campo de contradicciones” que no buscan en la representación, su “resolución”, sino sus

líneas de fuga.

La tensión de los contrarios se sostiene en un campo de ambigüedades, para mantenerse como espacio de dudas, de confusión, de incertidumbre.

Los teatros de la memoria entre el deseo y el poder. Toda narración es el relanzamiento del deseo. Cuando en este relato se compromete el cuerpo, el deseo se pone en acción. Pero ese deseo está siempre incluido y en lucha con las redes del Poder. El teatro se debate en el entramado que confronta deseo y poder.

Como transformar en diálogo el mundo de la subjetividad:

El intento es el de descubrir y compartir la subjetividad, convertirla en un diálogo con mis personajes y con mis fantasmas agazapados entre bambalinas, sostenidos por los actores que pueblan mi escenario, el de mi memoria.

Como diferenciarnos de otras formas narrativas que parten de una historia personal. Nuestra propuesta es rechazar las que son pura exhibición de la implicancia emocional, el intento de generar formas estéticas sin compromiso personal o la superficialidad de relatar a un sujeto ahistórico y carente de contexto social.

Cuando uno cuenta una historia la historia lo cuenta a uno.

Contar una historia es solo el principio, que luego incluye, lo que cuenta de mí, como me implica, que sensaciones me produce, que surco dejó en mi memoria, que nuevas posibilidades me abren para construir mi

historia, pero sobre todo, como me constituye en “Autor” de esa historia.

No nos interesa describir “una traición”, sino sus consecuencias en mí, los motivos que se precipitaron en ella, el desgarramiento del vínculo que implicó y que huellas produjo en mi historia.

No es solo contar una historia sino compartir la forma en que me implica, que afectación despierta en mí, y como transforma eso el rumbo de la historia.

Proponer un dispositivo colectivo de encuentro para reunir en un espacio a los que sufrían del mismo dolor, dio la posibilidad de recuperar un espacio propio, abrir el vínculo con los iguales y al propio grupo como objeto de representación.

La propuesta de los teatros fue la de impulsar la posibilidad de verbalizar para entender el sufrimiento y poner en escenas las vivencias que habían quedado silenciadas, ocultas, prohibidas. Desde una posición crítica, intentar transformar el sufrimiento psíquico en un producto estético, que permita resignificar lo padecido.

La creación de un dispositivo colectivo de elaboración dramática, como los teatros de la memoria, nos permitió la convocatoria de sujetos que comparten el mismo dolor, para impulsar colectivamente la producción de nuevos significados.

El objetivo sería la construcción de un discurso alternativo, contra-hegemónico, un nuevo sistema de significaciones contrapuesto al discurso oficial.

La creación colectiva se constituyó en un campo de posibilidades de exploración de la memoria social, articulando la dimensión pública con lo privado.

Para concluir

El objetivo de los Teatros de la Memoria es el de crear un hecho estético, un acto de resistencia a la cultura impuesta, una provocación a una existencia conformista, un intento terapéutico de lo individual y lo colectivo, una incursión por nuestra capacidad de improvisación creativa, mediante el placer infinito de escuchar historias, al uso de nuestra infancia, cuando el relato de nuestros padres conjuraba los miedos y nos ayudaban a dormir.

Crear un espacio de resistencia cultural como oposición a la tristeza, a la impotencia, al aburrimiento de la sociedad, para ser protagonistas de nuestra propia historia.

*Atesoro lo humano cuando tiendo las manos
a favor del encuentro.
Eladia Blazquez*

Tramas de alumbramiento sobre la obra Belleza y escándalo: una obra de teatro performática sobre el abuso intrafamiliar y el siempre cambiante concepto de belleza

Ciela Asad

Necesité escribir esta obra, necesité ponerle el cuerpo, armar un equipo comprometido de trabajo, y estar en cada detalle.

Ahora bien, la construcción sobre la necesidad interior requiere un largo trabajo que se inicia a tuestas y a ciegas.

Belleza y escándalo habla sobre la fealdad y sobre la belleza. Siempre tentados a buscar una u otra, como coartada a veces, como salvación, moda, o “destino”.

Conceptos cambiantes, puestos a dialogar a la luz del paso del tiempo y la violencia de género.

Siempre me sentí fea, era espantoso, por la noche lloraba, ¿Por qué me había tocado ser fea, si mi hermana era linda? Hoy puedo decir: porque me habían “tocado” me sentía fea.

“Escribir nos cambia”, “Toda acción realizada por

nosotros es acción sobre nosotros” anotó Maurice Blanchot. Claro que cuando escribí el primer borrador no sabía que estaba hablando del abuso. Fue gracias a Patricia Zangaro, que al leerlo me lo dijo y yo quedé literalmente “helada”

“¿Cómo hablar de lo indecible?” dijo el poeta Antonio Porchia.

La disponibilidad para la poesía, una vez más me salvaría. Oír las propias palabras y seguirlas como hormigas.

Cuando aparece el cómo, aparece el principio de curación. El cómo, emoción anímica, personal que tengo que ser capaz de irradiar de manera sutil.

Luego aparece el qué despertar. El punto inicial: la propia vivencia, más allá de todo concepto, un estado poético, una experiencia profunda y la necesidad de expresarla, más que de comunicarla, de compartirla, de proyectarla.

La obra con mujer adentro. Haciendo y deshaciendo el escándalo de las contradicciones.

La epidermis adolorida. Con el cuerpo cansado, pero siempre dispuesto al entrenamiento: un cuerpo se expone, se expresa y conoce por su potencia de actuar, única forma de ser afectado.

Poner el cuerpo para comprender. Ya no para que te comprendan. Desplegar los pliegues, valga la redundancia, para convertirlos en hojas de ruta, en hoja de árbol, en piedra y en camino.

Poner el cuerpo en flexibilidad sensible, porque por mucho que había trabajado sobre él, no comprendía, no encontraba las huellas del abuso.

Los pequeños actos perversos son cotidianos y parecen normales.

Mentir, mentimos todos, manipular, manipulamos todos, faltar el respeto, lo hacemos todos. Y con eso nos conformamos.

“Es un chiste.”

“Te pareció a vos.”

“Sos una exagerada.”

Se le quita importancia a la violencia perversa en la pareja, y la lealtad familiar es malla de coto o misión sacrificial.

La violencia en la familia constituye un mecanismo difícil de desarmar y tiende a repetirse por generaciones.

“Lo incestual es un clima: un clima en donde sopla el viento del incesto sin que haya incesto” (Rocamier). La violencia perversa está ahí, pero no se puede hacer nada.

Cada uno de nosotros puede llegar a volcar su violencia interior sobre otro.

Por eso esta temática nos convoca a todas y todos por igual.

Los personajes de esta obra son Sara y Shin. Dos personajes que en verdad son uno en sus distintas etapas de vida, luz y sombra, cuerpo y espíritu.

Sara, interpretado por mí, es una mujer de mediana edad que va a purgar su historia de abuso familiar, su

infancia con un padre maltratador en un ritual íntimo, simbólico, fragmentado, a través de su poesía.

Shin, Sofía Saraniti, espíritu creativo de Sara, su doble y también la representación de su juventud.

Sofía, fue asistente en la primera etapa de búsqueda, luego la invité a sumarse como actriz. Asumió el desafío aportando experiencia personal, conciencia y mucha disciplina. Artísticamente nos une un camino amoroso y profesional que comenzó en su infancia como alumna de nuestro colectivo. Fue una decisión importante para las dos. Teníamos claro que había que trabajar mucho para encontrar una potencia común. El conocimiento personal no acertó el camino, pero la confianza y el respeto mutuo, fue el muelle donde poder lanzarnos al agua (a veces claras, a veces oscuras) del proceso creativo. Nos dimos cuenta de que nuestra relación era parte del proceso. Que el dialogo con ella, era el diálogo de Sara con su espíritu creativo.

Paul Klee decía que el arte no reproduce lo visible, hace visible.

Para llegar a ese objetivo, el camino fue ganando en complejidad: se ramificó, se enredó, se aligeró.

Las artes aprenden unas de otras:

La plástica llegó de las vivencias personales y artísticas de Silvia Ciorca, artista, arquitecta, investigadora, y madre de Sofía. Su obra ordenó las micro escenas, las nombró en paralelo a cada cuadro de ella. Y además descubrió la necesidad de un vestuario como pieles, que

laboriosamente, fue diseñando a lo largo del proceso.

La danza buthó, fue parte importante de nuestra preparación. El objetivo principal de esta danza: resucitar las posibilidades del cuerpo asfixiado por la cultura. Carina Do Brito fue nuestra guía y maestra.

Una única certeza: poseer un cuerpo vulnerable...

¿Qué busco del espectador? Con-sonancia (o resonancia). Que los estados de ánimo de la obra puedan profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador.

Schumann “enviar luz a las profundidades del corazón humano”.

Claudio Turica creó la música de otros espectáculos míos. Primero leyó la obra, y comenzó su trabajo. Apareció el leitmotiv, la atmósfera espiritual expresada musicalmente. Luego, al empezar a asistir a las búsquedas corporales y actorales, imprimió estados de ánimo.

Silvia Tavcar, actriz, directora, cuidó el decir de los textos, nos ayudó a sacar el trazo grueso de los gestos crispados. Suavizó y dio precisión a la composición de los personajes.

Trabajamos las dimensiones tonales del espacio y la puesta de luces con Daniel Cuzzolino, director y también iluminador. Las temperaturas escénicas y lumínicas. Los climas e intensidades, lo abierto y lo cerrado, la costa y las profundidades.

Luego llegó Juan Pablo de Rosse y realizó el diseño final de luces, que en realidad tiene niveles de complejidad

que se irán concretando de acuerdo con los diferentes espacios escénicos que transitemos.

Por último, el espacio, vacío y lleno, huesos y músculos representados por caracoles y mimbres, objetos que son seres vivos, compañeros de escena.

Curarse significa volver a unir las partes dispersas y restablecer la circulación entre ellas.

Así construimos: fragmentos que conversan, micro escenas que propician caminos al espectador.

La vivencia de un trauma supone una reestructuración de la personalidad y una relación diferente con el mundo. También una relación diferente con el arte es posible.

Es en el Teatro performático donde siempre me sentí, no más cómoda, pero sí más libre.

Se trata de un término que intenta describir expresiones del teatro que se dan desde el año 1970. Es un término “paraguas”, así lo expresa Hans Thies Lehmann, dramaturgo, investigador alemán, que ya en el año 91, en su libro “teatro y mito” utiliza este término. Tuve el placer de hacer estudios al respecto, en una de sus visitas a Buenos Aires y mostrarle mis videos de obras que dirigí y puse en escena por el 2000, en provincia y en CABA, que eran una rareza para el momento: proyecciones de textos poéticos en diapositivas sobre los cuerpos,

El teatro performático o post-dramático intenta mostrar cuán relativo es nuestro concepto de teatro, dice H. T. Lehmann.

Lo dramático de nuestro teatro nació con Aristóteles,

hay que leer la poética Aristotélica para entender cuán aristotélicos somos.

El teatro es algo emocional. Sin embargo, tenemos pasión por el drama, nos sentimos en casa cuando hay: inicio, nudo y desenlace (modelo aristotélico).

Pero hoy llevamos una vida que no siento responda a ese orden.

No creo que nuestra vida sea así. Hoy vivimos fragmentos y continuidades.

Por eso en “Belleza y escándalo”, nos proponemos “des-dramatizar” en todo sentido.

Proponemos al espectador tantas historias, como espectadores se encuentren en la sala, y más, porque cada quien está ahí con sus contradicciones.

Y también “des-dramatizar” en el sentido de quitar el drama, poner conciencia sobre los temas y hacernos cargo. Desandar el lugar de víctimas, y en el cuerpo vulnerado, encontrar la fuerza creativa.

En la canción de la obra: Dame un río madre, en lo que para nosotras es el primer nacimiento, porque hay varios, digo:

*dame un río madre
y haré un estruendo
ya no quiero **fracasar**
construiré un muelle
con nuestra tristeza
estoy lista para partir...*

La palabra fracasar viene del italiano, *fracassare*,

formado por el prefijo *fra* —en el medio— y el latín *guassare*, romperse, o sea partirse al medio. Según el filólogo italiano del siglo XIX Policarpo Petrocchi.

En francés, fracasser significa “romper violentamente en mil pedazos, robar rompiendo una puerta o una ventana” y, metafóricamente, “interrumpir”.

Nuestro propósito con esta obra, es decir: “Basta de interrupciones violentas a nuestra creatividad, a nuestro cuerpo, a nuestra plenitud de Ser.

Sí, en este proceso, en cada función, siento que “me parto al medio”, pero también que partimos de ese lugar medio a un lugar de plenitud.

Y eso lo siente el público también.

La poesía es una ventana para ver, decía Roberto Juarroz, y eso decidí hace mucho, darme y darle al público: una ventana, una puerta para crear nuevas tramas de alumbramiento.

Prácticas teatrales y producción de salud mental comunitaria: relaciones en construcción

Claudia Bang

Introducción

En el ámbito comunitario reconocemos un campo ampliado de intervención en promoción de salud y salud mental en el que interactúan múltiples y diversos actores institucionales con propuestas artísticas, lúdicas y creativas relacionadas a los objetivos de transformación social. Nos encontramos con una cantidad significativa de experiencias grupales, comunitarias y territoriales que articulan teatro e intervención comunitaria para la transformación social, abordando diversas problemáticas psicosociales complejas: con grupos de adolescentes, en escuelas, con adultos/as mayores, etc. (Bang, 2013). En este contexto y desde la práctica teatral participativa se abordan múltiples temáticas y problemáticas comunitarias relacionadas con la salud integral. Estas prácticas artístico-comunitarias se han desarrollado como una forma de alternativa y respuesta al aislamiento, la soledad relacional,

la discriminación y otras problemáticas psicosociales complejas. Se trata de experiencias concretas sostenidas por organizaciones con base comunitaria que generan participativamente un espacio de encuentro vecinal cargado afectivamente, propiciando la conformación de vínculos solidarios entre los/las participantes. Estas experiencias emergen desde el teatro y la cultura popular como prácticas creativas colectivas en el trabajo comunitario y muchas veces toman el espacio público como escenario, un espacio compartido que facilita e invita a una participación abierta de la comunidad. Desde una perspectiva de salud integral (Almeida-Filho & Silva Paim, 1999), estas acciones podrían ser pensadas desde la promoción en salud mental, operando directa o indirectamente en dicho campo.

En los últimos años y particularmente durante la pandemia por COVID-19, he tenido la posibilidad de trabajar en el acompañamiento (a través de proyectos de investigación, extensión universitaria y prácticas de supervisión) a equipos del primer nivel de atención en salud y equipos territoriales de salud mental, incorporando abordajes comunitarios desde el juego, el arte y la creatividad. Y dentro de ello, el teatro ocupa un lugar privilegiado. En nuestro país tenemos algunas tradiciones en relación a ello, una está relacionada con el teatro comunitario, que surge con la vuelta a la democracia, pero tiene un gran empuje en el movimiento asambleario post 2001 (Bidegain, 2007), justamente por

la posibilidad de crear teatralidad desde vecinos/as para vecinos/as: una teatralidad que permite generar y afianzar una identidad compartida, historizarse colectivamente, generar una dramaturgia sobre la propia historia y reconocerse allí. Sabemos que este proceso nos permite posicionarnos activamente frente a nuestra historia, encontrarnos en esa dramaturgia y compartir desde lo escénico, desde lo estético esas historias en esos procesos que son absolutamente relacionales, generando vínculos de solidaridad y empatía, un vínculo que se construye a través de la tarea teatral con otros/as.

Otro ejemplo está dado por el teatro del oprimido en una cantidad de experiencias vinculadas a prácticas de salud y salud mental, donde se abordan problemáticas significativas a través del teatro foro, el teatro imagen, el teatro periodístico, etc. (Boal, 2002). Hay un abanico significativo de experiencias: desde las prácticas más reconocidas: como la del Frente de Artistas del Borda (Sava, 2008), el Teatro Participativo de Alberto Sava, experiencias colectivas de teatro callejero, etc; hasta las más pequeñas y poco visibilizadas, podríamos decir que aparecen algunas dentro del campo institucional de prácticas de salud y salud mental, y otras son externas a dicho campo. Nos parece importante reconocer estas otras prácticas que se dan por fuera de las instituciones de salud/salud mental y su impacto en la salud mental comunitaria. Justamente, estas experiencias trabajan diferentes temáticas y problemáticas que hacen a la

salud y la vida de una comunidad con una perspectiva de creación colectiva y fortalecimiento de lazos solidarios (Bang, 2018).

Una mirada desde el campo de la salud mental comunitaria

A partir de este recorrido, es necesario aclarar que entendemos a la salud y la salud mental desde una perspectiva específica, que no responde al modelo biomédico de atención (que actualmente hegemoniza las prácticas del sector salud), sino desde una perspectiva integral y de derechos, esto es lo que nos permite reconocer en prácticas culturales y artísticas su relación directa con la producción de salud. En salud mental comunitaria y en consonancia con el movimiento de salud colectiva latinoamericano (Czeresnia y Freitas, 2006) trabajamos en prácticas centradas en la generación de espacios de encuentro, acompañando procesos de organización comunitaria, que permitan un posicionamiento activo en la problematización de situaciones generadoras de malestar y la elaboración de estrategias colectivas para la transformación de dichas realidades. Se trata de una tarea principalmente vincular, que requiere de permanencia en los territorios, de construcción de relaciones de confianza y de circulación afectiva. Una de las problemáticas colectivas de salud mental a la que nos referimos es, por ejemplo, la fragilización de lazos sociales y redes

de contención comunitaria (Galende, 2008). Nuestra sociedad se caracteriza por haber transitado un largo y complejo proceso de desarticulación de sus formas de organización colectiva, proceso que se agudiza en situaciones de crisis socio-económica, como la que vivimos actualmente en Argentina, con una creciente desafiliación laboral y precarización de recursos en instituciones de salud y educación.

En consecuencia, entendemos a la salud mental desde una perspectiva vincular, donde el fortalecimiento de redes comunitarias e institucionales resulta una tarea central (Bang, 2020). La soledad relacional y el aislamiento tienen un alto poder patologizante. No es lo mismo transitar situaciones de crisis de forma individual y pasiva, que hacerlo contando con una trama de afectos y cuidados que arman una red de vínculos de contención. Nuestra vida transcurre en tramas de vínculos que sostenemos y nos sostienen a su vez, perderlas tiene un costo subjetivo muy alto. Cuanto más fuerte son los vínculos que sostienen esas tramas en una comunidad, cuantos más espacios de encuentro y participación tengamos, cuanto más posible sea la organización comunitaria, en mejores condiciones estaremos para afrontar los avatares de la salud de forma colectiva.

Un desafío significativo sigue siendo que instituciones y trabajadores de salud formen parte de dicho entramado. Para ello, resulta necesario incluir una mirada de cuidados en las relaciones que establecemos entre profesionales y

pacientes, entre instituciones de salud y comunidad. La perspectiva de cuidados en salud y salud mental recupera una mirada que da lugar a la subjetividad y al sufrimiento subjetivo, que va más allá de diagnósticos y medicaciones, que subraya el valor de los afectos en la construcción del vínculo en la atención (Merhy, 2006). Claramente esto constituye un fuerte posicionamiento ideológico y político que impulsa la transformación de las prácticas de salud y salud mental. En ese sentido, entendemos que no hay salud mental sin prácticas comunitarias transformadoras, entre ellas las prácticas teatrales de creación colectiva. En este camino encontramos como tareas fundamentales la generación de espacios de encuentro comunitario que promuevan vínculos solidarios, la participación y la posibilidad de sostener espacios de alegría compartidos colectivamente para la reconfiguración de redes barriales.

El lugar de la creatividad en las prácticas comunitarias que involucran arte, política y transformación social

En este campo de prácticas encontramos que el arte y el juego tienen grandes potencialidades, cuando logran articularse en procesos creativos colectivos para la transformación social. Estos procesos participativos son posibles a partir de la apertura de espacios de encuentro comunitario en los que, a través de procesos teatrales de creación conjunta se construyen colectivamente estrategias

para el abordaje de las problemáticas comunitarias. En este proceso vamos tejiendo identidades colectivas, lazos de colaboración mutua y capacidades creativas. Se comparten experiencias de resolución de situaciones a partir de la imaginación, la ficción y la creatividad, donde los actos colectivos y la corporeidad de la experiencia que trasciende la enunciación, van dejando profundas marcas en la subjetividad. Se parte de miradas críticas y reflexivas sobre los propios condicionantes de la salud y la vida, apostando al sostenimiento de espacios colectivos que nos permitan desnaturalizar procesos opresivos y construir alternativas en que podamos posicionarnos como sujetos históricos de transformación social.

En estos entramados invitamos muchas veces a proyectarnos colectiva y creativamente a través de la creación conjunta de pequeñas escenas teatrales, poesías, canciones, juegos cooperativos, entre tantos otros. Ya no pensamos al arte con el sólo objetivo de producir un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales. Se crean así espacios de libertad donde poder dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados. El trabajo colectivo en el abordaje comunitario posibilita, en sus participantes, la reflexión sobre elementos del propio cotidiano, incorporando la posibilidad del

cuestionamiento crítico de sus determinantes. Esto está dado por la posibilidad de encontrarse con otros y otras para pensar, pensarse y construir futuros posibles a abordar conjuntamente, conformando un lazo basado en la solidaridad y el compromiso con el otro/a, y con la tarea.

En este marco considero que la creatividad ocupa un lugar central, en tanto capacidad universal, potencia que conjuga novedad y valor. La creatividad como proceso subjetivo e intersubjetivo complejo es un recurso humano prácticamente inagotable, es una potencia transformadora, liberadora y subjetivante (Mitjan Martínez, 2002). La creatividad es una capacidad que tenemos en muchos aspectos dormida, por ello es importante el ejercicio que permite ponerla en marcha. A través de actividades comunitarias lúdico-artísticas que promocionan el desarrollo de capacidades creativas colectivas, se abre la posibilidad de generar nuevas respuestas a las problemáticas existentes, como huellas creativas de acción desde donde poder abordar nuevas situaciones.

Entonces la creatividad se expresa en esta dimensión relacional intersubjetiva, que abre espacios donde poner en juego la capacidad de creación junto a otros/as. Es justamente en esta dimensión donde tiene lugar el trabajo teatral comunitario y las experiencias de arte colectivo. En las prácticas creativas colectivas, la creatividad se expresa en la capacidad que tenemos para captar la

realidad y transformarla, generando y expresando nuevas ideas. El acto creativo no es pura improvisación, es inspiración e intuición que descubre algo nuevo, que antes era desconocido, pero también es conocimiento, experiencia y esfuerzo. La imaginación es una potencia clave aquí, es más que la combinación de objetos ya dados, ya que genera la capacidad de plantear figuras e imágenes nuevas. De esta forma, la creación pertenece de manera densa y masiva al ser socio-histórico, es decir que el sujeto, embebido en el imaginario social es producto y productor de sí mismo. Esto también constituye un fuerte posicionamiento político que apuesta a la transformación colectiva.

En este sentido, las prácticas artísticas colectivas permiten poner en marcha la posibilidad de transformación de las propias realidades a través de poder imaginar colectivamente otros mundos posibles, y crearlos junto a otros/as en un primer ensayo ficcional del cambio potencial. Es un primer poner el cuerpo en la transformación, poner la imaginación en acto al encontrarse con otros y otras, y de a poco comenzar a pensarse y sentirse colectivamente como sujeto activo de transformación de las propias realidades, creando una posibilidad de cambio y generando una confianza colectiva en esa posibilidad (Bang y Wajnerman, 2010). En este sentido, las experiencias de intervención comunitaria a través del arte y el juego, son estrategias privilegiadas de desarrollo de la creatividad, ya que están orientadas a

desarrollar recursos creativos inter-subjetivos para poder enfrentarse y resolver luego las exigencias cotidianas de forma activa y novedosa.

Las prácticas teatrales en el espacio público como formas de resistencia y producción de salud mental colectiva

En diferentes territorios nos encontramos acompañando a instituciones de salud y educación, y organizaciones sociales en el armado de eventos participativos callejeros, que puedan articular procesos teatrales colectivos. Se despliegan juegos tradicionales callejeros y se comparten las producciones artísticas resultantes de procesos de creación colectiva en cada organización. Estas prácticas son estratégicas en términos de participación comunitaria y encuentro entre referentes institucionales y comunidad. La utilización de la calle como espacio privilegiado representa una apuesta política concreta: lograr, a través de un arte compartido, la sensibilización y reflexión colectiva sobre las problemáticas sociales que nos atraviesan, impulsando una toma de posición activa ante las mismas. Hoy el espacio público urbano está signado por las políticas del miedo: el temor, la desconfianza y la “inseguridad” serían sus características principales. Nos proponemos entonces resignificar y reapropiarnos del espacio callejero como un espacio posible de encuentro, de generación de vínculos afectivos, un espacio cuidado

y generador de placer. En este sentido, entendemos que la alegría colectiva es un derecho al que no debemos renunciar,

La actividad en la calle como espacio público nos da esa posibilidad de reflexionar y transformarnos conjuntamente. Se trata de abrir espacios de recreación comunitaria y arte participativo, conformando así hechos artísticos que involucran activamente a la comunidad, utilizando los espacios concretos y reales donde transcurre la cotidianidad, incluyendo múltiples lenguajes e invitando abiertamente a la participación y la inclusión transformadora. Se presenta así una forma colectiva de acción comunitaria, en que artistas comprometidos socialmente y sectores de la comunidad se piensan creativamente, y piensan sus problemáticas y temáticas compartidas a través de un proceso creativo colectivo. La cualidad participativa de estas propuestas es un empuje para que las decisiones en la comunidad se conciban como un proyecto colectivo e interdisciplinar, construidas desde las experiencias y las ideas comunitarias.

En este sentido, encontramos que cada propuesta artística se presenta como una forma de resistencia creativa. La inclusión de procesos de creación lúdica y artística colectiva en prácticas comunitarias de salud y salud mental nos invita a abandonar el lugar de individuos aislados, cuya posibilidad más cercana de satisfacción de necesidades vinculares y afectivas está mediatizada por el consumo, como ocurre cada vez más en los centros

urbanos. En nuestra sociedad actual, en la que prima el individualismo y el aislamiento social, estos abordajes se presentan como espacios de resistencia que privilegian lo vincular, inclusivo y territorial, un auténtico espacio de encuentro.

Entendemos que este espacio de creación compartido genera en la territorialidad comunitaria lo que podríamos llamar como producción micropolítica de subjetividad, una “otra” subjetividad, alternativa a la que intenta hegemonizar hoy al sujeto social. Sabemos que la producción de subjetividad propia de esta época tiende a una estandarización global de maneras de pensar, una sobrevaloración del consumo, una pérdida de solidaridad y una agudización del narcisismo. La comunicación global privilegia canales virtuales e impone una lógica temporal de velocidad e inmediatez. Desde la perspectiva de salud colectiva, las prácticas que confrontan el individualismo y la competencia, propios de la sociedad de mercado, para sustituirlos por la solidaridad y la cooperación son prácticas que promueven la salud. Entendemos que hay resistencia en todas las nuevas formas de solidaridad que se despliegan a contrapelo de estas tendencias hegemónicas. La resistencia se manifiesta de múltiples maneras, por ejemplo, en la capacidad de rescatar la felicidad en los vínculos humanos aún en situaciones de carencia.

Sabemos que en el campo de prácticas en salud mental, estos territorios de producción de subjetividad

muchas veces tienen lugar en las grietas, en los márgenes, haciéndose lugar desde los bordes. Se constituyen en espacios de búsqueda, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas de ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar una micropolítica de ensayo, tal vez para el futuro. Sería deseable que, a pesar de las dificultades y resistencias institucionales, se pudiera avanzar por el camino de encontrar vías y contextos de acción, para que la creatividad penetrara cada vez más en los, todavía rígidos y poco permeables, espacios en los que se gestiona y decide sobre la forma de la vida social.

A modo de cierre: desafíos en contexto de pandemia

Quienes trabajamos en procesos participativos y comunitarios nos hemos visto desde el inicio de pandemia con dificultades significativas para continuar con procesos grupales y comunitarios que se venían desarrollando de forma presencial. Ha sido un desafío significativo encontrar cómo poder dar continuidad a estos procesos, y para ello, algo importante fue poder sostener los vínculos previos y generar nuevas relaciones. Mucho de este trabajo pudo darse a través de la virtualidad, pero en muchos contextos y por dificultades de accesibilidad a los medios virtuales se tuvieron que pensar otras formas creativas de continuar el vínculo con las familias

que venían participando de procesos creativos. En este contexto, lo más significativo ha sido poder sostener y fortalecer la dimensión de cuidados y redes vinculares en lo comunitario, entendiendo que los procesos creativos colectivos justamente se sostienen en lo vincular, en la generación de reciprocidad y solidaridad, y ello produce sostén intersubjetivo. En este sentido, durante este tiempo de pandemia uno de los desafíos más significativos ha sido cómo poder sostener ese vínculo a través de otras formas que no eran las que siempre hemos desarrollado. La virtualidad y otras estrategias semipresenciales nos han permitido recrear algunos procesos o algunas pinceladas de ellos, o por lo menos repensarnos creativamente en conjunto, lo que nos ha empujado a hacer el ejercicio de poner acción aquellas configuraciones creativas.

Bibliografía

- Almeida-Filho, N. y Silva Paim J. (1999). “La crisis de la salud pública y el movimiento de Salud Colectiva en Latinoamérica”. En: *Cuadernos Médico-Sociales*. No 75, pp 5-30.
- Bang, C. (2013) “El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social: experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires”. *Creatividad y sociedad*, N°20, 1-25.
- Bang, C. (2018). “El arte participativo y la transformación

- social en una experiencia comunitaria de ciudad de Buenos Aires”. *Argus-A Artes & Humanidades*, VII(27): 1-37.
- Bang, C. (2020) “Salud mental comunitaria en el Primer Nivel de Atención: aprendizajes y desafíos en contexto de pandemia”. *Salud mental y comunidad*, 7(9): 16-32.
- Bang, C. y Wajnerman, C. (2010). “Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias”. *Revista Argentina de Psicología*, N°48, pp. 89-103.
- Bidegain, M (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires, Alba.
- Czeresnia, D. y Freitas, C. (2006) *Promoción de salud: conceptos, reflexiones*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Galende, E (2008) *Psicofármacos y salud mental: la ilusión de no ser*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Merhy, E. (2006). *Salud: cartografía del trabajo vivo*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Mitjás Martínez, A. (2002). “Creatividad y salud en los individuos y en las organizaciones”. *Creatividad y sociedad* N° 1.
- Sava, A. (2008) *Frente de Artistas del Borda. Una experiencia desmanicomializadora*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Sergio Blanco en el Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021

Dramaturgia y pedagogía
Entrevista con Jorge Dubatti

Jorge Dubatti: Es realmente una gran alegría decirles que en este momento del 2° Congreso Internacional del Teatro y 1° Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021. Y decirles que es un gran honor, un placer enorme, conversar con uno de los más grandes dramaturgos iberoamericanos. Lo vamos a hacer desde la ciudad de París. Y me refiero, por supuesto, a Sergio Blanco. Sergio, ¿cómo estás? Muchas gracias.

Sergio Blanco: ¿Cómo estás, Jorge? Muchas gracias a ti y a ustedes por esta invitación.

JD: Sergio, agradecemos sobre todo porque son las doce de la noche en París. Y, digamos, sé que dormiste una siesta hoy como para poder estar despierto a esta hora.

SB: Me preparé para estar despierto, sí. Las doce de

la noche es una hora en la que yo suelo estar durmiendo hace rato, porque soy de...

JD: Lo sé.

SB: ...acostarme temprano y levantarme temprano, pero... Pero, bueno, era importante para mí estar y cumplir con este encuentro.

JD: Muchísimas gracias, Sergio Blanco. Te consideramos una de las grandes referencias del teatro iberoamericano contemporáneo. Indudablemente sos uno de los grandes dramaturgos de referencia en el mundo u en cualquier momento te estamos candidateando desde Argentina para el premio Nobel. Siempre te lo digo, y en algún momento esto se va a producir. Sergio Blanco es el autor, entre otros textos, de *Tebas land*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf*, *Cuando pases sobre mi tumba* y de muchísimos otros textos. Tiene una producción realmente muy amplia, pero, además, es un gran artista, investigador, teórico, filósofo de la praxis teatral y, además, docente. Docente de dramaturgia, fundamentalmente. La primera pregunta que me gustaría hacer tiene que ver con un proyecto que estás armando con la NASA. ¿Podés contarnos cómo es esto? Porque serías el primer dramaturgo en salir del espacio terrestre. Contanos, por favor.

SB: Bueno, es un proyecto que se está elaborando ya hace muchos, muchos años, y que, justamente por ser con la NADA, es muy poca la información que

se puede pasar, es muy poca la información que me permiten y que me autorizan a transmitir, por razones obvias y de seguridad. Pero es un proyecto, sí, de escritura de la NASA, en donde se trabajaría una producción de un texto dramático en órbita y la realización del texto en órbita, también.

JD: ¡No! ¡Qué bárbaro! ¿Se puede hacer teatro fuera del planeta Tierra?

SB: Bueno, es lo que vamos a tratar de probar. Yo creo que se puede hacer teatro hasta en el infierno. Vuelvo un poco a Barba. Una de las cosas más bellas, a mi entender, que se dijeron en esta situación pandémica que estamos viviendo, la dijo Eugenio Barba, que es uno de los grandes maestros que nos quedan, junto con Peter Brook y con Ariane Mnouchkine. Cuando le preguntaron de lo difícil que estaba siendo este período, de no poder hacer teatro, él incitó a que tratemos de seguir haciendo teatro en cualquier lugar. Nos recordó algo muy importante: que Kantor tuvo que hacer teatro en un lugar donde su lengua estaba prohibida. Bueno, donde el teatro estaba prohibido, donde, directamente, vivir estaba prohibido, y, pese a todo, en ese sistema de gueto y de persecución Kantor logró hacer teatro. Y en esa charla, termina diciendo Barba que uno puede hacer teatro hasta en el infierno. Entonces, yo creo que sí, que se puede hacer teatro en todas partes. Y este proyecto, de alguna manera, busca

especular con esta idea. ¿Hasta dónde podemos hacer teatro? Para lo cual están trabajando muchos equipos de personas, sobre todo de astrofísicos, físicos, ingenieros, astronautas, y en donde yo estoy dirigiendo y liderando toda la parte de producción dramática y, después, de puesta en escena.

JD: Qué bueno. Creo que sería la primera experiencia. ¿O ya hay antecedentes de esto de hacer teatro fuera del territorio de la Tierra?

SB: No, no lo hay. Sí hay un proyecto cinematográfico que se inicia el año próximo. Y que empezó a trabajarse hace ya muchos, muchos años. Y este es un proyecto en el que yo estoy ya hace tres, cuatro años...

JD: Qué bárbaro...

SB: ...de elaboración, y que se iniciaría y empezaría a fines del 2024, principios del 2025. Es decir, dentro de una eternidad para el mundo que estamos viviendo, en que no sabemos qué nos va a pasar la semana que viene: Parece un poco utópico, pero bueno... Se va avanzando.

JD: Recuerdo que hace unos años hicimos Escuela de Espectadoras con Laurie Anderson sobre un espectáculo que ella habría escrito, digamos, a partir de una experiencia en la NASA. Pareciera que los artistas se sienten atraídos por la NASA y la NASA es receptiva de la labor artística.

SB: Sí, sin lugar a dudas, es muy receptiva. La NASA

trabaja mucho con artistas, con pintores, con coreógrafos. Es decir, el trabajo del espacio, toda persona que se dedica a trabajar el espacio sabe que para los artistas, y en particular los artistas de la escena, el espacio es central en nuestras vidas, en nuestras construcciones, en nuestro pensamiento. Entonces se interesan muchísimo por el discurso artístico. Y la mayoría de las personas que lideran los equipos y los espacios de investigación de la NASA suelen ser personas con una formación artística, no en tanto que artistas, pero son personas que tienen una cierta sensibilidad artística. Eso favorece mucho el diálogo. Y, al menos a mí, en el proceso de escritura, siempre me interesa experimentar en campos que sean fuera del campo académico o específicamente teatral. Me interesa ir a buscar otros campos. Por ejemplo, en este momento estoy preparando mi próximo espectáculo. Se estrena en el Piccolo de Milán, se llama *Zoo*, y me implica trabajar desde hace tres años en zoológicos. Es una obra que escribí enteramente en un zoológico...

JD: Qué bárbaro.

SB: Y así pasé todo un fin de semana en un trabajo de inmersión con cuatro gorilas de verdad en un zoológico de París...

JD: ¡No!

SB: Sí, sí. Es que a mí me interesa mucho todo ese proceso de experimentar diferentes espacios de

escritura que salgan del simple escritorio o del espacio académico o del teatro.

JD: Me gustaría que nos cuentes, Sergio, sobre *Zoo*.

SB: El título “Zoo” viene del zoológico, porque es el logo que utilizan los zoológicos. Es una autoficción, una poética en la que yo trabajo mucho. Es el cruce, el entrecruce, de relatos vividos, vivenciados de la vida real del autor con un fuerte componente de ficción. Son discursos autoficcionales que pertenecen a la literatura de las familias del “yo”. Y este texto, que es una autoficción, sucede todo en un zoológico.

JD: Con gorilas.

SB: En el pabellón de los gorilas... Es una obra que yo escribí hace unos tres años y que terminé de reescribir hace unos meses, que se acaba de traducir al italiano y que va a ser estrenada en el mes de marzo en el Piccolo de Milán.

JD: Me encantaría decir que estamos dialogando con Sergio Blanco, que desde que nos cuenta que tiene este proyecto con la NASA, para salir de del planeta Tierra, ¿sabes que te veo pinta de astronauta, Sergio?

SB: [risas]

JD: Es más, tu imagen me recuerda a algunas imágenes de astronautas. No sé. Yuri Gagarin o...

SB: ¡Buenísimo! Me estás dando un dato que lo voy a poner ya en el texto, ¿eh?

JD: [risas]

SB: Quizás esto que me estás diciendo aparezca en el

texto.

JB: ¡Qué bueno! ¡Qué bueno! Me gustaría que contemos que vos naciste en Montevideo. Muy jovencito te fuiste a vivir a Francia, empezaste una carrera absolutamente brillante en Francia, y estás todo el tiempo yendo y viniendo de Montevideo a París, de París a Montevideo. Podemos decir que tenés una sede fija en París y una sede fija en Montevideo y desde ahí establecés conexiones con todo el mundo. Contanos de esta relación Uruguay-Francia, Francia-Uruguay.

SB: Bueno, sí, yo me vine muy joven. Llegué a París a los veinte años. Dirigí en Uruguay un *Ricardo III* en el año 91. Y a raíz de ese espectáculo tuve un premio que da en Uruguay la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay, que era el premio revelación. En aquel entonces, yo tenía diecinueve años. Y ese premio venía acompañado con una beca. Ese año gané yo el premio, con lo cual vine becado a París y estudié en la Comedia Francesa un curso de Dirección. Y después ya me quedé aquí en París, pero mantuve siempre el vínculo con Uruguay. Siempre estuve yendo y viniendo, es el lugar donde vivo. Yo siempre quise vivir no tanto en Francia, sino en la lengua, en el francés. Es una lengua de la cual me enamoré siendo niño. Tengo todavía presente el recuerdo, cuando a los diez años una profesora, en el colegio, se presentó y dijo: “Soy la profesora de francés”, y

a partir de ese entonces yo siempre quise vivir en esta lengua. Fue una decisión también de irme del español, pese a que es la lengua en la que escribo, en la que trabajo, en la que se hacen la mayoría de mis espectáculos. Fue una decisión, también, de irme en la búsqueda de esta lengua. Yo le llamo “mi lengua paterna”, porque mi lengua materna es el español. Así que, sí, vivo acá en Francia hace ya treinta años. Es donde estuve instalado, que es también en donde me formé, en donde doy clases. También trabajo mucho en España, en Italia. Pero la plataforma mayor de creación, digamos, la tengo en Montevideo, que fue donde tuve durante muchos años la compañía Complot con Gabriel Calderón, Mariana Percovich, Martín Inthamoussú y Ramiro Pardomo. Esa compañía se disolvió hace unos años y después cada uno sigue haciendo su camino, un poco por su lado. Pero sí, tengo mi plataforma esencial de trabajo, mi equipo de diseñadores y las actrices, los actores. Los intérpretes con quienes siempre trabajo la mayoría del tiempo son de allá, con lo cual estoy casi que en un puente aéreo, yendo y viniendo muy seguido entre Uruguay y Francia.

JD: ¿Cómo pensás la relación entre creación y docencia? Ayer Mauricio Kartun nos comentaba que él no podía pensar la docencia sin la escritura dramática y no podía pensar la escritura dramática sin la docencia. Que eran como, prácticamente, digamos,

los vasos comunicados por una cinta de Möbius. ¿Cómo es en tu caso, Sergio? Contanos también sobre tu actividad docente. Y si está específicamente vinculada a la docencia de dramaturgia.

SB: Puedo también dar un curso, algún seminario por algún tema que se me puede pedir o que se me puede solicitar, pero, esencialmente, son clases de dramaturgia. Y esto que dice Mauricio..., a mí me pasa lo mismo. Yo no concibo la escritura sin la pedagogía y viceversa. La pedagogía no podría tampoco realizarla si no tuviera la escritura. Son dos lugares que están dialogando permanentemente. A medida que voy escribiendo una obra, mi mayor placer es todo lo que voy a poder extraer de esa obra para trabajar con mis estudiantes, con mis alumnos, con mis talleristas. Todo depende de los niveles también. Es decir, es distinto un seminario específico para veinte personas, a un anfiteatro con doscientos alumnos que están tomando un curso general de teatrología. Pero, en un caso u otro caso, siempre, a medida que voy escribiendo, voy pensando cómo ese material lo voy a poder trabajar con los estudiantes. Y me pasa lo mismo con los estudiantes, dando una clase, abordando algún tema específico, sobre un tema muy concreto, me puede iluminar, me puede abrir, me puede estimular, me puede empujar a escribir toda una escena. Entonces, son dos espacios que están dialogando

permanentemente. Por razones de agenda, muy seguido... Yo suelo ensayar de mañana. Yo siempre pido para ensayar de mañana. Me gusta empezar muy temprano. Me gusta ensayar entre ocho de la mañana y una o dos de la tarde. Me gusta que las actrices, los actores, que el intérprete llegue con su cuerpo y con sus emociones lo más fresco posible. Que no haya ya todo el recorrido del día que lo pueda cansar o que lo pueda solicitar mucho en sus aspectos más emocionales. Me gusta que la persona se despierte e inmediatamente venga a ensayar. Entonces, por esas razones, muy seguido trabajo a la mañana en los ensayos, a la tarde con los equipos de diseñadores y todo lo que es el diseño del proyecto. Y a la noche me encuentro dando clases, o hacia el fin de la tarde. Entonces, esa expresión que usa Mauricio es, a mi entender, muy acertada. Son como unos vasos comunicantes. Y además yo también concibo el espacio pedagógico, y esto siempre se lo digo a mis alumnos y es con lo primero con lo que empiezo. Les digo una frase que a mí me gusta mucho de Roland Barthes que dice: “El profesor lo que va a hacer aquí es soñar en voz alta su investigación”. ¿Sí? De alguna manera, para mí dar una clase no es venir con un conocimiento acabado, concluido, sino que es, ante un grupo de personas, poder expresar en voz alta mi investigación. Y expresar mi investigación es

expresar las dudas, las búsquedas, los miedos. Yo pertenezco a los docentes que adhieren con esa idea del maestro ignorante. Esa idea tan bella que va a utilizar mucho Rancière. Esa idea de que el maestro en el fondo es un ignorante. Me gusta mucho esa idea. No es una falsa modestia. Para nada, porque soy una persona para nada modesta. No es falsa modestia, sino que es una verdad de lo que es la mecánica, una mecánica del aprendizaje para la cual yo la concibo. Es decir, es un espacio desde donde se comparten saberes. No es tampoco deslindarme de mi rol de docente. Yo tengo muy claro que mi rol de docente lo asumo.

JD: Claro.

SB: Pero, entiendo que el conocimiento no está en uno, sino que está afuera. Y que uno lo que hace en la clase es traducir ese conocimiento, traerlo, y compartir esos saberes. Entonces, me gusta mucho esa noción del maestro ignorante. Y es un espacio donde yo también aprendo mucho. Y siempre les digo a mis estudiantes: “Los voy a vampirizar”. Entonces, todo ese material que se va produciendo en la clase, me inspira mucho para escribir, y todo lo que me pasa en la escritura me va empujando a poder soñar en voz alta con mis estudiantes todas esas búsquedas.

JD: Quienes nos están siguiendo en Youtube han quedado flasheados con tu condición de dramaturgo-

astronauta.

SB: [risas]

JD: La gente está escribiendo en el chat sobre esa cuestión. Enseguida te voy a leer algunos mensajes. Sergio, el concepto de Rancière tendría que ver, simplificándolo, con el hecho de que el docente sabe su materia, conoce lo que está enseñando, pero no sabe (y ahí reside su ignorancia) qué va a hacer su discípulo emancipado con eso que él le está brindando. Es decir, el maestro ignorante sería el que pone al discípulo en relación de igualdad y no en relación de jerarquía. Distingue el maestro ignorante de lo que llama “el pedagogo embrutecedor”. El pedagogo embrutecedor sería, justamente, el que mira desde un lugar de altura, de desnivel a su discípulo. En cambio, el maestro ignorante es una idea hermosa de Rancière. Y en ese sentido, yo te quería preguntar...

SB: Él dice que hay que terminar con esa idea obsoleta, decimonónica, un poco fascistoide, del maestro que llega y que juega con el pensamiento perverso: “Yo sé lo que tú no sabes”...

JD: Claro.

SB: ...“y en la medida que tengo conocimiento, me alejo de ti”. Y que siempre apuesta a esa distancia. Es decir, ese maestro responde a categorías que hay deconstruir absolutamente. Es decir, el maestro tiene que ponerse en igualdad de condiciones. Es

ignorante, como decís tú, no porque carezca de ese saber, él tiene ese saber...

JD: ¡Claro!

SB: El conocimiento está allí. Carece de lo que va a hacer el alumno con ese saber, pero... Lo que va a hacer es compartir saberes. A mí me gusta mucho esa idea.

JD: Es muy hermosa. Y creo que... hay algo... muy interesante del paralelismo que tendríamos entre el discípulo emancipado y el espectador emancipado.

SB: Claro, claro.

JD: Justamente, es la otra formulación teórica que propone Rancière. Porque me imagino que uno tanto como dramaturgo como director sabe (en parte, digamos, no totalmente, porque nadie, ningún creador, es omnisciente sobre su creación), pero conoce muchísimo de su creación, pero lo que no sabe es qué van a hacer las y los espectadores con su propuesta, con su donación.

SB: Y ahí arranca todo el principio. Yo tuve la suerte de ser discípulo, además, de Rancière, y de tenerlo como profesor. Y ahí arranca toda su teoría y su tesis, que a mi entender es una de las más bellas que se han producido en los últimos quince años...

JD: Sí.

SB: ...del espectador emancipado. Donde el plantea desprenderse del modelo tanto aristotélico como brechtiano, que considera que son dos modelos de

sometimiento del espectador, y romper con esas jerarquías y establecer un vínculo donde emancipar al espectador.

JD: Sí...

SB: Y termina diciendo una de las frases más bellas del texto. De *El espectador emancipado*. El espectador construye la partitura escénica junto con los teatristas. Es decir, que el espectador es un agente más del proceso de un espectáculo. Es tan importante como el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el productor, el traductor, el dramaturgo o el director. Porque es el espectador quien termina de construir la partitura. Es decir, la está componiendo en vivo y en directo con los demás. La idea del espectador emancipado es extraordinaria y sublime.

JD: Sí, y además, las y los espectadores reales (lo digo por experiencia en este trabajo de más de veinte años con Escuela de Espectadores), son absolutamente imprevisibles. Sergio, me encantaría preguntarte... Porque mientras reflexionamos sobre los pedagogos embrutecedores y los maestros ignorantes, uno dice: “Yo me formé con muchos pedagogos embrutecedores, pero, dichosamente, tuve grandes maestros ignorantes y maestras ignorantes”. Me imagino que también te pasó.

SB: Sí, sí, claro que los tuve. Tuve a María Esther BURGUEÑO, Aderbal Freire Filho, el director brasileiro y Atahualpa del Cioppo.

JD: ¡Qué bárbaro!

SB: Nelly Goitiño. Tuve esos maestros ignorantes, que te enseñan desde ese lugar. Incluso... Mirá, por segunda vez lo vamos a citar a Barba, pero creo que Barba es el gran maestro de todas nosotras y todos nosotros. Como dice Barba: “Tuve maestros que ellos ni sabían que eran mis maestros y yo ni siquiera sabía que era su alumno”. Y dice Barba: “Tuve, incluso, maestros que ya estaban muertos”. Si uno logra hacerlo, puede decir: “Mi maestro fue Shakespeare”, “mi maestro fue Camus” o “mi maestro fue Stanislavski”. Y yo creo que mi maestro fue Meyerhold, también. Entonces, sí, en esos maestros ignorantes están los vivos que uno tuvo y los muertos que uno no tuvo. Pero esos maestros son fundamentales y hay que saber... detectarlos. Yo creo que el estudiante y el alumno detectan inmediatamente al maestro ignorante.

JD: Sergio, no sabés cómo te agradecemos esta entrevista, porque en este momento en París son las doce y veintiséis de la noche. Y para un tipo que se levanta a las cinco de la mañana, yo sé lo que eso significa. Ahora, me gustaría comentarte que hay un gran poeta argentino que se llama Leopoldo Castilla, el “Teuco” Castilla, que tiene un poema bellísimo que se llama *La mesa de mis dioses* donde se imagina que sienta a comer en un convivio, en una mesa, junto a sus dioses. Y entre sus dioses están, no sé, desde

la Pachamama, pasando por su abuelo. Yo quería preguntarle a Sergio Blanco, en esta noche de París que ya es noche también en la Argentina, quiénes son los dioses que sienta Sergio Blanco, si pudiera organizar ese convivio con sus divinidades.

SB: [risas] ¡Varios! ¿Tienen que estar todos muertos o pueden estar vivos?

JD: No, no, pueden estar vivos y muertos y... O reencarnados. Lo que quieras. Lo que quieras.

SB: Sí, mirá. Algunos ya los hemos citado. Por ejemplo, Meyerhold, que yo creo que fue un gran pensador. Pienso en Stanislavski, pienso en Artaud, en Shakespeare. Pero, sobre todo, creo que me gustaría un té con Chéjov. Estaría con todos ellos en esa comida. Con Virginia Woolf, también. Con Santa Teresa de Jesús, sin lugar a dudas. Con Diotima que es extranjera y que le da las explicaciones más bellas sobre el amor a Platón. Es decir, a Sócrates. A veces nos olvidamos de que es de Diotima de quien Sócrates encuentra la llave de la definición hermosa de lo que es el amor. Sí, creo que... O Margaret Mead, la antropóloga, que yo la sigo mucho también. O Susan Sontag o Roland Barthes. Julia Kristeva. Después creo que también invitaría a Velázquez. Creo que con Velázquez también me gustaría tener allí... Con Bacon. Hay tantas y tantos, ¿no?

JD: Un banquete. Realmente, un banquete multinumerario.

[risas]

SB: Un banquete, un banquete. Y Camus y Kafka y todos... Y tanta gente. En algún momento me las arreglaría para encontrarme a solas con Chéjov. Me encantaría tomarme un té con Chéjov. Quién no, ¿no?

JD: Me encanta escucharte. Te quiero leer algunos de los mensajes que tenemos a través del chat. No los voy a poder nombrar todos porque son muchos... Melania Torres Williams desde Miami manda saludos. Leonor Vila de Argentina, Maura Serpa desde Perú. Amauta Teatro desde Cali, Colombia, manda un saludo “al joven Sergio Blanco” y ya adelanta su pregunta, que la vamos a guardar para el final, si te parece, que es preguntarte por tu herida. ¿Cuál es tu herida como hombre de teatro? Saludos de Ana Groch, que está sorprendida con tu condición de dramaturgo-astronauta. Habla de “dramanauta”, dice “un dramanauta”.

SB: [asiente]

JD: Bueno, Silvia Paludi. Pablo Mascareño dice: “Muy buenas tardes, un lujo la charla”. Vamos a parar acá. Pero me gustaría guardar la pregunta que hace Edgar desde Amauta. Me encantaría guardarla para el final, si te parece...

SB: Claro.

JD: Y retomar un poquito esta idea de cómo pensás la interlocución con tus discípulos. Que la experiencia

que tenemos es que, en los últimos cincuenta años han proliferado una gran diversidad de mundos, de campos de deseo. Me refiero a esta idea de la desaparición de las grandes superestructuras a las que había que hacer referencia y la entrega al propio campo micropolítico, micropoético. Formas muy distintas de pensar la tradición, de pensar la relación con la política, con la sociedad, con lo sagrado. ¿Cómo percibís, Sergio, en el trabajo con tus discípulos dramaturgicos esa interlocución de la alteridad, de la diversidad del otro?

SB: Mis clases son para escribir, escritura teatral. Entonces, esto que estás hablando es fundamental. Y es importante, a mi entender, tenerlo claro también en la dinámica de trabajo que se va a hacer y, sobre todo, en el vínculo de honestidad que se va a establecer con los discípulos. De pronto, uno va a convivir un año, dos años. Después están otros discípulos más elaborados, cuando hay un acompañamiento de una tesis de grado o una tesis doctoral, donde hay algo más puntual. Es decir, el vínculo es distinto. Estás casi con un futuro colega, que uno después va a tener que aprobar o reprobar su tesis o evaluarla, en fin. Pero, en general, en lo que son las dinámicas con estudiantes, en las áreas de teatrología, de escritura, yo siempre parto de la base de que el espacio en el que se va a trabajar es un espacio donde se va a compartir lo singular y

lo plural. Para mí no hay una receta, no hay una forma. No hay libro o una técnica. Yo detesto la palabra “técnica”, tengo un gran problema con eso. “Técnicas de escritura” creo que es un término que habría que erradicar de los espacios académicos, al menos aquellos que están vinculados a la creación, como es el caso del teatro en la fase de dramaturgia. Otra cosa es cuando se trata del análisis, la semiología, la exégesis o el estudio de textos. Allí sí puede haber técnicas, métodos, pero a la hora de crear no hay ni técnica ni métodos. Hay, como decía Zola, la vida y las ganas de afrontarse a la vida y de enfrentar la vida. Esa frase de Zola me gusta mucho. Es un campo inmenso y cada uno puede crear a su antojo. Entonces, no hay una técnica. Yo no tengo una forma para enseñarle a alguien a escribir. No tengo una receta. Hablábamos de Zola y Faulkner dice otra cosa hermosa, que a mí me gusta mucho. Dice: “El buen artista es lo bastante soberbio o arrogante para que nadie le venga a explicar nada. Tiene una vanidad suprema”, dice Faulkner. Al buen artista nadie le va a ir a enseñar nada. Y a mí me gusta mucho esa idea de Faulkner. Entonces, ¿se puede enseñar a escribir? Sí y no. Yo por eso trabajo mucho con esta idea de Rancière o con esto que te estoy diciendo de enfrentar el alumno a su singularidad. Y la paradoja de cuando es un grupo de personas es que estamos en un taller también,

porque, digo, taller literario. Es decir que es importante la noción de un trabajo en comunidad. Estamos juntos, estamos compartiendo saberes, pero donde cada uno va a tener que hacer un viaje interior hacia su propia escritura. La escritura no está en un libro, no está en un método, no está en una técnica. En mi humilde forma de transmitir.

JD: Sí, sí.

SB: Sé que hay otros colegas que lo hacen de manera extraordinaria, que aplican una técnica o una metodología. Yo no podría, porque prefiero que cada persona vaya haciendo un viaje hacia sí mismo. Entonces, es eso. Es realmente un trabajo de singularidad, pero al mismo tiempo sabiendo que hay otro. Eso es muy importante a la hora de escribir, porque todo lo que se va escribiendo en esas clases va a ser leído. Y el hecho de saber que el texto de uno va a ser leído ya pone la escritura en un lugar distinto. Entonces, me interesa jugar con esa ambigüedad de lo singular y lo plural. Estamos todos juntos, pero la escritura tiene que ser absolutamente singular. Esa para mí es fundamental.

JD: Excelente, Sergio. La verdad, me encanta escucharte. Mi otra pregunta tiene que ver con qué constantes observás dentro de tu poética. ¿Qué elemento vos considerarías que es recurrente? Y también me encantaría saber si ha habido cambios, si podemos hablar de etapas. Observo, por ejemplo,

diferencias entre tus primeros textos y estas últimas producciones de la NASA o esta de los gorilas que vas a estrenar ahora en el Piccolo Teatro de Milán o las experiencias de autoficción. ¿Podemos pensar en una continuidad? ¿Podemos pensar períodos o etapas, momentos en tu producción?

SB: Mparece que hay dos momentos muy claros. El año anterior a la pandemia se editaron dos libros en España que, para mí, habla de esto. Te lo voy a mostrar.

JD: Me parece muy bien. Buenísimo. Yo creo que tengo esos libros.

SB: Mirá, son dos libros. Por un lado, se publica este [muestra un libro] que se le llamó *Ficciones*. Y al mismo tiempo salió este otro [muestra otro] titulado *Autoficciones*. Yo creo que, de alguna manera, estos dos libros (que son dos libros bastante gruesos) hablan de dos etapas muy claras. Una primera son las *Ficciones*, que es donde aparece el primer teatro que yo escribo. Uno de esos textos fue prologado maravillado por ti, *Opus sextum...* Son textos que yo escribía en los años en que no dirigía. Me dediqué pura y exclusivamente a la escritura. Entonces, sería esa primera fase de *Ficciones*. Y luego aparece una segunda fase, a partir del texto *Kassandra*. Sería *Kassandra*, *Tebas land*, *Ostia*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf* y *Cuando pases sobre mi tumba*. Ahora *Zoo* y después todo una serie de conferencias

autoficcionales que he escrito, en donde yo empiezo a trabajar con esto de la autoficción. Yo le llamo poética, siguiendo un poco esa definición tan bella que haces tú, que es la *poiesis*. La poética como hacer algo, como producir algo. Tú eras uno de esos maestros ignorantes que tuve, también...

JD: Qué bueno. ¡Muchas gracias!

SB: Y, por supuesto, estarías invitado a ese banquete. ¡Y si Chéjov me dijera “tráete a uno”, te llevaría a tí!

JD: Muchas gracias. Esperá, te cuento. Mirá, me das el pie, un segundito, porque acá hay gente que la está pidiendo que la invites a ese banquete, también.

SB: [risas] ¡Por supuesto!

JD: Mirá, exactamente dice Melania Torres Williams: “Por favor, que me invite a ese banquete”. Ana Groch dice: “Me muero con ese té” y Melania Torres Williams: “Un té con Chéjov, yo llevo las masitas”. [risas].

SB: Me encanta. Mirá, bienvenido todo el que quiera. Vos sabés, ya que estamos hablando de pedagogía, y estoy seguro de que a vos te debe haber pasado lo mismo... la cantidad de veces me ha pasado de decir: “No da más el salón... Bueno, abran las puertas, que se sienten afuera, que se ponga una cámara”. ¡Cuántas veces me ha pasado! “Mirá, no me inscribí en el curso, pero...”, “¡Entrá!”. Cuántas veces: “Mirá, vine con...”. Me ha pasado hasta... Me ha pasado, Jorge, no te estoy mintiendo.

Esto no es autoficción, no es autoficción: “Traje a mi abuela porque no tengo con quien dejarla y tiene que estar con alguien”. Y yo he dicho: “Por supuesto, que entre la abuela”. ¡He tenido perros! He tenido perros en cursos. Yo creo que todos quienes hemos transitado por la docencia, y yo la he transitado desde las altas universidades de Tokio hasta los salones parroquiales de Tilcara, en el Norte de Argentina, sabemos que dar una clase para uno, para diez mil, es siempre el mismo compromiso y siempre la misma belleza. Así que, a ese té, yo te diría, que lo abriría a todo quien... ¡quien fuere! Yo tengo una formación cristiana muy fuerte. Fui formado por los jesuitas y tengo una gran admiración por la teología, que es la parte más bella en las religiones. Es el encuentro entre la literatura y la filosofía. Y hay una parábola de Cristo que es hermosa: cuando va a dar su charla... y lo van siguiendo y lo van siguiendo y lo van siguiendo. Lejos de compararme con Cristo, ¿eh? Pero Cristo es un maestro ignorante, también, en esa forma de pasar la palabra...

JD: Claro.

SB: ¿Y te acordás que se encuentra con alguien que le dice: “Bueno, pero yo no puedo ir, no puedo escuchar la clase, maestro, tengo que enterrar a mi padre”? Y Cristo dice una de las cosas más bellas: “Que los muertos entierren a los muertos, vení a escuchar la

palabra”. Entonces, yo siempre apuesto por “vení a escuchar las palabras”, así que los que se sumen a ese té y a esa mesa... que vengan con las abuelas y con los perros, que tenemos lugar.

JD: Creo que contestaste la primera parte, que sería lo que permanece... Porque hablaste de dos etapas.

SB: Y... lo que permanece, yo siempre lo digo, lo vengo diciendo hace mucho tiempo. Es algo que digo siempre en mis clases. Cuando los estudiantes dicen: “¿Pero de qué hablo, de qué voy a hablar? No tengo tema”. Yo siempre insisto con esta idea, que lo hemos conversado varias veces, Jorge, de que no hay tantos temas, que hay dos grandes temas, y que al menos mi obra siempre ha transitado esos dos temas: estoy enamorado y tengo miedo de morirme. Eros y Tánatos. Esas dos pulsiones que, a mi entender, son los dos polos que manejan la existencia humana. Entonces yo pondría en el eros, en el estoy enamorado, todo lo que es el amor, la pasión, la sexualidad, el deseo, el encuentro. Y del otro lado pondría todas las pulsiones ligadas a la muerte: qué es la muerte, la violencia, la enfermedad, el desgarró, el dolor. No hay obra de arte que no aborde uno u otro de estos temas. Y yo diría que en mi obra, desde la primera obra que escribí, hasta la que estoy escribiendo hoy en día, siempre se manejan estos dos mundos. Yo diría que esa es la constante, más allá de ficción, autoficción,

conferencia autoficcional, escrito aquí, escrito con sangre, o escrito en el espacio, son los dos grandes temas que nos habitan.

JD: Estamos dialogando con Sergio Blanco y se nos pasa el tiempo tan rápidamente... Yo quería, Sergio, leerte algunos mensajes más. Daniel Zaballa dice: “Excelente encuentro”. Cristina Quiroga: “Saludos para Sergio Blanco. Es un placer haberlo conocido”. Melania dice: “Lo que dice Sergio Blanco acerca de no enseñar una técnica me hace pensar en el concepto de lo orgánico que ayer desarrolló Kartun”. Mascareño quiere que lo inviten al banquete, que por favor avisemos. Dice Melania: “Qué belleza lo que cuenta del alumno y de la abuela”. Y hay saludos de Laura Guerrero, de Nancy Stella. Franco Rendon, dice: “El maestro ignorante es tremendamente generoso”. Entre otros comentarios. Y, por supuesto, estamos reservando la pregunta de la herida, esa pregunta que venía desde Colombia, desde Cali. Pero antes te quería hacer otra pregunta y es sí, por favor, nos podés contar un poco más sobre cómo va a ser este espectáculo que vas a estrenar en el Piccolo de Milán. El espectáculo de los gorilas.

SB: Sí. Bueno, es una autoficción, en donde hay tres personajes. Uno es el gorila, representado por un actor, por un joven actor italiano, con quien ya estamos trabajando, porque realmente va a ser un

gorila, lo cual no es nada fácil de lograr. Quiero decir, estamos ya trabajando hace unos meses. Es un encuentro entre un gorila, una hematóloga veterinaria, doctora especialista en gorilas, y un dramaturgo nacido en Uruguay y criado en Francia. Este dramaturgo viaja a escribir una obra y se encuentra con ese gorila. Allí se establece una relación de amor entre el dramaturgo y el gorila. Es una historia de amor. Hacía mucho tiempo que quería escribir sobre el amor. Y... y bueno. Entré por esapuerta, por la puerta del vínculo entre lo animal y lo humano. Y es una obra que va dialogando sobre lo animal, que es objeto de estudio para la ciencia y objeto de deseo para este dramaturgo. A partir de allí, hay como una serie de temas donde aparece el amor y la muerte. Los límites del amor y también, por supuesto, es una reflexión sobre nuestros ancestros y acerca de dónde venimos y de nuestro pasado en tiempos remotos. Y una reflexión sobre lo que nos separa del gorila, como de los grandes primates, es muy poco. Tenemos un noventa y ocho por ciento en común de ADN, lo cual es muy inquietante. Y la obra se interroga sobre qué nos separa, justamente, de un gorila.

JD: Qué bueno.

SB: Y si un gorila puede o no puede acceder a la noción de la belleza.

JD: ¿Pensás hacer este espectáculo también en Montevideo? ¿Traerlo a la Argentina?

SB: Generalmente trabajo también, además de con un equipo de producción, con un equipo que se ocupa de todo lo que es la internacionalización del espectáculo, la circulación de espectáculo. Y sí, un espectáculo mío, luego de su estreno y su temporada, tiene por lo menos tres, cuatro años de recorrido. La pandemia, justamente, frenó un proceso que teníamos de seis obras mías que estaban girando por todas partes. Se está recomenzando, lentamente, y esperamos que este espectáculo que estreno en el Piccolo de Milán sí, seguramente, esté de gira por Argentina, por Chile, por Uruguay.

JD: Qué bueno. Me gustaría decir que todo parece indicar que estamos dejando la pandemia atrás. Que, por lo menos, anoche el Teatro Gregorio de Laferrère de Morón estaba llenísimo. Esta noche lo va a estar, otra vez, con la presencia de Osmar Núñez haciendo *Las patas en la fuente*. Y, por supuesto, esperamos verte muy pronto en Argentina. Ojalá pudieras venirme hasta Morón en algún momento. Quería hacerte la pregunta de cierre. Es esa pregunta que formulaban desde Amauta Teatro, desde Cali, que es esto de cuál sería tu herida como hombre de teatro.

SB: Bueno, creo que todos y todas tenemos heridas. Yo creo que la primera herida, siempre digo, es nacer.

No pedimos para nacer. Nadie pide para nacer. Nos obligan a nacer. Nos imponen la vida. Hay un diálogo muy bonito en una obra mía, que pertenece a mis *Ficciones*, en donde un padre le dice a un hijo: “Deberías agradecerme, te di la vida”. Y el hijo le contesta: “Yo no te la pedí”. De alguna manera, ya en ese diálogo, escrito hace veinte años, aparece algo que luego va a ser recurrente en mi obra. El estar, el ser es, de alguna manera, de por sí ya una idea. Por eso el arte es este espacio que nos permite sanar esa herida. Es ese espacio donde ser y no ser. Eso significa la pregunta de Hamlet: “¿Ser o no ser?”. No es por azar que Shakespeare se hace esa pregunta, y en ese momento de su vida. Me gusta cambiar la conjunción. No es “ser o no ser” sino “ser y no ser”. Y el teatro es, por excelencia, el arte que nos permite ser y no ser, que nos permite interrumpir, por medio del no ser, lo insoportable de lo que es ser. La ficción tiene eso: frena, detiene, al menos por un momento, el peso de lo real. El peso de lo real es insoportable. Entonces, el arte nos permite suspenderlo. Sí, tengo heridas. Tengo muchas. Yo creo que hay algo muy bello... Quizás la herida no es bella, pero si es bella la cicatriz. Y toda herida siempre es seguida por una cicatriz. Y la cicatriz... Hay una antropóloga brillante, suiza, que dice algo muy bello, que estudia la historia de la cicatriz en la humanidad. Y concluye con una

noción muy bella y es que, finalmente, la cicatriz es que el cuerpo pudo más. Es decir, la cicatriz es que se pasó por una herida, pero el cuerpo logró vencerla. La cicatriz es algo hermoso. Yo siempre dije que para que el *David* de Miguel Angel sea un cuerpo perfecto le faltaría alguna herida en alguna parte de su cuerpo. Porque viene a ennoblecer algo. La herida tiene algo muy noble, la cicatriz. Entonces, sí, lo podemos vincular con la peste. La epidemia o la pandemia del Covid fue una gran herida. Bueno, ahora es el tiempo de las cicatrices. Cicatrizar ese tiempo y seguir... y seguir adelante.

JD: Buenísimo. Sergio Blanco, un placer enorme. Hay muchos mensajes. No los vamos a poder leer, realmente, pero lo primero que te quería decir es que te veo con la escafandra ya... Y te pido un pequeño detalle: ¿vos viajarías a la estratósfera o.. dirigirías con los pies en la tierra?

SB: Estamos viendo...

JD: ¡Uh! [risas]

SB: Mi deseo es poder hacer... Es complejo, pero no está descartado. No está descartado.

JD: ¡Qué maravilla! ¡Qué maravilla! Sergio Blanco, muchísimas, muchísimas gracias. Esto ha sido como una revancha, porque hemos podido reprogramar tu charla, y ha sido un placer enorme, enorme, enorme. Hay un mensaje del director del Teatro Gregorio de Laferrère, de Daniel Zaballa, que dice:

“Te esperamos en Morón”. Así que en la próxima visita vamos a hacer guiada al Teatro Laferrère de Morón, que tiene más de setenta años ya. Es una sala hermosísima. Muchas gracias, Sergio.

SB: Gracias a todas y todos. Un abrazo grande, muchas gracias. ¡Chau!

La inclusión de Teatro en el área de Educación Artística en la Provincia de Buenos Aires: antecedentes y presente

María Cristina Dimatteo

Presentación

En la década de los 90 se inauguró una nueva etapa para la Educación Artística en Argentina. Se incorporaron, al menos desde el discurso curricular, lenguajes que antes no estaban contemplados como Teatro y Expresión Corporal y se constituyó el área de Educación Artística como área curricular, al mismo nivel que las demás áreas de conocimiento, por lo cual desde el Ministerio de Educación de la Nación se convocó a especialistas para la elaboración de los textos curriculares. En ese momento hubo mucha dificultad para acordar los contenidos disciplinares de los lenguajes que ingresaban a los saberes oficiales. Pese a estas dificultades la inclusión de otras disciplinas artísticas y la concepción areal que las nucleó significaron un importante avance educativo y una significativa sensibilización respecto de las finalidades

que podrían servir de orientación al área, a la vez que se iban consolidando las concreciones curriculares que formalizaron la inclusión de Teatro como asignatura en el campo de la educación artística. Este cambio supuso *“la constitución de un campo de conocimientos que articula los principios y procedimientos básicos del lenguaje visual, música, corporal y teatral con otros que incluyen la producción, la apreciación y la contextualización de las producciones artísticas desde la especificidad y pluralidad de dichos lenguajes”* (Dimatteo, 2013:48).

Para poder reconstruir la implementación del teatro en la escuela enunciaremos los hitos en la trayectoria de las políticas educativas, a modo de acontecimientos importantes en el proceso de conformación del área de educación artística en la provincia de Buenos Aires desde mediados del siglo XX hasta el presente.

Hitos en la trayectoria de las políticas educativas en Educación Artística en la Provincia de Buenos Aires

Primera etapa: *Ingreso del campo artístico al campo escolar*, entre 1940 y 1960, período signado por grandes transformaciones en todos los ámbitos de la vida social y considerado un período de modernización y creación de estructuras estatales abiertas a la democratización, pero bajo profundas tensiones de orden nacional e internacional. Este nuevo campo educativo, el de la educación artística, tendrá entonces a nivel curricular un

nuevo lugar ubicación en el abanico de lo enseñable y será objeto de reflexión pedagógica y de políticas educativas.

El arte se formaliza en el sistema educativo de la provincia de Buenos Aires —correspondiente a una de las provincias más grandes de Argentina y referente central de la mayor parte de la política educativa nacional— de la mano de los artistas de las artes plásticas y de la música. Desde el campo de la Plástica se incorporan a las escuelas las versiones ligadas únicamente a la figuración, a las concepciones del espacio plano y bidimensional, dejando de lado las tendencias no figurativistas como la abstracción y las numerosas prácticas artísticas que cuestionan y modifican la categoría de belleza, el espacio tridimensional, o que adoptan otros códigos de sensibilidad, como las “estéticas de lo feo”. Mientras que en el campo de la Plástica se desarrollaban producciones de carácter conceptualista y el valor estético se trasladaba a la idea de la obra, en el campo escolar “lo artístico” siguió apegado a la categoría tradicional de belleza, al espacio plástico únicamente en el cuadro o en la escultura, a la obra como expresión de la sensibilidad, y a la concepción del trabajo artístico como trabajo manual. En el campo de la Música, encontramos agentes representantes del nacionalismo musical, con amplia trayectoria en los distintos conservatorios provinciales y nacionales. Dichos agentes eran creadores y ejecutores preferentemente de una música nacional basada en la tradición criolla rural, indígena y popular urbana. Como compositores habían

atravesado etapas iniciales cuyas creaciones eran de carácter universal, otras obras de carácter neoclásico, con reminiscencias del siglo XVIII, y en su última etapa, por composiciones de avanzada, ligadas al atonalismo, que convivieron con el nacionalismo musical hasta la década de 1970 (Corbalán, Dimatteo; 2018). Un antecedente formativo importante es la creación en 1948, en la ciudad de La Plata, del Conservatorio Provincial de Música y Artes Escénicas por Ley provincial N° 5322. Es el primer servicio educativo de enseñanza artística dentro del sistema provincial dependiente de la Dirección General de Cultura. También se registran las creaciones de museos y bibliotecas populares.

Segunda etapa: *Expansión institucional del campo artístico en el campo escolar* (1960-1990), en la que se produce la ampliación y difusión de las instituciones y la creación de cursos aislados.

El campo escolar como espacio de legitimación colaboró con la producción y la distribución de atributos sociales a lo largo de generaciones. La actividad artística –música, arte escénico, plástica– centralizada en la Dirección de Enseñanza Artística, pasó a depender hacia fines de la década del 60 de la Dirección General de Educación bonaerense. Este segundo hito puede ser caracterizado como una etapa preparatoria para formas más institucionalizadas, en la medida que la dependencia

de “lo artístico” del ámbito educativo es otro paso hacia su legitimación. Considerando que el campo escolar era un ámbito propicio para la incorporación de algunos agentes, instituciones y prácticas artísticas, es en este período donde se dictan cursos aislados destinados a docentes y a niños y se concreta la creación de algunas nuevas instituciones de formación artística a partir de 1960, tales como escuelas de Arte, de Artes Visuales, Conservatorios de Música e IDOEI (Instituto de Orientación Estética Infantil). Por el proceso de legitimación estos nuevos establecimientos van adquiriendo un sistema de reglas propio y la pretensión de ser universalmente reconocidos, con independencia de los “*centros difusores*” en los que se originaron, por ejemplo, Mar del Plata, Bahía Blanca, La Plata (Corbalán, Dimatteo; 2018).

El proceso de apertura y cierre de las instituciones de formación artística y docente en la provincia en la década de 1970 coincide con el proyecto político autoritario iniciado en 1976, que implicó diversas rupturas a nivel político e institucional y estas instituciones sufrieron algunos embates. Tal es el caso de las Escuelas de Música de Guaminí, Escuela de Arte de Magdalena, Escuelas de Teatro de Pergamino y de Lomas de Zamora y los IDOEI de La Plata y de Azul. Con el retorno a la democracia en 1983, aumentan las creaciones de las Escuelas de Estética destinadas a niños de 6 a 12 años: se reconocían entonces dieciocho creaciones en toda la Provincia. Las escuelas creadas a partir de 1983 dependían de la Dirección de

Enseñanza Artística que se encontraba bajo la órbita de la recientemente creada Dirección General de Escuelas y Cultura, en los inicios del gobierno democrático.

En 1980 se crean las carreras docentes para la enseñanza de arte en las escuelas dependientes de la Dirección de Enseñanza Artística. Hasta ese momento se recibían de profesores para la formación de artistas, pero no para formar alumnos en educación artística para toda la población escolar. A partir de entonces se desarrollan los planes de estudios de formación de maestros y profesores para la enseñanza de las disciplinas artísticas en la Educación Básica. Esta notoria expansión hacia otros puntos de la provincia de Buenos Aires muestra la gradual importancia que fue adquiriendo la formación docente en arte desde la Dirección de Enseñanza Artística a partir de la década de 1980. En esta década se crean también la Escuela de Cerámica en Tandil, Escuela de Arte en Balcarce, Carmen de Patagones, General Madariaga, Necochea, San Nicolás, Florencio Varela, Olavarría, La Matanza. También la Escuela de Música Popular en Avellaneda, la Escuela de Teatro en Junín y en Morón.

Tercera etapa: *Normativas y construcción curricular en el marco de reformas estructurales (1990-2004). La inclusión de Teatro como lenguaje artístico en la educación común.*

En la década del 90 se crean Escuelas de Arte en Pehuajó, Campana, Mercedes. En el año 1994 se incorporan a la gestión provincial las ahora escuelas Secundarias Especializadas en Arte y se transfieren a la órbita provincial la Escuela de Bellas Artes de Azul y los Institutos de Profesorado de Arte. En el año 2000 se crean la Escuela de Arte de San Antonio de Areco y la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca (Bertoldi, 2021).

Esta etapa inaugural para la formalización de la educación artística como área curricular y la incorporación de Teatro en los distintos niveles y modalidades del sistema educativo nacional ha sido denominada por Dimatteo (2013) como “un hito particular en la trayectoria de las políticas educativas de la educación artística en la Provincia de Buenos Aires”(p.40).

Los antecedentes sobre los textos legales, propósitos y fines de la educación artística a nivel nacional nos proporcionan un marco histórico para poder situarla en los distintos niveles educativos en la provincia de Buenos Aires. Tengamos en cuenta que en los años 90 en América Latina tuvieron lugar reformas educativas que sometieron a los sistemas educativos a procesos profundos de cambios estructurales e integrales. En Argentina, por su parte, se modificaron en primer lugar los textos legales en materia educativa y se dio inicio a los procesos de reforma educativa. Cabe aclarar que *“Reforma alude al cambio en el sistema educativo, global o parcial, intencional*

y profundo, que responde a una política educativa determinada, que ha emanado del Estado, que se produce con intención de perdurar y que genera una normativa de orden superior. Su lugar natural es el sistema” (Murillo y otros, 2002).

La descentralización del sistema educativo argentino en 1992 y la Ley Federal de Educación de 1993 dieron paso a un conjunto de iniciativas que implicaron cambios en la estructura de los niveles educativos, la creación de escuelas, las reformas curriculares, las reformas en la formación docente inicial, la promoción de la capacitación docente, entre muchas otras. Con respecto a la enseñanza del arte en la escuela, la Ley Federal de Educación N°24.195/93 otorgó la significación de Régimen Especial a la Educación Artística. Además, este Régimen Especial incluyó a la educación especial, educación de adultos y programas de educación a distancia y educación domiciliaria, entre otros.

En el contexto de la Reforma Educativa de los 90, la provincia de Buenos Aires fue una de las primeras jurisdicciones en legislar una nueva norma en materia educativa, lo que se plasmó en la Ley Provincial de Educación N° 11.612/95, que se implementó a partir del inicio del ciclo lectivo 1996, gradual y paulatinamente, dando respuesta a la promulgación de la Ley Federal de Educación. Se organizaron los Contenidos Básicos Comunes (CBC) y se crearon espacios de consultas, debates y evaluación a través de reuniones programadas a tal efecto. Durante este proceso de capacitación

obligatoria no se abordaron cuestiones relativas a la educación artística. A su vez, se implementaron los Circuitos Nacionales de Capacitación Docente, del que participaron las universidades nacionales, entre ellas la UNICEN, en todas las áreas curriculares menos en Arte, que nunca contó con capacitación ni actualización. Esto presenta un particular interés porque los profesores de arte se tuvieron que actualizar en base a sus propias búsquedas y fue muy notoria la heterogeneidad y fragmentación formativa de los docentes.

Por primera vez en la historia de la educación argentina se incluye Teatro como un lenguaje artístico dentro de la escuela común. Sin embargo, este aspecto innovador fue incorporado a la enseñanza oficial en escasas jurisdicciones y de un modo dispar y discontinuo. Las provincias pioneras fueron la Ciudad de Buenos Aires (1986), Mendoza (1988) y la provincia de Buenos Aires a partir de 1993.

En los primeros documentos curriculares de Teatro formulados por los equipos pedagógicos de la Dirección de Enseñanza Artística de la provincia de Buenos Aires se encuentran algunas referencias al valor del teatro en la escuela, “*trascendiendo la función de recurso didáctico*”¹.

En la normativa curricular tanto a nivel nacional como jurisdiccional se establecieron objetivos e intencionalidades ligados al teatro como práctica grupal,

1 Dirección de Educación Artística. Documento de trabajo. Teatro. “El teatro en el Sistema Educativo”. 2000.

como producción con recursos expresivos acorde a la madurez de los alumnos, al desarrollo de una mirada crítica, al conocimiento y organización de técnicas, recursos y elementos formales.

El cambio de estructura en la organización del sistema educativo argentino impulsado por la Ley Federal de Educación, en la jurisdicción bonaerense significó poner en funcionamiento los años de escolaridad obligatoria propuestos por la Ley Federal, a partir del año 1996. Por aquel entonces, se implementó en la provincia de Buenos Aires, el Tercer Ciclo de la Educación General Básica (EGB 3) -correspondiente al año final de la antigua enseñanza primaria y al ciclo inicial de la ex escuela media- mediante un proceso de articulación entre las escuelas primarias y las escuelas de enseñanza media. El nivel polimodal se organizó en cinco orientaciones: Arte, Diseño y Comunicación, Ciencias Naturales, Economía y Gestión, Producción y Ciencias Sociales. Se invirtieron fondos en la transformación edilicia de los establecimientos, junto con un proceso de capacitación docente iniciado en 1995. Dichas capacitaciones tuvieron como finalidad brindar información sobre aspectos legales (Ley Federal de Educación, Ley Provincial de Educación y los acuerdos marcos del Consejo Federal de Cultura y Educación), también sobre los CBC y su organización y recrear espacios de consultas, debates y evaluación a través de reuniones programadas. Durante este proceso de capacitación obligatoria en ningún momento se

abordaron cuestiones relativas a la educación artística (Bertoldi, 2021). Los profesores de arte emprendieron su actualización por su cuenta, volviendo muy dispar los procesos formativos entre distritos bonaerenses y entre jurisdicciones entre sí.

En un marco de crisis de los años 2000/2001 se dio inicio a un nuevo proceso de reformas del Estado con el propósito de cambiar la orientación de las políticas públicas que habían fracasado en la década del '90.

Cuarta etapa: *Articulación y cooperación entre contextos formales y no formales* (2004-2011).

Uno de los efectos de la honda crisis social, política, económica y cultural que eclosionó a fines del 2001 en Argentina se presentó como uno de los casos de “*empobrecimiento social más acelerado ocurridos en el mundo*” (Bourguignon, 2002:3). Uno de estos efectos fue el deslizamiento de las políticas sociales hacia programas y políticas educativas, las que parecieran haber ocupado el vacío que dejó el Estado en áreas como salud, vivienda, trabajo, entre otras. Los proyectos pedagógicos de inclusión recibieron financiamiento específico y fueron desarrollados por “*facilitadores pedagógicos*” que actuaban como tutores. Los principales destinatarios eran niños y jóvenes que habían quedado fuera del sistema educativo y que corrían el riesgo de abandonar la escuela. El carácter integral de estos planes, programas y proyectos se puso

de manifiesto al incluir propósitos pedagógicos, sociales, de salud además de afectivos y psicológicos.

En esta etapa se pusieron en marcha planes y programas socio educativos nacionales y provinciales destinados al reingreso y a la retención de la población escolar. De esta manera es que a partir del 2003 comienza a visualizarse un nuevo paradigma enfocado en los derechos, donde la pedagogía sale de la escuela para entrar a los territorios de aquellos que han sido históricamente excluidos y que a partir de la crisis iniciada en los 2000 habían quedado fuera del sistema.

En el marco de la Ley de Educación Nacional N° 26.206/06 es que se hace una fuerte apuesta a programas socioeducativos, impulsados por el Ministerio Nacional de Educación, acto clave que contribuyó al desarrollo de estas propuestas, aportando fondos para su ejecución, como así también recursos pedagógicos y dando lugar en 2008 a la Dirección Nacional de Políticas socioeducativas (DNPS). En ese mismo proceso se instó a los Ministerios Provinciales a crear secretarías, subsecretarías y áreas donde gestionar los programas. Fue así que en torno a objetivos comunes y bajo la idea de “Políticas socioeducativas” se integraron programas que reforzarían desde lo pedagógico el vínculo de los jóvenes con la escuela, sin ser parte del currículum escolar de los niveles obligatorios. Profesores y alumnos, los sábados o en contra-turno se encontraban ahora en otros roles: “Talleristas” y “beneficiarios” o “tutores” y “niños y

jóvenes”. El mismo contexto, con diferente texto (Pineau, 2001). Surgieron de este modo los programas Envión, Centros de Actividades Juveniles (CAJ), Patios Abiertos en las escuelas, entre otros, que contaban con talleres de Teatro en numerosos distritos de la provincia de Buenos Aires.

La nueva Ley de Educación Nacional N°26.206/07, en reemplazo de la Ley Federal de Educación de 1993, plantea dos principios fundamentales: uno hace referencia a la educación como derecho social y factor clave para desarrollar un modelo de país y, el otro, al Estado como garante del derecho a una educación de calidad para todos. Se establecen tres propósitos educativos centrales: la formación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la formación en el ámbito de la cultura.

Desde las políticas de estado en materia de educación general y de Educación Artística en particular, se creó la Coordinación Nacional de Educación Artística (2008) promovida por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Esta Coordinación explicita en el Documento de la Mesa Federal, a nivel de discurso oficial, el valioso aporte que la Educación Artística puede realizar a los proyectos educativos en la contemporaneidad y remarca la importancia que se propicia desde el Estado a fin de revalorizar el lugar de la Educación Artística como espacio curricular imprescindible en la educación obligatoria y común y para el mundo del trabajo de nuestro país.

En el mencionado documento se señalan ejes prioritarios de la Educación Artística en el sistema educativo nacional, en vistas a abordar progresivamente sus problemas estructurales que expresan marcadas desigualdades en el territorio nacional.

Un primer eje refiere a la Educación Artística General en la Educación Común y Obligatoria cuya finalidad es la transmisión de saberes y el desarrollo de las capacidades vinculadas al arte y a la cultura, en sus diferentes lenguajes en esta etapa de escolarización. Se considera a los lenguajes artísticos como campos disciplinares específicos con procedimientos, técnicas y saberes propios. Un segundo eje está referido a la Educación Artística en la Formación Específica, se contempla aquí la formación de artistas - técnicos y docentes profesionales. Comprende los ámbitos de formación artística específica en donde se desarrollan talleres destinados fundamentalmente a los alumnos de escolaridad primaria, dentro de los cuales podemos mencionar a las Escuelas de Educación Estética, Escuelas Vocacionales, entre otros”. (Documento de la Mesa Federal, 2008). Por último, se plantea un tercer eje que señala la relación entre Arte, Educación y Cultura, referido a “generar y articular políticas públicas para la promoción, el intercambio, la comunicación y el conocimiento de las distintas culturas identitarias de los grupos sociales y sus realidades locales, regionales y provinciales”. (Documento de la Mesa Federal, 2008). En los lineamientos del documento del Consejo Federal

de Educación N° 104/10 se afirma que “Se reconoce a la Educación Artística como un campo de conocimiento a ser considerado por las políticas públicas educativas, sociales, culturales y productivas en el contexto contemporáneo, conforme la proyección estratégica dada a la misma por la Ley de Educación Nacional N° 26.206.”(p.3)

En la Ley de Educación Provincial (provincia de Buenos Aires) N° 13.688/2007 se establece que la modalidad de Educación Artística comprende la formación en los distintos lenguajes y disciplinas del arte, entre ellos danza, artes visuales, teatro, música, multimedia, audiovisual y otras que pudieran conformarse, admitiendo en cada caso, distintas especializaciones. Entre sus objetivos y funciones se destaca aportar propuestas curriculares y formular proyectos de fortalecimiento institucional para una educación artística integral y de calidad, articulada con todos los niveles de enseñanza para todos los alumnos del sistema educativo y garantizar, en el transcurso de la escolaridad obligatoria, la oportunidad de desarrollar al menos cuatro disciplinas artísticas y la continuidad de al menos dos de ellas. Cabe aclarar que la incorporación de Teatro fue paulatina en casi todos los distritos de la provincia de Buenos Aires de acuerdo con la presencia o no de profesionales con título habilitante, con las características y particularidades de las instituciones y sus proyectos, entre otros factores. Sin embargo, en los distritos de la jurisdicción que poseen Teatro se observa

una revalorización de la disciplina artística en el ámbito escolar al haber crecido la creación de cargos docentes para su dictado, como también la designación de supervisores de la especialidad Teatro en algunas regiones educativas. Este incipiente progreso en la implementación de la enseñanza del Teatro en la escuela se debe a múltiples encuentros, jornadas, congresos destinados a docentes de Educación Artística promovidos desde las universidades nacionales y redes de profesionales de teatro² y a la aparición de publicaciones afines al área³.

Quinta etapa: *Expansión territorial, afianzamiento curricular e institucional. Demandas de formación pedagógica (2012-2022)*

A partir del año 2011 y con un importante incremento en las creaciones durante el 2015, surge otro tipo de instituciones en la provincia de Buenos Aires: el Centro de Producción y Educación Artística y Cultural (CePEAC) en los distritos de Almirante Brown, Bolívar, Lomas

2 La Red Nacional de profesores de Teatro Dramatiza es una Red Federal, horizontal, activa, para fortalecer y defender la Educación Teatral, en todos los espacios, ya sean públicos o autogestivos, que evoluciona, se pregunta sobre la pedagogía y produce encuentros en todo el país a nivel regional y nacional en forma continua desde hace 20 años.

3 Desde 2014 el Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte de la UNICEN publica la revista digital Trayectoria destinada a docentes de arte de todos los niveles educativos, estudiantes de carreras de profesorado de Arte en todas sus disciplinas, instituciones de educación artística y público en general, interesado en las cuestiones formativas en torno a la educación artística, su expansión y sus usos sociales y socioeducativos.

de Zamora, Olavarría, Veinticinco de Mayo, La Plata, Coronel Rosales. Son instituciones educativas que pueden desarrollar formación artística específica, formación artística vocacional, ciclos de formación artística con finalidad propedéutica y formación artística docente y técnica de nivel superior. Esta progresiva expansión territorial en los distintos distritos de la provincia se realizó sin contar con personal docente especializado para la cobertura de los cargos.

Decíamos anteriormente que las provincias pioneras en la creación de cargos de Teatro fueron la Ciudad de Buenos Aires (1986), Mendoza (1988) y la provincia de Buenos Aires a partir de 1993. A fin de dar respuesta a las necesidades formativas de los docentes que ocupaban dichos cargos se crearon progresivamente profesorado de Teatro en las universidades nacionales, iniciativas académicas que permitieron generar las condiciones para disponer de personal formado para ejercer la docencia en esta disciplina en el ámbito escolar, aunque no fue así en todas las provincias. La posterior creación de carreras de profesorado de Teatro en distintas jurisdicciones ha ido favoreciendo la disponibilidad de docentes titulados para ir cubriendo los cargos que lentamente van creándose. (Dimatteo, 2012).

Actualmente, en la provincia de Buenos Aires los profesorado de Teatro se encuentran tanto en instituciones de Educación Superior en Arte, de las cuales once tienen el Profesorado de Teatro, localizadas

en las ciudades de: Bahía Blanca, Junín, La Plata, Morón, San Nicolás, Pehuajó, Olavarría, Necochea, La Matanza, General Madariaga, Carmen de Patagones y Bolívar. Por su parte, la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), con sede en Tandil, ofrece las carreras de Profesorado de Juegos Dramáticos y Profesorado y Licenciatura en Teatro. Esto nos permite visualizar la evolución de las instituciones de formación docente en la especialidad Teatro y la paulatina legitimación de la formación docente en arte.

Recapitulación y cierre

A lo largo de las cinco etapas que hemos desarrollado podemos advertir que en la trayectoria de las políticas educativas de la Educación Artística en la Provincia de Buenos Aires las problemáticas de gobierno educativo dificultan las condiciones para “*lograr que las cosas sucedan*”. Hemos procurado presentar algunos elementos que permitan pensar y dimensionar algunas de las complejidades en el área de Educación Artística implicadas en el pasaje de los enunciados a la gestión de las políticas.

En la medida en que los cambios curriculares no fueron sistemáticamente acompañados con procesos

de actualización docente continua es posible que aún no hayamos conseguido una consolidación de criterios teórico- metodológicos coherentes con las propuesta curriculares. Este aspecto es fundamental, ya que es en la formación docente donde se debería enseñar lo que necesitan conocer los profesores en formación para poder lograr ubicar sus saberes y prácticas en contexto. De ahí también la necesidad de conocer las instituciones donde se desarrolla la enseñanza de teatro. Y para comprender cómo orientamos a los futuros artistas y docentes, es oportuno dar a conocer la historia de las escuelas y centros de formación, aunque la mayoría no tenga demasiada antigüedad y en el caso universitario sean aún nuevos. Se trata de indagar cómo se consolidaron los planes de estudios en la propia universidad, qué tipo de reformas y transformaciones han sufrido, qué aportes significativos han realizado, qué posibilidades y perspectivas de desarrollo presentan, entre otras cuestiones, esto es, el conocimiento desde el inicio de la formación de grado de la institución donde están estudiando.

Las preocupaciones de los profesores de Educación Artística que hemos relevado alcanzan un amplio espectro: las problemáticas específicas de las distintas disciplinas artísticas, las relaciones de las artes con los procesos culturales, la enseñanza de las artes en los contextos institucionales escolares y extra escolares, las determinaciones político pedagógicas y las prácticas concretas en sus espacios de trabajo, los niños y los

jóvenes como sujetos de derecho al arte y a la educación, las problemáticas sociales que atraviesan los procesos educativos y artísticos, las aportaciones de las tecnologías a la participación artística, las distintas dimensiones de los procesos áulicos, los vínculos de las artes con otras disciplinas y sus posibilidades de articulación en los proyectos de enseñanza, entre muchos otros núcleos de interés no siempre atendidos por las instancias formativas tanto nacionales como jurisdiccionales.

En los últimos años ha crecido notablemente la matrícula en carreras artísticas de Nivel Superior. A la vez, los artistas y las actividades artísticas van adquiriendo mayor trascendencia tanto en nuestro país como en el exterior. Se nos presenta entonces un dilema: el trabajo artístico está desvalorizado socialmente pero a la vez es uno de los modos en que nuestra cultura local, regional y nacional se difunde y se constituye en un medio de vida digno para un amplio sector de la ciudadanía. Y la docencia también es una profesión devaluada, sin embargo es cada vez mayor la cantidad de ingresantes a carreras docentes de arte tanto en institutos superiores como en las universidades nacionales.

Bibliografía

- Bertoldi, M. (2021) *Teatro, diseño curricular y diseño de la enseñanza: prácticas de interpretación curricular de los profesores de teatro*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Bourguignon, F. “Desigualdad social, globalización, aumento de la pobreza y crisis argentina”: conferencia dictada en el Banco de la Nación en julio de 2002, Buenos Aires.
- Corbalán, A. Dimatteo, M.C (2018). *La “forma escolar” del arte en la provincia de Buenos Aires (1940-1960)*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Dimatteo, M.C. (2013) *Políticas educativas y teatro en la provincia de Buenos Aires*, tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Murillo, F.J. y Muñoz-Repiso, M. (Coords.) (2002). *La mejora de la escuela: un cambio de mirada*. Barcelona, Octaedro.
- Pineau, P. (2001). *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires.

Legislación

Ley Nacional de Educación N°26.206/06

Ley Provincial de Educación (Provincia de Buenos Aires)

N° 13.688/07

Documentos oficiales

Dirección de Enseñanza Artística. Documento de trabajo. El teatro en el Sistema Educativo. 2000.

Ministerio de Educación de la Nación. Secretaría de Educación. Coordinación Nacional de Educación Artística: “*Documento de la Mesa Federal*”, Buenos Aires, 9 y 10 de septiembre de 2008.

Resolución CFE 111/10 La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional.

Sobre actoralidad, actuaciones (en plural) y pedagogías (en plural)

Jorge Dubatti

Desde la (auto)percepción del investigador participativo (quien coloca su “laboratorio” de investigación en el campo artístico, quien “vive” el campo con “los pies en el barro” radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada),¹ registré durante la pandemia, con mucha atención, diversas afirmaciones sobre el acontecimiento teatral que se hicieron en mesas redondas, artículos, entrevistas, etc. Las fui apuntando en mi “Diario de la peste” (cuadernos y libretas llenos de notas sobre la experiencia cotidiana, social y artística durante el aislamiento en 2020-2021).

1 Sobre el concepto de investigador/a participativo/a, que reformulo a partir del pensamiento de la metodóloga María Teresa Sirvent (*El proceso de investigación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006), véase mi *Filosofía del Teatro III*, Buenos Aires, Atuel, 2014, pp. 79-122. Un desarrollo actualizado de aquellos conceptos: “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, N° 194-195 (enero-junio 2020), pp. 15-24. Disponible en digital <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>

En más de una oportunidad escuché a distintas/os teatristas argumentar que las transmisiones escénicas por *streaming* “eran teatro” porque en ellas, “como en el teatro”, había “actores y espectadores”, había “actuación y expectación”. Acaso no conscientemente, aquellas afirmaciones implicaban una posible respuesta a la pregunta ontológica inicial, la pregunta por lo que existe, según Van Orman Quine: ¿qué hay en el mundo?, ¿qué existe en el mundo?²

La simpleza de esta respuesta ontológica, que podemos sintetizar: “Hay teatro porque hay actuación y expectación”, me generó inquietud, y por supuesto sembró en mí muchas dudas: ¿alcanza realmente con que haya actuación y expectación para que podamos hablar de “teatro”? ¿Siempre que hay actuación y expectación hay teatro? ¿Ponen el cuerpo de la misma manera, actores y espectadores, cuando están en convivio en una sala y cuando participan de un *streaming* frente a la cámara y la pantalla de la computadora? ¿El acontecimiento, la zona de experiencia, puede ser calificada de “teatral”?³

Fenomenológicamente, empecé a rastrear casos antecedentes, ejemplos de acontecimientos de actuación. Alguna vez, mucho antes de la pandemia, el excelente

2 Willard Van Orman Quine, “Acerca de lo que hay”, en su *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 39-59.

3 Por razones de espacio me concentraré aquí en el problema de la actuación. En otro artículo focalizo la expectación: “Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación” (en prensa).

actor Luis Machín contó en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires que hubo un día de su carrera en el que superó toda agenda anterior: por la mañana grabó un programa de televisión, a la tarde una escena de una película, y a la noche hizo dos funciones, primero *I.D.I.O.T.A.* en el circuito comercial de arte (Teatro Picadero) y, luego de ser llevado a toda velocidad por un taxi a otro barrio de la ciudad, *El mar de noche* (en la sala independiente de cámara Apacheta). Entonces le pregunté si hizo lo mismo en todos los casos, si actuó de la misma manera en un *set* ante cámara de televisión, en un espacio abierto ante cámara de cine o en una sala para 300 y en otra para 50 espectadores. La reflexión de Machín sobre la experiencia de un día de trabajo tan ajetreado se completó con la declaración de existencia de una “caja de herramientas” múltiple en disponibilidad, por la que laboralmente un actor / una actriz podía responder a diversas ofertas de las artes del espectáculo: desde hacer Shakespeare en convivio a filmar un *spot* de publicidad. Lo cierto es que, en un medio como el de Buenos Aires, tanto los actores como los espectadores están abiertos a un canon de multiplicidad, en una suerte de “sopa cuántica” destemporalizada que los obliga a estar preparados y disponibles para los trabajos más variados.

Entre los casos revisados, recordamos también a aquellos/as actores/actrices que prefieren determinadas prácticas por sobre otras (por ejemplo, Cecilia Roth nos

dijo alguna vez que prefiere el cine y excepcionalmente hacer teatro y televisión), o aquellos/as que demuestran rendimientos diferentes en cada forma de actuación (son más efectivos en televisión, por ejemplo, que en teatro o en cine).

El fenómeno de la actuación es más complejo de lo que se pretende con la afirmación “Hay teatro porque hay actuación y expectación”, que —creemos— debe ser revisada y cuestionada. Como sostuve en otros escritos de Filosofía del Teatro, tanto en las artes conviviales (las que trabajan con la reunión en territorio, en presencia física en el espacio físico, en proximidad), en las tecnoviviales (las que entablan un vínculo remoto, a distancia, a través de tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo físico y de la reunión territorial) y en las liminales entre convivio y tecnovivio (prácticas de cruce, pasaje, interconexión), hay actuación y hay expectación.⁴ Por lo tanto reconocemos actuación y expectación en el teatro, en el cine, en la radio, en la televisión, en el video, en la web, por teléfono (en vivo o con grabaciones de *whatsapp*), a través de auriculares, etc. ¿Estaríamos dispuestas/os entonces a llamar a todas estas expresiones “teatro” porque en todas ellas hay actuación y expectación?

Y el tema se complica más todavía: también hay

4 Véase mi “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales entre convivio y tecnovivio (notas del ‘Diario de la peste’”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, N° 198 (enero-marzo 2021), pp. 3-6. Disponible en digital <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>

actuación y expectación en las múltiples teatralidades sociales (diferentes modos de organizar la mirada del otro, de construir políticas de la mirada: cívica, familiar, ritual, mercantil, de género, deportiva, docente y estudiantil, etc., la teatralidad como condición de lo humano en todas las esferas de la vida humana⁵) y en la transteatralización (usos de estrategias teatrales para un mayor control de las teatralidades sociales).⁶ El término “actor” o “actuación” puede encontrarse en la jurisprudencia, en la sociología, en el periodismo deportivo, etc., y sin duda es utilizado con pertinencia.⁷ En la película *El robo del siglo*, por ejemplo, se sostiene que para robar el Banco Río los ladrones se entrenaron estudiando actuación en una sala independiente (he aquí una notable muestra de transteatralización). Vivimos dentro de un “Gran Hermano”, en un panóptico, observamos/expectamos el mundo y nos sentimos observados/expectados (por personas y cámaras, rastreo satelital, navegaciones en la

5 Proponemos una relectura, desde una perspectiva antropológica, del *homo theatralis*, o teatralidad humana, a partir de Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones Gestos, 2000.

6 Sobre el hecho comprobado de que políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., asisten a clases de teatro, J. Dubatti, “Teatralidad, teatro, transteatralización”, en su *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa, 2020, pp. 53-70.

7 A manera de ejemplo, véase la nota de Matteo Comberti, “Estudiantes le ganó a Barracas con una gran actuación de Rollheiser” en *Olé. Diario deportivo*, https://www.ole.com.ar/estudiantes/estudiantes-barracas-liga-profesional_0_bVIOQ7Q4zP.html

web, diversas formas de vigilancia, números de registro fiscal, etc.) y “actuamos” consciente o inconscientemente para esas miradas que, aunque no estén a la vista, sentimos omnipresentes y ejercidas desde algún lugar.

Si la actuación es un fenómeno múltiple, plural, de la mano de la Filosofía, y específicamente de la Filosofía del Teatro (disciplina basal que le hace al teatro las grandes preguntas filosóficas),⁸ podemos valernos de una herramienta fundamental, que Aristóteles formula en su *Metafísica* (Libro X): la distinción y complementariedad entre género próximo y diferencia específica. Si en todos estos fenómenos: teatralidad social, transteatralización, artes conviviales, tecnoviviales y liminales, hay actuación, ¿en qué se parecen (género próximo) y en qué se apartan (diferencia específica) esas actuaciones? ¿Qué transversaliza esas prácticas (género próximo) y qué las contrasta (diferencia específica)? ¿Hay actuación y hay actuaciones?

Podemos llamar *actoralidad* a la condición común a todas esas prácticas (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de actuación. Sin afán de agotar el tema, *podemos* decir que en la actoralidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución,

8 J. Dubatti, “La Filosofía del Teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué”, en José Romera Castillo, ed., *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, 2019, pp. 107-127. También publicada en video: <https://canal.uned.es/video/5d145fefa3eeb09d6c8b4568>

“actor” entendido como “quien lleva adelante la acción”) que busca organizar la mirada del otro (dimensión de teatralidad), que instaura una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y opera como una conjunción catalizadora (capacidad de convocar-reunir series de elementos y acontecimientos), entre otros aspectos. Hay actoralidad en todas las formas de actuación.

Pero luego, frente a la pregunta por la diferencia específica, advertimos que podemos hablar de actuaciones, en plural, que implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes. Por ejemplo, la actuación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la actuación implican formas diferentes de actuación.⁹ Coinciden en la actoralidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la actuación convivial, no es el mismo tipo de actuación el que se pone en juego interpretando un texto clásico de Calderón de la Barca en sala ante 1.000 espectadores, o en teatro acrobático en una plaza, o haciendo *stand up*

9 J. Dubatti, “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, N° 30, Universidad Nacional de Córdoba, 2021, pp. 313-333. Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>

en un bar ruidoso frente a veinte personas. Dentro de la actuación tecnovivial, hay diferencias en la actuación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

De estas apretadas reflexiones/provocaciones podemos proponer algunas conclusiones y corolarios para seguir pensando:

1. Fenomenológicamente hay actoralidad, si la comprendemos como género próximo de todas las prácticas y acontecimientos de actuación.

2. Pero también hay actuación (como acontecimiento actualizador de la actoralidad) y actuaciones, en plural, por las diferencias específicas (praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas) que se manifiestan por características contrastantes entre diversas dinámicas de actuación.

3. No siempre que hay actuación, hay teatro. También puede haber actuación en las prácticas sociales y las artísticas como el cine, televisión, radio, artes digitales, etc. Actoralidad, en consecuencia, no es sinónimo de teatro, por lo que no podríamos llamar teatro a todas las actuaciones.

4. Siempre que hay actuación, hay teatralidad. Debemos distinguir, entonces, teatro y teatralidad. En todas las actuaciones hay teatralidad (organización de la mirada del otro, construcción de ópticas políticas o políticas de la mirada), pero no en toda actuación se manifiesta el acontecimiento “teatro”, que presenta históricamente

características diferenciales. Venimos insistiendo en que la actuación teatral, ancestralmente, propone un acontecimiento en el que los fundamentos están en el convivio, la presencia próxima de los cuerpos físicos en el espacio físico, la producción de *poíesis* corporal y convivial y el surgimiento de una zona de experiencia y subjetivación que sólo puede ser experimentada en condiciones de acontecimiento teatral. Como afirma Tadeusz Kantor, el origen mítico de la actuación convivial fue revolucionario, y hasta hoy la actuación convivial sigue siendo revolucionaria¹⁰ (después de la pandemia, más todavía). El teatro no inventó la teatralidad, esta es anterior al teatro. El teatro deviene de la familia de las teatralidades, y se diferencia de otras teatralidades (militar, comercial, ritual, deportiva, etc.) por la *poíesis*: el teatro construye una teatralidad poética.

5. En términos de pedagogía, el problema que planteamos es central. ¿Podemos enseñar actoralidad de manera directa? ¿O en realidad sólo podemos enseñar actuaciones: social, teatral, cinematográfica, televisiva, radial, digital, etc.? ¿Actuación en convivio, en tecnovivio, liminal, transteatralizada, etc.? Pedagogías, en plural. Pongamos el eje en las pedagogías del acontecimiento. ¿Cómo reunir en un mismo curso todos los saberes de las actuaciones diferentes, sobre todo si los pensamos como saberes de experiencia y de tiempo?

10 Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, pp. 239-251.

Se aprende la actuación convivial actuando en convivio, y la actuación tecnovivial actuando en tecnovivio, y la transteatralización en la interacción social... Y del conocimiento de ese pluralismo de prácticas actorales, a través de su diversidad, ¿actores y actrices acceden a una dimensión de actoralidad como género próximo, como transversalización? En la formación actoral teatral, desde diversas disciplinas pedagógicas actorales (actuación en verso, acrobacia, posdrama, biomecánica, etc.), se juegan tensiones interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias.¹¹ De los acontecimientos de actuación/actuaciones a la intuición (abstracta) de una unidad en la actoralidad y viceversa (en trayectos semejantes a los que plantean las micropoéticas, las macropoéticas (conjuntos) y las poéticas abstractas.

Esperamos con estas acotadas reflexiones poner en evidencia la complejidad y el pluralismo de la actuación y la(s) pedagogía(s), que va sin duda más allá del teatro.

11 Desarrollamos algunas de estas reflexiones sobre disciplina e inter/trans/multidisciplinas en la formación actoral en el encuentro del *Círculo de Investigación de Formación Artística* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Dirección de Investigación, Lima, 22 de julio de 2022): “Investigación interdisciplinaria: ¿actuación y diseño escenográfico juntos?”, con la participación de Milena Bracciale, y Marcelo Zevallos y coordinación de Alejandra Mory. Disponible en <https://www.ensad.edu.pe/>

Cuerpo. Corpus

Jorge Figueredo

Sustancia, elemento, cosa, masa, tronco, objeto, figura, organismo, colectivo, corporación, entidad. Podemos hacer interminable esta lista de palabras relacionadas a la palabra cuerpo.

Cuerpo que ha sido objeto de reflexión, análisis e intervención desde los tiempos por parte de la Filosofía, Psicología, Religión, Antropología, Educación, Anatomía; las cuales han generado infinitas visiones y paradigmas en búsqueda a preguntas existenciales, a la necesidad de conceptualizar e intervenir el cuerpo desde lo político, religioso o pedagógico.

Podemos citar: la dualidad de Platón, que piensa al cuerpo como una cárcel del alma dada por sus tendencias instintivas, la dualidad cartesiana de Descartes, quien habla de sustancias: la sustancia inmaterial y pensante que es el alma, y la sustancia material sin capacidad que es el cuerpo.

Podemos hablar de algunas intervenciones: los griegos que cultivaban el cuerpo y ponían el foco en la belleza, la fortaleza, resistencia y coraje porque pensaban que sobre él, se constituía la espiritualidad y el alma. En cambio, los cristianos, mortificaban y torturaban al cuerpo, buscando la perfección y pureza del alma ya que identificaban a la

enfermedad, la desgracia y a la muerte con el pecado que era ejecutado por el cuerpo.

“El cuerpo siempre fue objeto de poder y control, esclavitud, vasallaje, ascetismo y disciplina”, Michel Foucault.

Hoy el cuerpo es pensado desde una construcción social/cultural donde se convierte en un elemento fundamental en la constitución del sujeto.

“El cuerpo como ser en el mundo”, Merleu-Ponty.

“El cuerpo vivido”, Embodiment.

Podemos hablar entonces, de una corporeidad como una construcción subjetiva que nos lleva a la percepción que tenemos de nuestro cuerpo, armando nuestra imagen corporal a través del movimiento, que nos relaciona con el afuera, con el mundo.

“Desde niños, nos relacionamos con el mundo a través de diferentes esquemas de acción (inteligencia práctica) construyendo una imagen de nosotros mismos a partir de las experiencias vividas, sentimientos, emociones y pensamientos”, Jean Le Boulch

“El profesor Hannoun tomó a Jean Christopher y partió con él “a conquistar el medio”, más aún, a conquistar el mundo, un mundo explorado y descubierto mediante la acción”, L. Dulau.

Desde los primeros años de vida, el ser humano percibe el mundo a través de los sentidos en forma sincrética de acuerdo a sus posibilidades y va en busca de sus conquistas mediante la acción, produciéndose un

intercambio entre lo que percibe del exterior y su propio interior, experimentando.

Un cuerpo que se relaciona, se opone, se adapta, se transforma, se comunica o pone resistencia, crea; construye historia en ese ser. Uno es historia; una historia incompleta, continua, recursiva, que se construye y deconstruye permanentemente desde el primer segundo de vida hasta el último respiro, la que se va armando durante el proceso de vida, que va transitando a partir de los diferentes escenarios en el que vive y se relaciona con los otros.

El ser humano, como ente biológico, se va construyendo en ser humano a partir de su corporalidad a través de la cual, piensa, siente y hace. Seremos así, subjetividades, constituidas con significados a partir de una interacción social que nos dispondrá con un estado de ánimo, energía y emocionalidad las cuales conducirán nuestra forma de manifestarnos, de ser y de estar en el mundo, nuestra identidad.

Ahora bien, ¿qué pasa con ese cuerpo que decide subirse a un escenario y por ende se somete a una instrucción para apropiarse de estructuras y herramientas que le darán el canal para poder comunicarse a través de un lenguaje teatral, con un público que lo especta?

Eugenio Barba, habla de dos tipos de actores: los que modelan su comportamiento escénico según un bagaje de técnicas y reglas aprendidas e incorporadas que le dan madurez al artista, y los que no tienen un repertorio

de técnicas a respetar, y construyen las reglas sobre las cuales apoyarse.

Cualquiera sea el camino que tome el actor/intérprete para elaborar su personaje y relacionarse a partir de ese estado extra cotidiano, deberá conectar esas técnicas aprendidas que implican un trabajo de espacio, tiempo y relación con los otros, desde un territorio teatral, con ese cuerpo cotidiano, esa subjetividad y esa historia para producir una corporalidad extra cotidiana, con un cuerpo efectivo, una personalidad escénica que atrape al espectador.

Si bien esa corporalidad teatral, está construida a partir de técnicas y herramientas que lo llevan a accionar con una lógica equivalente a la de una vida cotidiana, con otros tiempos, otros espacios, pero que se nutren de pensamientos, emociones y sentimientos de una corporeidad que tiene una historia personal y que influencia esa técnica, dándole a la acción una potencia, una energía personal y única. Se produce así, una reconstrucción desde la corporeidad y la corporalidad que lleva al intérprete, a una presencia a partir de un comportamiento escénico, produciendo significados, imágenes y pensamientos en el espectador, con un objetivo determinado, pero que también esa percepción será influenciada por las experiencias de cómo ese cuerpo se relaciona con el mundo de ese espectador.

El cuerpo expresivo del cual habla Eugenio Barba, es un cuerpo operativo, pragmático, que, durante el proceso

de trabajo de una pieza, intenta desarrollar y organizar esa corporalidad, que estará influenciada por su historia personal para encontrar nuevas relaciones y significados.

“La corporalidad por la que vemos, es la experiencia del movimiento que posibilita la acción transformadora del sujeto sobre el mundo y sobre sí mismo”, Nietzsche.

La acción, mecanismo muy importante para la construcción de nuestra subjetividad, con la cual contamos en el espacio teatral y más cuando hablamos de Mimo, Teatro físico o Teatro de la acción, como territorio de comunicación. Si bien todos los territorios teatrales, tienen a la acción como protagonista, en este caso, se decide por la no utilización de la palabra, esta elección no significa que busquemos reemplazarla, sino que la acción se desarrolla de tal manera que fluye, se carga de significación, haciendo que la palabra sea innecesaria.

“Acción semantizada, un lenguaje no verbal en la que acción es el verbo, el lenguaje. La no palabra no es una falta sino la forma en que se deja el lugar a un lenguaje particular que expresa una realidad fuera del habla, no fuera del lenguaje”, Víctor Hernando.

Resumiendo: “La acción será la bandera de nuestros decires. Esa acción que involucra una corporeidad y una corporalidad en un espacio escénico a través de técnicas aprendidas que se nutren de nuestra subjetividad, cotidianidad, para elaborar una extracotidianidad, que nos lleva a una presencia escénica que comunica, que atrapa y que enamora al espectador.

A partir de aquí, podremos hablar de talento y por ende de un artista.

A respirar teatro, a develar nuestros decires a partir de sus objetivos: revolucionario, transformador, provocador”

“El artista es un ser sensible e inteligente, organizador de realidades e ilusiones, dominador de espacios y tiempos, hombre de la ficción y de la realidad, conocedor de sentimientos y sensaciones, de gestos, actitudes y pasiones, de alegrías y llantos, provocador de personajes y público, visitante de pueblos. Un artista al que ven y el que ve, al que aman y odian, el de éxitos y fracasos, el de aplausos y el olvido, el perseguido, el olvidado, el idolatrado...El que siempre está”, Alberto Sava.

Presencia, ausencia, subjetividad, identidad, movimiento, quietud, disponibilidad, sonido, silencio, libertad, erotismo, limitación, encuentro, pérdida, llanto, risa, mentira, verdad, hipnosis, sexo, lenguaje.....sigan ustedes.

Cuerpo es estar en el mundo.

Meditaciones y pareceres sobre la vida teatral y su entramado en la sociedad

Melina B. Forte

Antes de comenzar esta suerte de reflexión, quisiera advertir al lector desprevénido que, lejos de ser una teórica de las artes escénicas, me muevo desde la praxis, mi trabajo se desarrolla desde el hacer, por ello, toda reflexión que pueda concretar en estas palabras será nada más que un hilado de pensamientos directamente venidos de mi propia experiencia que, cual río naciente en la montaña, se desplaza a veces turbulento, a veces calmo, pero nunca deja de moverse.

Así pues, cualquier conclusión que aquí se deslice, puede que sea temporal, y no determinante. Que sea lo más parecido a lo efímero de la escena sabiendo, claro, que muy contrariamente a ella, estas palabras quedarán escritas, inamovibles. Mas confío en su subjetividad temporal, queridos lectores, para hacer una interpretación certera de esta praxis devenida en texto.

Por otro lado, como no soy sólo una trabajadora del teatro sino ante todo una persona que intenta comprometerse día a día con el mundo en el que vive, me interesa entamar cada conocimiento, pensamiento y

acción de mi vida en general con el oficio que he elegido. Es por eso que a veces me veo relacionando cosas que a primera vista no parecieran tener correspondencia, pero como hago un culto de la frase todo se relaciona con todo, suelo atar cabos sueltos a menudo.

Dicho esto, a continuación me dedicaré a divagar sobre mi experiencia y la de compañerxs que transitan conmigo este camino (no sin encauzar concienzudamente el acotado divague). Vale sólo una simple aclaración: casi toda mi experiencia se encuentra en el teatro independiente dentro de nuestro país, por lo que cada vez que en este texto mencione la palabra “teatro” deberá comprender, mi lectorx estimadx, que me refiero a este recorte en particular. Y si bien considero que hay puntos de encuentro con el teatro oficial o con el llamado teatro comercial, no es mi intención sacar conclusiones sobre algo que no he vivenciado y que, por otro lado, complicaría la comprensión de lo que me es menester comentar con el presente escrito.

Y allá voy...

La característica fundamental que me interesa destacar aquí es el carácter revolucionario del teatro, y cuando digo esto me refiero al modo de construcción que se genera en este arte, y más precisamente en el teatro independiente. La tradición teatral que nos ancla a lxs artistas en una no-clase socio-económica, que nos sitúa en un lugar de gran patrimonio cultural pero casi siempre de inestabilidad monetaria. Desde lxs bufones y juglares

hasta la actualidad esa tradición sólo se ha *aggiornado* a los contextos temporales y espaciales. Lxs artistas tenemos el privilegio de visitar diversos mundos pero nunca quedarnos del todo en ellos. Y ese aspecto es uno de los que nos da la posibilidad de reconocer diferentes modos de pensar, actuar, comunicarse y utilizar la inteligencia y el buen tino a favor de nuestra creación y también de nuestra divulgación. Sin embargo, la lucha por la supervivencia se mantiene de la misma manera, con la misma urgencia desde el comienzo de los tiempos.

Pero no es sólo esta no-clase, esta marginalidad “pintoresca” la que resalto como carácter revolucionario, sino más bien la tarea “inútil” que supone una obra teatral para el sistema en el que vivimos. El teatro es intangible, es ilusión. Y quien toma la decisión de trabajar en él se dedica a una actividad poco productiva en términos capitalistas, no aporta ningún objeto al mercado. Muy por el contrario, pretende alentar pensamientos independientes, enriqueciendo experiencias y se atreve a decir lo que en muchos otros contextos no se puede o no se debe. Hasta resulta cliché mencionar esto último...

Por otra parte, la organización en el teatro tiende (porque no sucede en todos los casos) más a una cooperación holocrática que a una sociedad verticalista. Es decir, que al trabajar de modo autogestivo, en cooperativa, muchos aspectos del mismo pueden (al menos) descentralizarse. Si bien en la mayoría de las obras existe un alma mater y podemos pensar en una

persona que lleva adelante la acción, es imposible pensar el teatro sin roles colaborativos que integran diversos oficios y profesiones más allá de la actuación (verdad de perogrullo, sin embargo, poner en palabras algunos pensamientos concientiza acciones que muchas veces quedan entre sombras).

Creo, entonces volviendo a mi experiencia, que luego de años de seguir este camino por pura intuición, puedo plantear seriamente que esta decisión absolutamente política es una semilla que hay que sembrar con esmero. Empeñarse en rasgar al menos un poco el entramado de un sistema vertical y dedicarse a una red colaborativa que se inventa y reinventa cada día con todos los recursos que están a su alcance.

Y si usted piensa, queridx lectorx en el sistema vertical al que pertenecemos y hemos estado perteneciendo desde hace tanto tiempo, que copta nuestro pensamiento de maneras insospechadas, en el que creemos que el éxito es individual, el teatro independiente resulta ser acaso un pequeño oasis. No niego que existan egos e individualidades más o menos fuertes en este oficio, simplemente me atrevo a afirmar que tenemos muy al alcance de la mano la horizontalidad.

Es por todo lo expuesto que reivindico el trabajo en el teatro, los espacios de contención y resistencia activa frente a toda problemática económica, social, política. Aquellos encuentros, festivales, ciclos que funcionan como herramienta indispensable para que siga vivo

y tienden redes federales a lo largo del territorio. Con una lógica más parecida al poder holocrático que al extractivismo monopólico.

Y esta lógica de red es la que debe prevalecer (al menos en mi opinión) en este mundo. Ya que, permitiéndome relacionar el funcionamiento del teatro con el de nuestra sociedad, hace años podemos notar territorios devastados por el agronegocio, la megaminería, la deforestación, el extractivismo en general, el poder empresarial en donde prevalece la lógica individual de unxs pocxs. Como decía antes, una lógica verticalista, avara, egoísta que tiene mucha representación y poco sabe de respeto y empatía. Y resulta importante trabajar desde la cooperación en cada espacio que habitamos, porque si desarmamos la costumbre de aplastar al otrx y le tendemos la mano vamos a desarmar también la idea instalada en nuestras cabezas de defender a medias nuestros derechos cuando estamos siendo ultrajadx. Aquí es cuando miro a mi alrededor y pienso en lo conscientes y responsables de nuestro trabajo que debemos ser lxs artistas. Aquí es cuando pienso que el arte debe entrometerse en todos los rincones de nuestra sociedad.

Y si bien, este último comentario, queridx lectorx, puede parecer fuera de contexto, está ahí la importancia que tiene para mí el teatro independiente: siembra un modo de vida simple, fundado en la colaboración y la descentralización. Por supuesto que tenemos preferencias, intereses, más o menos “poder” dentro de esta red dependiendo de

nuestra trayectoria, contactos, patrimonio cultural, etc., pero realmente existe un lugar para todos y es nuestro deber reclamarlo. Hay ejemplos en el mundo que toman esta idea, uno de ellos es el Contact Improvisation que Steve Paxton comenzó a desarrollar allá por los años setenta. Esta técnica de danza no sólo plantea un modo de moverse sino que se acerca a una cosmovisión que tiene como eje la comunidad -las personas practicantes del Contact Improvisation desarrollan entre otras cosas un estilo de vida que pondera la relación con el entorno, al igual que la danza que practican- trabajando desde el entrenamiento mismo la consciencia del cuerpo, el contacto con lo otro y lo otro, descentralización del movimiento y del protagonismo y llevando estas prácticas dancísticas a la idea de integración cuerpo-mente-entorno. Por supuesto que éste no es el único ejemplo, y existen míticas agrupaciones teatrales que fomentan la idea de comunidad, sin embargo en muchas de ellas se tiende a la cristalización de una grupalidad a través del tiempo y no a una cosmovisión clara de red; y su pequeña presencia en número las convierte en una especie de “islas” dentro del mismo engranaje socio-económico.

Considero que está en nuestras manos hacer del teatro una sociedad equitativa que trascienda los límites del arte. El teatro independiente habla desde la verdad, desde la desnudez y al mismo tiempo desde la grupalidad y la comunión.

Es fundamental abandonar egos para potenciar la idea

de que la cooperativa puede ser -conscientemente- parte del cambio que nuestra sociedad necesita. Que no se trata sólo de abordar temáticas disruptivas, sino de ser también disruptivxs en nuestro modo de trabajo y en la vida misma.

Porque no existen luchas ni conquistas aisladas y el teatro no es ajeno a ello, porque toda lucha es transversal, nos atraviesa y se unifica en una red. Llevemos la práctica colaborativa a todas las búsquedas sociales, a todos los aspectos de nuestra vida, arriba y abajo del escenario. Miremos la vida con ojos de colaboración, así como generamos nuestro trabajo artístico.

Aves carroñeras: teatro, territorio y género

Daniela Guercci

Cuatro mujeres son juzgadas por un presunto crimen pagano. Los testimonios se suceden en escena y a través de ellos se reconstruyen los acontecimientos desde la mirada del acusador y de las acusadas, dejando en el público la constante responsabilidad de construir su propio relato para poder finalmente llegar a un veredicto que las declare culpables o inocentes.

Una obra clásica contemporánea. Una historia ambientada en la Edad Media, pero de connotación histórica presente.

La propuesta de Aves Carroñeras nace, inicialmente, como un proyecto de graduación del Profesorado de Teatro en la Escuela de Teatro de Morón en el 2019. El pasaje del marco institucional al artístico se da después, en el 2020, cuando la obra es incorporada a la Compañía Familia Diciembre, de larga trayectoria en el oeste del conurbano. En ese traspaso se conserva la dramaturgia original y se renueva la puesta en escena con Natalia Arteman como directora. Si bien la puesta se modifica, conserva su poética inicial de síntesis que se expresa en los distintos códigos de la representación, así como en su construcción dramática.

El proyecto nació desde la necesidad como equipo de hacer teatro con perspectiva de género, de representar universos que pongan a la mujer como sujeto político en primer plano. Y surgió además en un contexto específico que es el conurbano bonaerense. De sus entrañas y al mundo, emerge una obra clásica pero contemporánea que es además un proyecto esencialmente colectivo desde el inicio, por el desafío de hacer dramaturgia entre cuatro mujeres y el trabajo que implica dar con una poética común y un universo de ficción. Y es a la vez concebido desde el inicio como un proyecto de teatro independiente, con todo lo que eso implica. *Aves Carroñeras* es - en resumen- un proyecto teatral independiente, feminista y del conurbano. Ahora bien, ¿qué define a la actividad teatral independiente de nuestro territorio?

Hablamos de un teatro que se desarrolla en la falta de recursos económicos para la creación artística; condición —pero no necesariamente limitación— desde la cual el teatro del conurbano construye su poética y su filosofía de trabajo. Al proponer una reflexión sobre el teatro del oeste, es necesario hacer un análisis situado de la actividad teatral que no deje de lado las condiciones sociales, culturales y económicas que atraviesan al desarrollo del teatro en nuestra región. Y dentro de ese conjunto de condiciones, resulta importante hacer mención de una de las transformaciones sociales más vigentes hoy; el proceso de visibilización y ampliación del debate acerca de las problemáticas de género que se manifiesta

paralelamente en las producciones artísticas de la región en los últimos tiempos. Es ahí donde ingresa “Aves Carroñeras”, una de las obras que la Compañía Familia Diciembre se encuentra produciendo actualmente y que ha formado parte de la convocatoria Morón en Obras durante el 2021.

El conurbano como territorio y su teatro

Aves Carroñeras es una propuesta teatral que surge en el territorio del conurbano. ¿Qué distingue a este territorio? ¿Cómo lo caracterizamos?

Todo territorio se constituye como un fenómeno complejo por su naturaleza dinámica. Pensar que el conurbano bonaerense se trata de una región inalterable con el paso de los años nos situaría en una postura estática que impediría comprender las transformaciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo.

En búsqueda de algunas definiciones, tomamos a Jorge Dubatti -que a su vez retoma a Anssi Paasi- y a la idea del territorio no solo como elemento material sino también como elemento de dimensión simbólica en donde se comienzan a jugar cuestiones ligadas a la conformación de identidades sociales. Por lo tanto, al hablar de la zona oeste del conurbano bonaerense preguntémosnos cómo específicamente tiene lugar ese proceso de identidad; qué nos identifica, qué nos interpela, para poder pensar estos interrogantes desde el punto de vista de la creación

artística. Escapando de una definición cerrada, podríamos decir que el territorio es, en cada tiempo, lo que su comunidad hace de él -y con él- en términos materiales y simbólicos. Hablamos entonces de identidad social; la conjunción de lo terrenal con lo simbólico siempre en eterna construcción y reconstrucción. Y volvemos entonces a lo nuestro: ¿qué caracteriza al conurbano en esos términos? ¿Y específicamente al teatro independiente del oeste?

Como señalamos al comienzo, una de las características que hacen a la producción artística independiente en el territorio bonaerense es la escasez de recursos económicos. El teatro off se organiza muchas veces en cooperativas o en cooperativas con producción, empuja los límites de lo posible a fuerza de voluntad por el simple placer de hacer, de producir teatro. Pavis, por ejemplo, habla del teatro alternativo definido por cierta “modestia de los medios” que se suele corresponder con la independencia económica pero también con la estética. En el mismo sentido, Schraier caracteriza al teatro alternativo por su autofinanciación, su organización cooperativa y hace hincapié en la independencia creativa que da lugar también a una heterogeneidad estilística. En ambos autores surgen elementos centrales para entender al teatro independiente como tal; la escasez de medios económicos y por consiguiente su desarrollo ligado a la autogestión que da lugar a una libertad estética para la creación. Y más allá de las fuentes, está la experiencia.

Quienes hacemos teatro independiente sabemos que a veces se recupera la inversión económica inicial, a veces se hace algo de diferencia a favor entre lo que se invierte y la ganancia, y muchas otras veces se gasta más de lo que se gana en el proceso de explotación de una obra.

Este rápido panorama podría, quizá, desalentar inicialmente a quien no conoce mucho acerca del circuito independiente en el conurbano. Lejos de eso, este teatro en el oeste es prolífero. No sobrevive; está vivo. Al comienzo decíamos también que estas condiciones económicas no necesariamente son limitaciones en términos negativos: ¿no son esos límites los que impulsan los imaginarios en el teatro del oeste, los que empujan a la creación de puestas en escena que hacen uso de la metáfora? Mauricio Kartun habla de la síntesis poética que caracteriza al teatro independiente y cómo se relaciona con su situación económica de escasez. Parfraseando; ¿no nos han permitido los problemas técnicos desarrollar soluciones poéticas en el teatro independiente del oeste?

La síntesis poética

Recapitulando, decimos entonces que la actividad teatral en la zona oeste pareciera apoyarse, por un lado, en sus dificultades en términos de recursos económicos y por el otro, en la potencialidad poética que esa “falta” alimenta. Este es el lugar del que queremos partir para hablar de la obra “Aves Carroñeras” como síntesis en cuanto a su

propuesta poética, entendiendo que el material es parte de la producción teatral de la región. Decíamos al comienzo que el proyecto está pensado específicamente para ser desarrollado en el ámbito del teatro independiente, contemplando las falencias económicas de las que partimos y también con plena conciencia de las múltiples posibilidades poéticas que esa condición nos brinda a la hora de representar.

Quizá “la primera síntesis” se establece en términos dramáticos. El material -escrito colectivamente por las actrices- se organiza como un clásico teatral en términos de retórica. En el discurso mismo de los personajes se ejercita el uso de la metáfora:

“DINA: Un aullido resuena desde las profundidades y desgarrar la tierra como si pariera hijos muertos. Me acerco al surco vivo enfrentando el infinito, una lágrima resbala por mi mejilla y se arroja mártir por el precipicio. Los temblores comienzan a sacudir la llanura y me engulle la espesura de ese abismo. Soy tallo quebrado, rama rota que el suelo devora. La tierra me lame la boca y muerde mis dientes, se apura por la garganta y los ojos, las ventanas del alma. Mi última palabra es Dios.”

En este sentido, una “segunda síntesis” podría darse en relación a la construcción del espacio en la puesta en escena dado que no hay una relación única entre el espacio de representación y el espacio representado. Por el contrario, es en un único lugar en el que convergen todos los lugares de la ficción. El primero en configurarse

es el “tribunal” en donde un juicio se desarrollará a lo largo de toda la obra. En medio de este, otros espacios irán conformándose y deshaciéndose; bosques, cabañas, habitaciones. La escenografía, sin embargo, siempre será la misma: dos cubos negros de madera y una inmensa red blanca en el foro, preparada para atrapar a quien se determine culpable. Este es, tal vez, el tipo de síntesis que más directamente se relaciona a la resolución poética ante el problema de los recursos económicos propia del teatro en nuestro territorio. Quien cuenta con presupuesto (en otros ámbitos del teatro, claro está) puede montar un bosque entero sobre el escenario; al teatro independiente le basta con una palabra. Quien cuenta con el instrumento del intérprete para generar condensación poética (su voz, su cuerpo, el modo en que se relaciona con los objetos) puede construir todos los lugares. Quienes hacemos teatro independiente somos expertos en hacer de la parte un todo.

La perspectiva de género

“Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia.”

Al comienzo del texto hacíamos foco en el territorio, su carácter dinámico y complejo en tanto construcción

social. Esa complejidad implica que algo del orden del poder, de la lucha, del conflicto se pone en juego al interior de la definición de territorio, y eso se expresa también en la producción artística paralelamente.

Se ha dado en los últimos tiempos una gran ampliación del debate en relación a las cuestiones de género, la violencia patriarcal y el rol de la mujer dentro de la sociedad. Muchas producciones teatrales locales y mujeres artistas se hacen eco de esos reclamos desde una postura profundamente crítica, no solo por la elección de la temática de género como eje para la creación de la ficción, sino por el solo hecho de hacer uso de la palabra escrita siendo mujeres en el campo de la dramaturgia, campo en el que son masculinos los autores que se recuerdan y se vuelven antología. Como si a lo largo de la historia no hubieran existido mujeres que escriben, que crean, que teorizan. La acción de escribir en sí misma —y en nuestro caso la decisión de que sean cuatro mujeres quienes lo hacen - no es casual ni arbitraria. En este proyecto el acto inaugural de la escritura es, parafraseando a Helene Cixous, una apertura hacia la insurrección, un desafío a deshabitar para siempre el silencio. Una liberación para la que el momento siempre es hoy, siempre urgente, siempre en pugna.

Aves carroñeras retoma la Quema de Brujas como acontecimiento histórico durante la Edad Media para construir la dramaturgia. Lo hace desde la voz de la mujer y desde la convicción de que el teatro es una herramienta

para repensar discursos heredados y proponer otros mundos posibles, universos donde podamos actualizar sucesos inmortalizados por la historia. En *Aves Carroñeras* laten preguntas: ¿de qué forma se manifiesta “la quema de brujas” en la contemporaneidad? ¿En qué espacios y de qué modo continúa esa caza desde la operación simbólica? ¿Qué es lo que quisieron quemar y cómo resuena ese pasado en nuestro presente? Es un gran desafío proponer una crítica respecto de las cuestiones de género sin caer rápidamente en mensajes cerrados. Como equipo, lejos estamos de querer reproducir moralejas. Solo se puede repensar lo que se manifiesta en desequilibrio, en conflicto, a través de la pregunta y sin anticipar la respuesta. De nada sirve cerrar una idea en torno a la problemática que el feminismo bien sabe abrir.

Aves Carroñeras apuesta a reflejar el rol fundamental de la sociedad en la construcción de relatos políticos a partir de los acontecimientos que la atraviesan. La puesta en escena confronta al público y lo obliga a ser parte de la obra como jurado del juicio al que se somete a cuatro mujeres acusadas de brujería. Esto se pone de manifiesto explícitamente cuando llega el momento del veredicto final y debe votar, afectando directamente al desarrollo consecutivo de la pieza teatral.

Obra de dos finales que espera en cada representación, un destino.

Palabras finales

Nuestro proyecto busca formar parte de una red artística en la que conviven, afortunadamente, muchos proyectos gestados a la luz de los mismos objetivos. Sigamos sosteniendo esa red que es la que le da vida al arte en el oeste y no olvidemos que lo colectivo es también la esencia de nuestro teatro.

Aves Carroñeras es un proyecto que se asume como producto artístico de la región, que se desarrolla en el marco del teatro independiente y que se construye desde una convicción profundamente política. La obra es una invitación a perderse en las distintas historias y en los distintos puntos de vista que los personajes proponen, será el público el que constituya su propio relato. Invitamos a que sean parte de esta experiencia.

Bibliografía

- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona.
- Dubatti, Jorge (2020). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Inteatro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona.
- Schraier, Gustavo (2011). *Laboratorio de producción teatral I*. Edición de autor digital, Argentina.

Webgrafía

Entrevista a Mauricio Kartun, disponible en: <http://www.descontracturadosradio.com.ar/2017/05/02/mauricio-kartun-siempre-que-hay-un-problema-tecnico-en-el-arte-las-resoluciones-deben-ser-poeticas/>

Pompeyo Audivert en el Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021

Actuación, investigación artística y
pedagogía

Entrevista con Jorge Dubatti

Jorge Dubatti: Es realmente un gran, gran placer poder dialogar unos minutos con Pompeyo Audivert. Muchas gracias, Pompeyo, por estar en el Segundo Congreso Internacional de Teatro de Morón y el 1º Congreso de Pedagogías Teatrales. Tengo muchas preguntas para hacerte, pero la primera me gustaría enfocarla en lo que yo llamaría tu dimensión como artista-investigador. Hay un libro que publicaste recientemente que se llama *El pedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente*. Y me gustaría que nos cuentes cómo se escribió este libro. Es decir, ¿cómo trabajás como artista-investigador, auto-observándote, produciendo pensamiento sobre tu praxis teatral? Porque aclaremos que este libro es el

resultado de una reflexión sobre tu forma de actuar, tu forma de dirigir, tu forma de trabajar lo teatral e incluso el aspecto docente.

Pompeyo Audivert: Exacto. Sí. Este es un libro que resume o sintetiza y proyecta la técnica que vengo desarrollando desde hace muchos años. Yo diría desde que comencé a hacer teatro. Incluso te diría desde antes, ya que la génesis de todo este proceso que me lleva a la técnica que yo llamo “el pedrazo en el espejo”, teatro de la fuerza ausente, empieza cuando yo era adolescente, en la época de la dictadura... Que practicábamos, en medio de ese ambiente represivo, practicábamos el surrealismo, el automatismo de lo surrealista con mis amigos, con gente joven. Y estábamos fascinados por ese recurso del lenguaje tan atractivo, tan revelador de otras zonas de identidad del lenguaje y de la misma presencia, ¿no? Yo diría que el fenómeno de automatismo como caudal poético esencial revela ciertas condiciones de base de la identidad y también del lenguaje. Entonces, en esa fascinación estábamos cuando un grupo de amigos míos, que eran mayores que yo, deciden estudiar teatro y yo los sigo. Y ahí es cuando descubro el teatro como... como asunto. Yo no lo tenía en mi perspectiva. Me encanta el teatro. Y yo llevo allí, a esas escenas, a esos ejercicios que se planteaban, a esas improvisaciones, llevo el automatismo de los surrealistas como único recurso o acervo artístico que yo traía. Y ahí comienzan los choques, ¿no?, con esos procedimientos más

tradicionales que, de algún modo, buscaban otros cauces y otras formas de asociación más estables. Y entonces, se me produce algo muy curioso, que es una fascinación con todo ese mundo teatral, pero, por otro lado, reboto con mi planteo poético más esencialista. Y es así que va pasando el tiempo, el teatro termina de atraparme, me constituyo ya en una identidad teatral, también, y dejo a un costado todo este caudal o esta fuerza esencial, que yo ya traía y a la que siempre sentí que le debía algo, porque yo debería volver a eso, que eso era lo que yo soy. Así que, empecé a avanzar en el tiempo. Finalmente, empecé a producir en el Parakultural, en esos escenarios de emergencia, algunas intervenciones más audaces, más por fuera de las líneas históricas en las que estaba inscripto mi aprendizaje teatral, de esos lenguajes más dominantes de la época como eran el realismo o el naturalismo en su versión stanislavskiana rusa o en su versión americana del Actors Studio, de Strasberg. Todo eso que en esa época cundía como metodología. No solo en los estudios privados, sino también en los conservatorios. Eran las técnicas y los lenguajes de la época, que todavía hoy persisten bajo nuevas condiciones. En esos escenarios más informales que se abrieron al final de la dictadura y principios de la democracia, muchos de nosotros empezamos a practicar otras condiciones artísticas, más eclécticas, buscábamos por otro lado. Estábamos casi en contra de esas metodologías, dado que no expresaban

nuestra posición joven ni tampoco algo de lo que latía en la época, una condición más convulsa, más rota, más fragmentada. Es así que empiezo a funcionar en esos escenarios. Luego empiezo a dar clases de teatro. En el medio me cruzo con Ricardo Bartis, con quien armamos una obra muy potente, una obra de actores y de directores que se llamó *Postales argentinas*, con la que tuvimos mucho éxito. Viajamos mucho y, gracias a esa obra, pude empezar a dar clases y a tener alumnos. Y en las clases empecé a constituir la identidad de este lenguaje. Volví al automatismo, les propuse a los alumnos técnicas para entrar en ese chorro verbal. Nos divertimos mucho durante un par de años con esas condiciones poéticas de la palabra que emergía de los cuerpos de los actores, bajo ciertas técnicas que pude identificar y promover. Finalmente, eso se agotó. Faltaban los cuerpos. Allí empecé a investigar sobre la física compositiva de los cuerpos escénicos. Me di cuenta que el cuerpo es central, por supuesto. En lo teatral son los cuerpos la clave de todo, el centro nodal de la operación teatral. Entonces, me di cuenta de que se podía trabajar desde un concepto muy simple y muy potente que era el concepto de composición: el cuerpo como una máquina compositiva. Y como una máquina que tiene sus propias técnicas de despliegue en el tiempo de esa composición. Es así que aparecieron conceptos muy básicos, como este de la composición, y el de la discontinuidad. O sea, que el cuerpo va produciendo

sus despliegues mediante detenciones, reconfiguraciones, nuevas detenciones. El calce de la composición en la detención produce un asunto metafísico muy interesante. Un cuerpo detenido, respirando. Es muy inquietante, ¿no? Toda la maniobra compositiva, por ahí, es territorial, es un cuerpo que parece ser de acá, pero su forma de estar no lo es. Está muy quieto, mucho tiempo, respira, luego se mueve en velocidades artificiales, a veces rápidas, a veces lentas, a veces en formas generales o particulares. Y empezó a aparecer allí una técnica de despliegue discontinuo de la composición con un calce sumamente poético. Hablo del artificio de los recursos de despliegue de la composición y de la detención como calce metafísico de su condición más esencial. Y eso me llamó mucho la atención y me llevó a pensar sobre los efectos que eso tenía dado que ahí adentro también usábamos el automatismo, ya inscripto en esas condiciones. Entonces, la poética de la palabra surgida de la poética de los cuerpos se volvía muy atractiva. Me di cuenta de que se había producido una circunstancia, en ese fenómeno compositivo y en lo que acabábamos de identificar, de naturaleza metafísica. No solamente era poética esa condición, sino que también era metafísica... En el sentido amplio de esta palabra, pero también en el sentido teatral de ella. Me refiero a que las condiciones físicas, materiales, con las que se produce el teatro y que tienen que ver con el cuerpo del actor y de la actriz. Es

un cuerpo, y las condiciones físicas, inmateriales son el espacio y el tiempo. Esas son las condiciones físicas de nuestro arte. Puede no estar el edificio, estamos en un páramo de huesos, hay un cuerpo rodeado por unas piedras... y ahí está el teatro. Ese cuerpo en el tiempo y en el espacio. Al producir la física compositiva aparecía una suspensión del tiempo, un estallido o un cambio de la valencia del nivel temporal. Y también un cambio en la valencia del nivel espacial. Y, por supuesto, un cambio de la valencia del nivel presencial de ese cuerpo. Ese cuerpo ya no remitía tan claramente (como suele suceder con los cuerpos que no tienen unas consignas tan rígidas, tan ortopédicas) al frente histórico, sino que ese cuerpo, en esas condiciones, hablaba de otras cosas. Era más misterioso. Iba más allá de la presencia ficcional con la que uno pudiera querer revestirlo y, por supuesto, más allá de la presencia del yo, de quien lo hacía. Entonces, se daba esa condición de ulceración del tiempo, de estallido del campo imaginario espacial y de la presencia. Como si la presencia del ser adquiriera en esas condiciones un grado superestructural. Como si esa existencia fuera sumamente misteriosa y teatral, muy vibrante de significaciones, muy llena de otredades. Un campo de visitación, también, de asociaciones. Entonces, me llamó mucho la atención y me di cuenta de que ahí había un asunto teatral esencial. Y que había que seguir investigando, que había que ponerlo en juego y relacionarlo con otros cuerpos. Y ahí aparece la última

etapa de esta investigación, que tiene que ver con los procedimientos compositivos del cuadro escénico. Me di cuenta de que para relacionar esas máquinas teatrales, esos cuerpos que ya habíamos podido situar mediante una técnica de composición y despliegue de naturaleza discontinua, había que estabilizar también una técnica de composición escénica en donde esos cuerpos pudieran relacionarse entre sí, también, bajo condiciones técnicas muy similares a las del cuerpo. Me refiero: composición del cuadro escénico y sobre discontinuidad. Los cuerpos entran en unas relaciones de movimientos y de detenciones mediante la detención como calce de los acuerdos de movimiento y como sistema musical de excitación de esos acontecimientos. Empezamos a establecer en el espacio, también, diagonales, zonas, alturas, toda una técnica compositiva espacial a la que llamamos “máquina”. Las máquinas que empezaron a tener el nombre del número de actores que estaban implicados en ellas. Máquinas de tres, máquinas de dos, de cinco, máquina colectiva de veinte actores. Empezamos a establecer relaciones maquinicas de los cuerpos entre sí, de distintas escenas o de la misma escena. Y ahí apareció esa técnica, ya más de superestructura, y que excedía el propio acontecimiento de la actuación y lo ponía en relación con otros cuerpos. Y entonces, ahí aparecen las escenas más autónomas, más de esta naturaleza metafísica y poética. Y las comenzamos a cercar e identificar. Y ahí me doy cuenta

de que el teatro es una máquina que tiene sus propias temáticas de base. Quiero decir, que en esas escenas-máquina que empezamos a constituir y a practicar (y que fascinan tanto) lo que vemos es que no necesitan de temáticas ficcionales para arrancar. Que arrancan y se sitúan en un grado de organicidad y de autonomía temático-poética por los medios físicos, que son estos que acabo de nombrar: vinculados a los cuerpos y a la composición discontinua del cuadro escénico y de los cuerpos. Y que en esa naturaleza compositiva, formal, discontinua, aparece esta noción del asunto metafísico-teatral y del asunto poético-teatral, que tiene que ver con las cuestiones de identidad de base, con quiénes somos, con la sospecha de la reencarnación, con la identidad dorsal, con la identidad de estructura, con la identidad estallada, con la otredad. Entonces, me llama mucho la atención eso, es decir, un procedimiento que permite hacer aflorar temáticas de identidad de la propia máquina teatral. Después me doy cuenta que, cuando uno hace teatro, recubre esa máquina teatral con sus propias temáticas de base con algún campo ficcional, y a veces pasa, en general, me parece, que ese campo ficcional inhibe la consciencia político-poética y metafísica de esa máquina y la extingue. Y lo que uno queda viendo es ese campo ficcional, que replica un poco el modelo histórico de la funcionalidad orgánica de los cuerpos, que habla de temas, que sitúa el tema como un superobjetivo, como una superdimensión que

todo lo captura, y todo queda al servicio de eso... y se generan esos teatros espejo. Donde uno ve un espejismo ficcional histórico con alguna vicisitud dramática, curiosa o no. O política o lo que fuere. O hasta poética, a veces. Pero uno, a veces, no ve que lo que debería verse también, a la vez que ese campo ficcional, que es la identidad de base de la máquina teatral, sus propios asuntos temáticos. Entonces, me propongo, a partir de ese momento identificar estas cuestiones como en un laboratorio. Como si estuviera en un laboratorio y viera en el microscopio un bicho que no estaba a la vista. Me propongo transparentar el bicho en mis propias producciones artísticas. Me propongo erigir espejos ficcionales con obras curiosas, atractivas, míticas de mi cultura teatral, de mi mundo, pero infiltrar adentro de esas ficciones y de esas teatralidades, de esos textos y de esos procedimientos. Infiltrar la máquina teatral. Infiltrar esos asuntos temático-poético-metafísicos de la máquina a través de los procedimientos formales de montaje, de actuación, incluso de iluminación, hasta escenográficos. Es como si ahí se pudiera constituir del todo este lenguaje teatral y de donde precipita esta técnica enunciada en el libro. En el libro explico cuáles son los principios medios más básicos de ese funcionamiento, y doy el ejemplo de algunos ejercicios o de algunas máquinas. Ahora estoy escribiendo un libro donde hablo más de los procedimientos en sí. Pero, sintéticamente, creo que el teatro es un arte ritual,

metafísico, con sus propias temáticas de base y que tiene que producir una estrategia de pregnancia para concitar una unidad referencial con los espectadores. Esa estrategia debe producir con alguna textualidad, con alguna materialidad reconocible. Y de inmediato el teatro tiene que pasar a su segunda etapa que sería apedrear ese espejo, para revelar que ese espejo es un campo ficcional... No para extinguirlo, sino para trabajar con esos fragmentos en otra política de producción, de un modo más calidoscópico, donde esos fragmentos que uno acaba de ver con cierta plenitud, ahora empiezan a tener como resquebrajamientos. Y cobran otras posiciones y revelan un fondo de identidad, un fondo de profundidad, de una naturaleza metafísica o de una profundidad abismal, que son los misterios a los que se debe el teatro. Y que, entonces, ahí, me parece que el teatro cumple con su verdadera función: la de hacer ese señalamiento al respecto de que la identidad histórica es ficcional y que la identidad yoica es ficcional y que estamos envueltos e inscriptos en una encrucijada teatral. Y que la presencia no es más que una estabilidad aparente, y que hay que estar todo el tiempo rompiendo ese espejismo. El libro es eso: el intento de restituir en la operación teatral, mediante una técnica formal muy concreta (de naturaleza compositiva y discontinua), la fuerza ausente. La fuerza ausente es esa zona poética, ese pulso débil que late por detrás de la teatralidad y del arte en general.

Un pulso que es constante, pero que está ausente. Es una zona a la que no se considera más que lateralmente, pero no se hace política con ella. Política artística, quiero decir. Por eso le puse *Teatro de la fuerza ausente*. De algún modo, ese automatismo que me llevó al teatro, o que yo llevé al teatro, y que fue, de algún modo, rebotado, después logró restituir su posición en estas nuevas formas que fueron apareciendo en el camino. Y logró ser, de algún modo, la latencia poética que anida dentro de esas condiciones de teatralidad. La palabra, entonces, en las máquinas teatrales, es de naturaleza poética, tiene cierta temática sobre las que a veces trabaja, pero para producir ese pulso de ruptura. Plantear la temática y, después, una desterritorialización de esa temática. Y bueno, se trata entonces de eso, de volver a la cuestión más esencial de lo teatral, de producir las prácticas históricas, pero transparentando la estructura de base de este fenómeno de lo teatral, su verdadera condición de máquina de escrutación de identidad y de pertenencia a una escala extra cotidiana.

JD: Está buenísimo, realmente, como lo explicás. Y creo que la Argentina tiene una gran tradición de literatura de artistas-investigadores, y este libro es un hito dentro de esa tradición. Ahora, yo te imagino ensayando, te imagino actuando, te imagino dando clases, pero no te imagino escribiendo. ¿Cómo es el proceso de escritura?, ¿tenés momentos para escribir? ¿Escribís en computadora, tenés libretas y tomás apuntes de ideas

que aparecen? ¿Le dedicas horarios? Digamos, ¿cómo es esta dimensión del Pompeyo Audivert escritor? Que además, veo, es una constante, porque decís que estás haciendo un libro nuevo.

PA: Sí. Tengo una constante de escritura, de notas que voy tomando, hasta que se arma la superestructura. Pero, de repente, empiezo por costados medios laterales que me van llevando a zonas que son centrales. Hace ya tiempo que las zonas centrales las tengo identificadas y que, de algún modo, extraño esas grandes revelaciones, esos escándalos que aparecían cuando aparecían esos conceptos. Como cuando apareció lo del piedrazo en el espejo, lo de la fuerza ausente, lo de la discontinuidad, lo de la composición. Escándalos que aparecían en medio del trabajo y que podíamos conceptualizar y repetir. Entonces, tomaba notas y lo iba formulando. El libro me llevó mucho tiempo. Siempre empiezo por los costados. Y dar con los ejes centrales y elaborar una técnica más superestructural me costó mucho. Pero, finalmente, lo logré. Y eso tiene que ver con ir y venir. Estar todo el tiempo anotando. Después, es una suerte de reconfiguración, de corrección y de visión de la propia escritura. Le doy mucha bola a eso, a la edición. De repente las cosas que por ahí van por acá, puede ser lo que vaya por allá... Y empieza a organizarse como un cuerpo de sentido de la teoría y de la práctica. Practico mucho todo lo que voy pensando. Y mucho de lo que practico me lleva a escribir y a

pensar, y en esa dialéctica medio marxista de la teoría y la práctica, voy generando esa escritura. Pero, por otro lado, también me atrae mucho la otra escritura, que es la escritura teatral. La escritura ya sea de adaptación de textos, de reformulación, de brotación poética de ciertos materiales, como también la escritura más de escritorio. Con *Edipo en Ezeiza* o *Puente roto* me senté y las escribí, apelando a la imaginación técnica de haber visto escenas, de pensar en ciertos actores o actrices que serían esos personajes, y entonces, de algún modo, imaginar la escritura desde esas voces y esos cuerpos. Me interesa mucho todo lo que tiene que ver con la brotación poética de los autores... de ciertos clásicos, como en el caso de *Habitación Macbeth*, que hice toda una versión muy muy brotada. También lo hice en *Muñeca*, o *El pasado de Florencio Sánchez*. Y también me interesa una escritura más radicalmente pura, mía, donde no tomo un cuerpo ya existente y lo broto, sino que ya me meto en mí. Son dos variantes, sumadas a la cuestión de la escritura más teórica, de pensamiento sobre la teatralidad.

JD: Muy interesante.

PA: Y todo eso siempre está trabajando junto. Me cuesta quedarme en una sola zona. Así como estoy dando clases todo el tiempo, también estoy actuando. Y de repente aparecen cosas que me mueven a abrirme a un campo de escritura. Estoy en eso. Y vos, la otra vez, me preguntabas si escribía poesía. Y yo te decía que no. Y

ahora estoy empezando a escribirla.

JD: ¡Ah!

PA: Porque me visitan. A la noche me visitan asociaciones, y ahora me puse a bajarlas, porque, además, practico todo el tiempo con los alumnos estos procedimientos de escritura. Una poética de *collage*, de asociación más disparada. Es muy fluida esa usina que es el laboratorio, el taller. Y entonces, de repente, empiezo a proponerles algunas cosas y me encuentro hablando en ese son más poético. O utilizo a algunos actores como títeres en las improvisaciones y les digo textos. Y me gustan. Siento que se abre ahí, como en ellos, una fuente de lenguaje y una colocación que es autónoma. Otra llave que uno abre en uno. Es como cuando uno mete la cabeza más teórica o la más artística. Hay una que es más radical, que es poética pura, que también me interesa mucho y que voy a empezar a anotar y a estabilizar. A guardar, a tener donde asentarla y poder volver a ella, para ver qué es lo que pasa ahí. Tener una mirada sobre la propia producción poética. Más autónoma, incluso, de lo teatral, más en sí.

JD: Qué bueno, qué bueno. Pompeyo, me gustaría decir que elegiste para la tapa un grabado de tu abuelo. [Jorge muestra el libro].

PA: Exactamente.

JD: Tiene tu mismo nombre, ¿no? Pompeyo Audivert.

PA: Sí.

JD: También me gustaría mostrar, si me permitís, una imagen

que nos mandaste para la edición de *Habitación Macbeth*, que también es una imagen de tu abuelo, una creación de tu abuelo. ¿Por qué elegís esas imágenes? ¿Qué significa para vos esa conexión con tu abuelo?

[Jorge muestra imagen en pantalla]

PA: Mi abuelo fue una figura central de mi infancia. Bueno, haber heredado su nombre también me marcó mucho. Y, básicamente, tengo una gran admiración por la obra de él. Él era un grabador, igual que mi padre. El grabado es un arte popular, en donde cada copia es el original. Es un arte metafísico que juega con la luz y la sombra. Tiene mucho de arte gráfico. Se parece al teatro en el sentido de que no hay un original, sino que cada copia es el original, al igual que las funciones. Se parece al teatro en el sentido de que lleva un trabajo muy artesanal el constituir la plancha de donde van a salir todas esas pruebas, como todos los ensayos que se van sumando uno a otro, hasta que queda establecida la forma definitiva. Siempre sentí mucha familiaridad con el grabado y el teatro. Y me di cuenta tarde de que, de algún modo, había una inspiración teatral en mi infancia, que viene de los grabados de mi abuelo que colgaban en las paredes de mi casa. En blanco y negro sobre todo, esas xilografías tan misteriosas. Y él hablaba. Tiene una serie que se llama *Los misterios*. Su imagen y su búsqueda tenían toda una posición metafísica. Era un anarquista, un catalán muy... muy potente, muy influyente en el marco de mi familia. Y mi madre, por otro lado, era

poeta, santiagueña, salvaje. Siento que esas influencias se han juntado, de algún modo, en mí, y que yo las llevo muy amorosamente dentro de mí. Así que, cuando hice el libro, inmediatamente empecé a buscar entre los grabados de mi abuelo y elegí ese que vos mostraste recién.

JD: [Muestra el libro]

PA: Me parece que es muy teatral. Como si tuviera ahí adentro... como un ser que viene de otro lado. Y el de *La habitación Macbeth*, que es la que mostraste recién, es de la serie de *Los reyes*. Cuando lo vi, dije: “¡Esto es *Macbeth*! Es Lady Macbeth y Macbeth allí”. Es un grabado muy, muy atractivo. Es una especie de Macbeth y está él rey ahí abajo, Duncan. Toda la circunstancia macbethiana se me presentó en ese grabado y dije: “Vamos a ir por ahí”. Por más que sea de la serie de *Los reyes*, *El rey de espadas*. Es Macbeth. Así que, me pareció natural. Y siento que el teatro y, como te decía, el grabado son artes parientes, son artes populares, son artes de la reproducción, de la representación. Y son artes metafísicos.

JD: Muy interesante escucharte, Pompeyo. Podríamos seguir hablando y hay mucho más para preguntarte, indudablemente. La pregunta va por el tema de la enseñanza del teatro. Digamos, esta idea de la docencia teatral. ¿Se puede enseñar a hacer teatro? Cuando, por ejemplo, vos das una clase, o cuando vos enfrentás esta tarea de docente-investigador, ¿cómo pensás

esa enseñanza? Porque, por un lado, es un habilitar al otro con determinadas técnicas. Por otro lado, es empoderarlo. Por otro lado, es sumar a los actores y las actrices a una tarea conjunta. ¿Cómo pensás los distintos matices, las distintas funciones de esto que podríamos llamar la docencia teatral?

PA: Sí. Sí... Vos estás diciendo “enseñar teatro”. Y es muy difícil, es muy raro que alguien pregunte a esa escala... En general, te preguntan por “enseñar actuación”. Pero se trata de enseñar teatro. Y yo les digo a los alumnos que yo les doy clases de teatro. Que después viene la actuación, que es parte... que la actuación es parte de la teatralidad y la vamos a atender. Y desde allí vamos a enfocar nuestra mirada de teatro, pero que la clase que yo doy quiere ser una clase de teatro. Y, de algún modo, lo es, en el sentido de lo que yo creo que es el teatro tal cual lo describí hace un rato: una máquina de escrutación de identidad y pertenencia a una escala extra cotidiana, a un nivel metafísico y poético, existencial... Una zona de averiguación de quién es uno, más allá del nombre propio... Una zona de relación con otros cuerpos, una zona política en el sentido de que vamos a producir un ataque contra el frente histórico ficcional, que lo vamos a revelar como campo alienado, que le vamos a contraponer una orgánica artística muy superior, por lo que comporta su forma de producción poética, a la que tiene el frente histórico, por lo que comporta su forma de producción descerebrada, compulsiva,

egoísta. Es un hecho político, una fe poética, política, la que nos mueve a producir esa fuerza de choque contra la realidad, erigiendo escenas, erigiendo orgánicas poéticas, cambiando la valencia de la presencia, yendo más allá de nuestras propias identidades, para entrar en contacto con un colectivo que, de algún modo, quiere también quiere eso. Porque la gente que va al teatro por ahí lo hace medio inconscientemente, pero en el fondo hay un pulso de deseo de otredad que la impulsa. Me parece que la tarea docente tiene que ver con eso, con identificar para qué estamos haciendo teatro, qué es el teatro verdaderamente, cuáles son sus temáticas de base, cuáles sus sentidos, cuál es el sentido ritual de operación, a qué se debe, cuáles son sus focos de atención. Sacarlo de la condescendencia de que el teatro sea simplemente una zona de espejismos históricos de una sociedad que se quiere ver reflejada y quiere hacer algunas averiguaciones mínimas y básicas, o algunas miradas críticas, o reírse de sí misma y condescender consigo. Ponerlo en una operación más revolucionaria, una operación que no sea condescendiente. Me parece que es una tarea que tiene muchos enfoques, que es muy amplia, pero que en el fondo tiene un norte muy preciso, un foco al que nos debemos. Y la identificación de ese foco nos compromete con una forma de producción teatral... que es distinta a cuando no lo teníamos identificado. Creo que mi tarea como docente es que eso se identifique y crear técnicas y procedimientos para que

los cuerpos puedan entrar en esas dinámicas y puedan hacer esa identificación desde una práctica concreta. No tanto desde una elucubración más teórica, como podría ser esta que yo estoy teniendo ahora, que puede tener resonancias, sino desde una física del hacerlo. Así que, creo que se trata de eso, de crear máquinas teatrales, de ahondar en la experiencia de lo teatral.

JD: Muchas gracias, Pompeyo. Me encantaría que digas días y horarios de *Habitación Macbeth*, el lugar donde se está presentando, hasta cuándo se va a poder ver y cómo te fue en el Festival del Mercosur, en Córdoba.

PA: El Festival estuvo buenísimo. La función fue muy hermosa. Fueron dos funciones hermosas. El público muy agradecido, muy pleno, porque cambiamos también el escenario y eso le dio una gracia novedosa. *Habitación Macbeth* la estamos haciendo en el CCC, Corrientes al 1540, los sábados a las 20:00 y los domingos, a las 19:00. Y vamos a seguir hasta fin de noviembre y después volvemos en enero. Y el año que viene vamos a seguir. Estamos moviendo la obra por distintos puntos del país. Está como naciendo, así que estamos muy contentos con lo que está ocurriendo con una obra en la que hago todos los personajes de la tragedia shakesperiana. Una versión que escribí en medio de la pandemia. Así que, bueno, los esperamos.

JD: Buenísimo. Muchas gracias, Pompeyo. Muchísimas, muchísimas gracias.

PA: Gracias a ustedes.

JD: Muy agradecidos desde la organización Segundo Congreso Internacional de Teatro de Morón y 1º Congreso de Pedagogías Teatrales de Morón. Un gran abrazo.

PA: Gracias a ustedes.

No estamos todas

Antonieta Muñoz Sagredo

Verónica Moraga Früchte

Pieza escénica escrita en pandemia (2021) para ser exhibida virtualmente en el marco de 32° Laboratorio Internacional del Teatro delle Radici en Lugano, Suiza, por encargo de su directora Cristina Castrillo.

La acción debía desarrollarse en un espacio de 1x1mt. Reflejando el contexto que atravesábamos. Junto a nosotras se presentaron los trabajos de mujeres artistas como Ana y Débora Correa del Grupo Cultural Yuyachkani de Perú, Nora González y Alexandra Escobar del Teatro de la Candelaria de Colombia, Susana Nicolalde de Ecuador, Mercedes Hernández de México, Maria Porter de EE.UU, Victoria Mata Soledad de Canadá, Ya-Ling Peng de Taiwán, Bruna Gusberti de Suiza y nosotras de Chile, muchas de ellas integrantes de la red Magdalena Project.

Espacio escénico

1 x 1mt, fragmento de la habitación de la Hija, al fondo una cortina de totora. Al costado una repisa con objetos

personales. Una silla y una mesita.

Durante el proceso de creación se investigó con varios dispositivos móviles a la vez

Personajes

La ACTRIZ: mujer de 57 años, actriz. Ya ha sufrido suficiente simplemente en el camino de la vida. Ahora, es hora de sanar. Su oficio le da recursos para esto, que evidencia ante el público.

La MADRE: mujer de 52 años. Año de nacimiento 1969. Madre soltera de mujer, trabajadora, sin formación profesional, pero con diversos oficios. Luchadora, resistente y

La HIJA: mujer joven de 25 años. Año de nacimiento 1994 Este año termina sus estudios universitarios de enfermería. Alegre, cariñosa, segura de sí misma aunque un poco tímida.

CAPÍTULO 1

ACTRIZ:

Me voy a parir a mí misma

Voy a ser mi propia madre

Aquella que no supo acurrucarme cuando regrese del

infierno

Porque no sabía

Porque no le enseñaron

Porque a mi madre su mamá tampoco nunca le habló de nada

Porque mi abuela no sabía

Porque a mi abuela tampoco nadie le enseñó.

Hoy, yo soy mi madre, para zurcir este agujero en mi existencia,

para saldar esto que quedo pendiente, suspendido en el tiempo.

Aquí, hoy sano esta herida...

En silencio, la actriz se prepara, caracteriza a la MADRE.

La MADRE se encuentra en un espacio pequeño. Sobre una mesita, un mate con un termo de agua. Saca una pequeña cajita y comienza a limpiarla minuciosamente, casi obsesivamente...

MADRE:

La semana pasada deje limpio aquí

Y ahora, está todo lleno de polvo de nuevo.

Es tan injusta esta situación y hora con esta pandemia ni siquiera te puedo ir a ver.

No sé, hay días en que tengo esperanza y que pareciera haber una salida,

pero otros días como hoy no veo más que negro, negro, negro...

Lo único que quiero es que estés aquí conmigo...

Que preparemos una pizza
Y veamos una película juntitas...
Siempre me dijiste, que tu pieza era privada, tu lugar.
Y yo siempre te respeté, pero ahora... ahora no puedo.
No puedo dejar de leer tus cuadernos
y estar entre tus cosas.

(Toma el cuaderno y lo acaricia)

esta es mi forma de sentirte cerca...

HIJA:

Iba de vuelta para la casa, entrando al metro, de repente un mar de escolares se me vino encima, me corrí, creí que me iban a aplastar. Pasaron directo a los torniquetes y empezaron a pasarse, en masa, una detrás de otra...

MADRE:

De todo esto lo único malo es que te hayan agarrado...
¡¡No es justo!! Lo que estamos pidiendo es lo mínimo.
Vivir dignamente tranquilas y no estar sobreviviendo cada día.

Aunque estemos separadas, aunque te tengan encerrada, era necesario que esto pasara,...el alza de los 30 pesos del metro fue la gota que rebalsó el vaso y cuando alegamos tuvieron el descaro de decirnos que teníamos que levantarnos más temprano para pagar menos y como la gente está acostumbrada a agachar el moño, nos callamos. Y vamos aguantando... Han sido tantos años así.
Pero ustedes no.

Ustedes son capaces de ver más que nosotros y levantar la voz... y la acción.

A nuestra generación la hicieron mierda. Para el golpe yo tenía 4 años y fui creciendo en el miedo y la resistencia de mi mamá, mi papá, la vecina, todos.

Me acuerdo de una vez, era de madrugada, llegaron los milicos, entraron a todas las casas de la población. Una por una las iban marcando después de allanarlas. Nos sacaron a todos a la calle y comenzaron a llevarse detenidos a todos los hombres, se llevaron a mi papá, al hijo de la vecina, dejaron solo a los niños. Las mujeres gritaban, al que se resistía le pegaban y se lo llevaban igual. No importaba si estabas metidos en política o no. A cualquiera se lo podían llevar, justamente por eso, porque podían. Así nos doblegaron, a mi familia, a mis vecinos, nos quitaron todos los sueños, nos enseñaron que se podía aguantar más de los que creíamos para sobrevivir.

Me emociona saber que eres de esas que está dando la pelea. Estoy muy orgullosa de ti, mi niña preciosa. De tu esfuerzo, de tu convicción, de lo que se ha logrado gracias a este estallido.

Me acuerdo como si fuera hoy, ese 18 de octubre de 2019. Fue tan increíble ver cómo la gente se levantó y salió a la calle. Era un inmenso mar de gente, sin miedo, lleno de carteles, lleno de lucha. Me llamo la atención que no habían banderas políticas. Izquierda y derecha no existían, solo flameaban banderas mapuches y chilenas.

Había gente del barrio alto y de las poblaciones. Me dio risa que hasta las barras del fútbol que siempre se pelean estaban remando para el mismo lado. Latía una sensación de unidad y de poder muy fuerte.

Suena el celular de la MADRE, ella se apresura a contestar

MADRE:

Anita, hijita, estaba preocupada ayer no llamaste en todo el día.

HIJA:

Mamita linda, estoy harta de este encierro, del trato inhumano que nos dan, de no poder dormir por las noches... Parece que hay un brote de covid en el pabellón 3, espero que no nos contagiemos.

MADRE:

Mi amor, mi chinita no perdamos la esperanza... conseguí una defensora muy buena que está revisando tu caso.

HIJA:

Ay mamita, nuestra sección esta sobrepoblada, parece que llegan dos chiquillas más a nuestra celda y no hay más camas, de verdad van a tener que dormir en el suelo, vamos a ser 6 en una celda para cuatro...

MADRE:

Pero, ¿tú tienes tu camita no?

HIJA:

Pero si toca compartirla, se comparte no más...

Aquí es siempre todo el tiempo igual....

Mamita le tengo que cortar, la vuelvo a llamar.

CAPÍTULO 2

ACTRIZ:

El 2 de marzo de 1985 tenía 21 años. Era plena dictadura cívico-militar en Chile. Regresando de Bolivia por Calama junto a mi novio, fui detenida en Antofagasta... por sospecha.

¿Sospecha de qué? Si era una pendeja que lo único que quería era disfrutar la vida, pasarlo bien y tirar con mi novio.

Todos nos fuimos detenidos, yo, él, dos amigas y tres amigos....

¡¡¡Incomunicados!!! Cualquier palabra podía ser usada en nuestra contra.

En un segundo la vida cambio de color, mi destino dejo de estar en mis manos...

Calabozo, pequeño, sucio, asqueroso. Solo cemento ahogando la libertad, el poder ejercido en su máximo esplendor, el horror. Mi realidad se paraliza, se detiene el rumbo de mi existencia, el abuso de poder de la horrible bestia de la miseria me abraza, me aprieta, me asfixia...

Nos quieren aniquilar, solo por pensar y ser diferentes...

no siempre la vida es un juego....

La MADRE sigue leyendo el cuaderno de Ana

HIJA:

Hoy fue maravilloso, éramos más de un millón de personas marchando. Los manifestantes brotaban desde todas partes y no paraba de llegar gente. La Plaza Italia estaba rebalsada. Cuadras y cuadras llenas de gentes con sus carteles, sus ollas y sus cucharas. Era para llorar de emoción.

La plaza se volvió el punto de encuentro, la rebautizamos Plaza de la Dignidad.

Un lugar que antes era de todos, o sea de nadie...

¡Ahora, es de cada uno!

Este lugar es nuestro y cada día que vamos lo transformamos, lo llenamos de energía, de alegría y de lucha.

Este lugar lo vamos a reconstruir y para eso vamos a destruirlo todo, hasta que nos escuchen, porque las cosas tiene que cambiar, vamos a resistir. Lo más hermoso de esta lucha es que es del pueblo para el pueblo..." (*La MADRE deja el cuaderno al lado*). Eres tan valiente Anita, una luchadora... me acuerdo que en los 80's habían muchas manifestaciones, yo al principio no me atrevía ir, pero poco a poco fui perdiendo el miedo y salí a la calle a gritar, a luchar, como tu mi Anita.

La MADRE revive los gritos de una protesta.

MADRE:

¡Y va caer y va caer! ¡El que no salta es Pinochet! ¡El que no salta es Pinochet! ¡Asesinos!

Y sí amor, tienes razón, lo más hermoso de este estallido social es que nos volvimos a mirar a los ojos...

La MADRE sigue ojeando el cuaderno

HIJA:

Hoy estuve con los pica piedras, es duro. No solo es hacer piedras, es modificar el paisaje, es hacerlo propio, es reconstruirlo desde la base y dejar que la tierra vuelva a respirar.

¡En Corvalán el enfrentamiento! Puta que dan rabia los pacos. Paco perkin, le dan la espalda al pueblo, nos traicionan. Son detestables.

Hoy los cabros atravesaron un cable de acero entre unos postes para que el guanaco no pudiera pasar. Me cagué de la risa, pacos culiaos, no sabían cómo hacerla, no podían bajarse a desenganchar el cable porque nos íbamos a tirar encima de ellos... ¡somos un verdadero ejercito!

El presidente dice que somos un enemigo poderoso... jajajaja, que estamos en guerra dice el innombrable... jajajaja.

¡Qué weá!

Ellos que gastan millones en juguetes de guerra. Y nosotros con máscaras, cascos de bici y antiparras para protegernos, con pedazos de vereda como municiones.

Nuestros escudos hechizos son bellos con ellos nos protegemos de las fuerzas represivas y toda su tecnología. El gobierno nunca nos ha escuchado hasta ahora, porque no les conviene, porque no quieren compartir sus privilegios y nosotros somos una amenaza. Los pacos y los milicos y este gobierno ladron los protegen a ellos, a los poderosos...pero esto se va a acabar.

MADRE:

Yo sabía que tú eras primera línea, aunque me decías que no, yo sabía, una madre siempre sabe...no quería que estuvieras ahí, pero por otro lado me sentía y me siento tan orgullosa de ti...

CAPÍTULO 3

ACTRIZ:

Los soltaron a todos menos a mí. Arriesgaba una condena de 3 años y un día de cárcel...

A esa altura mi madre en Santiago a 1200 kilómetros de distancia aun no sabía nada...

Nos abrazamos fuerte con la Tata y la Moni en la despedida, lloramos. Mis amigas se llevaron mi libertad, se las escondí entre las ropas. No quería que se quedara ahí conmigo, prisionera, detenida en el tiempo, junto a las vidas y los sueños de las otras presas.

La cárcel de Antofagasta tenía, en el 85, aproximadamente 30 presas. Una de ellas, yo.

Hoy la cárcel de Antofagasta tiene más de 207 presas. La mayoría de ellas por venta de pasta base. Una droga que el dictador se encargó de introducir en las poblaciones a lo largo de todo Chile con el único fin de aniquilar las voluntades de las gentes.

(La MADRE toma una fotografía del mueble, la contempla, están las dos, ella y Ana. Empieza a cambiar de lugar las cosas... Se detiene en una caja, la abre).

Nunca hemos tenido secretos hija... me acuerdo como si fuera hoy cuando llegaste con esto a la casa y me lo mostraste.

HIJA:

¿Sabes qué es esto mami? Es una bomba lacrimógena. Las disparan con un arma y mientras viajan por el aire, llevan su cola blanca, como novia desesperada y van dejando una estela de humo tóxico que inunda el aire atacando las mucosas del cuerpo, todo lo húmedo; ojos, nariz, boca. Por esos tú no tienes que ir a las manifestaciones. Tu condición de asmática no te lo permite, ma.

CAPÍTULO 4

ACTRIZ:

Desde Santiago y bajo el más estricto secreto mi madre contrato a un abogado para mi defensa. Me llevaron esposada a los tribunales

Para que firmara la autorización...

Ahí estaba el señor Juez, cazador él, presa yo

Me envolvía esa sensación de que podían hacer lo que quisieran conmigo.

¿Sabes? -me dijo- ahora tu novio esta libre y puede estar con las mujeres que quiera...

¿Desde cuando tienes relaciones sexuales prematrimoniales? Quiero que me describas un orgasmo sexual. Y así una pregunta tras otra.

No había razón para estas preguntas. Nada tenían que ver con él porque yo estaba ahí, atrapada. Presa del sistema, presa de la morbosidad de ese monstruo que me interrogaba. Que tenía el poder de acabar conmigo si quisiera...

La MADRE abraza la fotografía contra su pecho

MADRE:

He vuelvo a sentir ese miedo que tuve cuando se llevaron a mi papá. Ese miedo de no saber que te puede pasar, de cuando vas a volver. Eres la mejor hija que pude tener. Siempre cuidándome si ni me dejabas ir a las manifestaciones contigo.

Supieras que ahora voy a todas, a todas las manifestaciones que convoca la agrupación de familiares de los presos políticos de la revuelta. Nos movemos hartos.

Voy por ti mi amor, a exigir que te liberen, voy con tu foto colgada aquí. Voy por ti y por todos los presos de la revuelta....

La MADRE prende una velita, prepara el espacio y toma un mate. Saca una carta que viene dentro de un sobre, comienza a leerla

HIJA:

Mamita, aquí adentro somos muchas las presas de la revuelta. Todas encarceladas injustamente, inculpadas la mayoría con montajes que nadie se cree, ridículos...

Son todas mujeres que fueron a manifestarse para pedir salud, educación, jubilaciones dignas... es que no puede ser mamita, que usted y tanta gente de esfuerzo, que han trabajado toda la vida, reciban una pensión de mierda que no alcanza ni para comer...

Aquí las chiquillas quieren tener derecho a soñar con una vida mejor, para ellas y para sus hijos...

Muchas gracias por la encomienda. Recibí el papel higiénico, el jabón, la pasta de dientes y las toallitas. Ya no me quedaban... Espero que esta cuarentena pase pronto para que levanten la prohibición de recibir visitas quiero puro abrazarla mamita, no sabe cómo la extraño...

La MADRE emocionada besa la carta

CAPÍTULO 5

ACTRIZ:

Mi mamá, nunca habló conmigo del tema, pago en secreto el abogado que gano en la primera apelación.

Mi mamá nunca le contó a mi papá. Salí libre por falta de méritos en la causa.

Quise demandar al juez por su abuso de poder, por sus preguntas obscenas y “no ha lugar” y entonces me vi “David contra Goliat”.

Pienso en mi madre que no supo abrazarme y contenerme.

Pienso en su miedo con su hija presa.

MADRE:

Pucha que escribes bonito... y te estás perdiendo ahí dentro... por la mierda... ¿Cómo no logramos sacarlos de ahí?

¿Cómo no los podemos liberar de una vez?

A veces pienso que me voy a volver loca...

(La MADRE tiene una crisis, se tranquiliza, toma un poco de mate).

Solo a veces, pero solo a veces siento que no voy aguantar más la impotencia...

El resto del tiempo me posee una fuerza que me viene de las entrañas, del útero

Y sé que nada me va a detener hasta sacarte de ahí hija....

¡¡¡No estamos todas faltan las presas!!!

(Suena el teléfono, la MADRE contesta)

Anita, mi amor ¿Cómo estás?

HIJA:

Cansada, mamita... hoy día de nuevo cuando regresamos a la celda

Estaba todo revuelto, los colchones abiertos y dados vuelta

aros y pinches desparramados por el suelo, la ropa interior debajo de la cama

que menos mal que no se mueve sino seguro que la hubieran dejado patas pa arriba, nada estaba en su lugar, hasta en el basurero hurguetearon, buscan algo ilegal...

MADRE:

¿Encontraron algo?

HIJA:

Nada, mamita. Una compañera tuvo un ataque de nervios cuando encontró la foto de su hijita rota en el suelo, fue súper fuerte verla así, no había como consolarla. Le tengo que cortar. La quiero.

Anita corta el teléfono, la MADRE sigue hablándole

MADRE:

Yo también te quiero mi amor. Te amo mucho.

CAPÍTULO 6

ACTRIZ:

Hoy estoy aquí para sanar, para sanarme
Para abrazarme y contenerme
Para hablar de lo que fue silenciado
Para darle voz y palabra a mi propia madre,
que soy, que es ella, que somos todas.

Festival Mujeres a Escena

Viviana Perea

Hoy quiero reflexionar junto a ustedes sobre la importancia de estos espacios de encuentro, de comunicación, de construcción y militancia. Porque no estamos aquí solo por responder a una invitación o para hablar de nuestros proyectos, sino sobre todo por la convicción de escuchar al otro, de construir colectivamente. Hoy quiero contarles sobre un espacio que se gestó en el año 2008 y que desde entonces se ha transformado en un lugar lleno de imágenes, acciones, emociones e historia sobre las Mujeres.

En el año 2008 se suma al circuito tucumano de festivales independientes el 1º Festival de Teatro de Género “Mujeres a Escena” organizado por el Grupo Ross, contribuyendo al desarrollo del campo teatral tucumano con un nuevo punto de concurrencia para artistas locales, nacionales e internacionales. El mismo surge cuando los representantes de Salas de la ciudad de San Miguel de Tucumán debatían sobre que evento llevaría a cabo cada uno de sus espacios independientes con el fin de lograr mayor afluencia de público. Desde el Grupo Ross surgió la idea de realizar un Festival que reuniese espectáculos donde se abordara la figura de la

mujer. El punto de partida del mismo se remontaba al trabajo de mi tesis de grado de la Licenciatura en Teatro de la UNT, *Aproximaciones al rol de la mujer en el teatro tucumano de la Posdictadura- las nuevas directoras del nuevo teatro*.

En dicha investigación había tomado contacto con las voces de directoras tucumanas que habían comenzado a dirigir a partir del año 1983 con el regreso de la Democracia y con la creación de la Escuela de Teatro de la UNT. Previo a esa fecha la dirección teatral había sido casi nula en la provincia; dos o tres pioneras habían ejercido este rol ligado casi siempre a la figura del hombre. Las demás cumplían el mandato de ser actrices porque la regla decía que la dirección llevaba pantalones. **Primer paradigma a romper...**

En aquella investigación advertí que aquellas mujeres que ejercían la dirección, si bien era un gran logro cumplir ese rol, no siempre podían hablar de ellas mismas; algunos textos contaban historias escritas por hombres o eran censurados sus discursos por ser mujeres. Muy pocas, y después de años de silencio de la dictadura, hablaban de sus madres, abuelas, sus hermanas y con ellas sus deseos, tristezas, dolores, amores, luchas y esperanzas. Pero... ¿Eran escuchadas? ¿Alguien se interesaba por sus discursos?

Mi tesis resultó entonces un disparador para el Festival Mujeres a Escena, en función de generar este espacio de militancia desde el arte, para resistir desde la escena y salir a la búsqueda de producciones que nos ayuden a

pensarnos, mostrarnos, acompañarnos...

Congregar un evento donde la mujer fuera el eje resultaba en aquellos momentos una idea sexista para algunos. De hecho, muchos se preguntaban: - ¿Se puede hablar de una diferencia? ¿De lo exclusivamente femenino o masculino? ¿No resulta el mismo festival un dejar de lado los avances respecto a la mujer? ¿Es necesario este tipo de Festival? La respuesta fue **Definitivamente: ¡sí!**

Realizar un evento con esta temática era necesario en ese entonces y aun hoy en Tucumán, Norte de la Argentina, la provincia más pequeña, pero con una alta tasa de feminicidios.

Entendimos que esas preguntas formuladas anteriormente, y algunas veces hasta con tono de broma no hacían más que intentar silenciar aquello que considerábamos necesario y vital desde nuestro Arte.

Así fue como nos embarcamos en este Proyecto y convocamos producciones que narraran “ historias de mujeres”, el rol de la misma a través de los años y en los días que nos toca vivir. Historias de mujeres destacas, como así también de aquellas sumidas a las sombras. La creación no se limitaba solo a mujeres artistas, sino que también abría las puertas a compañeros como creadores, de hecho, en mucho del material recibido se advertía la decisión por parte de directores y actores de trabajar el universo de las mujeres a tal punto de inmiscuirse en él, animándose incluso a ser ellos quienes representaban a aquellas Mujeres y contaban esas historias. Había aquí

una clara determinación de reflexionar sobre esos roles establecidos sobre borrar ese límite de aquello que desde niñas y niños se nos impone.

De aquella primera edición a la octava que se realizó en junio de 2021 nos propusimos siempre pensarnos y programar desde una perspectiva de género que permitirá a nuestras y nuestros espectadores tomar contacto con temáticas y abordajes que nos liberen de esos roles establecidos:

Ser madre, ser hija, ser esposa, ser sumisa, ser débil, ser frágil, ser temerosa, ser temerosa, ser rosa, ser putas, ser malas, ser brujas...

La invitación en cada propuesta fue poder pensarnos como sujetos de Derecho, como sujetos que sienten y desean, como personas que a veces se rebelan contra “lo establecido” y sobre esa construcción social impuesta. No solo había una propuesta estética sino también una militancia para pensar socialmente lo apropiado y deseado para cada sexo.

Del año 2008 al 2021 se realizaron 8 ediciones de este Festival que fue cobrando presencia a nivel nacional e internacional. Participaron producciones de toda la Argentina y de países como Chile, Perú, Brasil, Colombia, México, España y Dinamarca. 100 propuestas, 1500 artistas participes, más de 10.000 espectadores y un gran equipo de trabajo nos permitieron durante estos años sostener este espacio y generar diversas acciones.

Hoy miramos hacia atrás y vemos cuanto hemos

crecido, pero también cuanto hemos ganado en esas luchas sociales, en esos derechos que en muchas de las obras se gritaban como un derecho por el que peleábamos.

No somos ni estamos en nuestro país en las mismas condiciones que en aquel 2008 pues a lo largo de estos años en Argentina se sancionaron leyes vinculadas a la justicia social y a las minorías:

2020 Ley 27.610. Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), obligatoriedad de brindar cobertura integral y gratuita.

2020 Ley 27580. Convenio sobre la eliminación de la violencia y el acoso en el mundo del trabajo

2019 Ley 27539. Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales

2019 Ley 27533. Ley de Protección Integral a las Mujeres. Modificación artículo 4° de la Ley 26485

2019 Ley 27501. Ley N° 26.485. Modificación. Incorporación como modalidad de violencia a la mujer al acoso callejero.

2019 Ley 27499. LEY MICAELA de capacitación obligatoria en género para todas las personas que integran los tres poderes del Estado.

2017 Ley 27412. Paridad de Género en Ámbitos de Representación Política.

2017 Ley 27410. Concientización sobre la Violencia de Género.

2015 Ley 27234. Violencia de género. Educar en Igualdad: Prevención y Erradicación de la Violencia

de Género.

- 2014 Ley 26844. Régimen especial de contrato de trabajo para el personal de casas particulares
- 2014 Ley 27039. Fondo Especial de Difusión de la Lucha contra la Violencia de Género. Línea telefónica gratuita con alcance nacional “144”
- 2013 Ley 26873. Lactancia Materna. Promoción y Concientización Pública
- 2013 Ley 26862. Acceso integral a los procedimientos y técnicas médico-asistenciales de reproducción médicamente asistida
- 2012 Ley 26743. Sobre de Identidad de Género (-una medida pionera en el mundo que reconoce el derecho de las personas a ser inscriptas en su DNI acorde con su identidad de género).
- 2012 Ley 26842. Prevención y sanción de la Trata de Personas y asistencia a sus víctimas. Código Penal, código Procesal Penal y Ley n° 26.364 - modificación
- 2011 Decreto 936. Protección Integral a las Mujeres. Promuévase la erradicación de la difusión de mensajes e imágenes que estimulen o fomenten la explotación sexual.
- 2010 Ley 26618. Sobre Matrimonio Civil (Matrimonio igualitario).
- 2009 Ley 26485. Ley de Protección Integral a las Mujeres. Ley para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia

A lo largo de estos años surgió el movimiento **Ni una**

menos, movimiento feminista surgido en Argentina en 2015, que posteriormente se expandiría a gran escala hacia varios países de Hispanoamérica y otras regiones del mundo. En referencia a la primera marcha masiva realizada en 2015 en distintos puntos del país, motivada por el femicidio de Chiara Páez, una adolescente de 14 años que estaba embarazada y que fue asesinada por su pareja.

Nuestros **8 AM y la gran marea verde** nos hacen sentirnos más fuertes, más acompañadas, pero cuidado, no menos vulneradas. Hemos a lo largo de estos años tenido grandes conquistas, miramos hacia atrás y nos encontramos con obras que reclamaban lo que hoy es una realidad, pero también sabemos que la lucha continua y que nosotras desde nuestro lugar de artistas y teatristas aún tenemos mucho por hacer. Y allí, en **nuestro vivir en Arte** encontramos la manera...

Necesitamos más presencia de Mujeres en espacios públicos y privados, más reconocimientos a las y les técnicas *y techniques* de nuestro sector, más respeto a nuestros cuerpos en escena, menos violencia y necesidad de exponernos como objetos sexuales.

A lo largo de estos años los cuerpos, las imágenes, las canciones y los objetos y sobre todo las temáticas y su abordaje han cambiado... Tenemos la imperiosa necesidad de seguir reflexionando, debatiendo y reconstruyendo.

En nuestra última edición del Festival que congrego 21 producciones de manera virtual nos propusimos aun en la imposibilidad de encontrarnos físicamente poder

seguir escuchándonos, conociéndonos, resistiendo...

En la programación se puso sobre la mesa los feminicidios, las maternidades deseadas o no, la lucha de las madres por sus hijos asesinados, las desapariciones, las violencias domésticas, la búsqueda de justicia, el reconocimiento de nuestro cuerpo, las migraciones, los mandatos rotos y sobre todo las luchas ganadas.

Los objetos ligados socialmente a la figura masculina fueron parte de la escena y nos resulta una gran conquista que así sea: pelotas, canchas de básquet, martillos, overoles, botas, cintos, camisetas, palas. Los personajes se apropiaron de ellos dejando de lado lo rosa, las muñecas, lo frágil, lo puro.

Vimos cuerpos con tierra, con sudor, con sangre y vestiduras impuestas rotas.

Como directora y programadora de este espacio de encuentro siempre me sorprende y me emociono al ver el trabajo de mis compañeras, cada historia, cada propuesta me apasiona y debo confesar me lleva a las lágrimas a veces. Siento la profunda necesidad que cada una de ellas llegue a las mayores cantidades de espectadores y de colegas.

Contactarse con cada elenco, conocer sus realidades, muy diversas, por cierto, es abrir distintas puertas, distintos caminos, distintas posibilidades de comunicación y encuentro.

Creo profundamente en estos espacios, en el material y los proyectos que surgen de ellos, en las redes que se tejen, en los vínculos que creamos.... Porque aún queda mucha lucha por construir, muchos oídos sordos por destapar y denunciar, porque muchas aún estamos desde un lugar de privilegio, pero

la sororidad y la empatía nos impulsa a querer llegar y abrazar a más, a despertar, a que la marea se haga imparable...

Alguna vez dijeron que las mujeres no podían actuar, nos silenciaron y nos quitaron la posibilidad de estar en escena, hoy invadimos escenarios... Luego nos dijeron que la dirección escénica era cosa de hombres, vinculada al poder y a la necesidad de imponer desde la fuerza, pero nosotras dirigimos desde el amor y el cuidado a los intérpretes... Nos dijeron tantas cosas... nos creímos tantas otras, pero compañeras, compañeres y compañeros...

Nos sembraron miedo, nos crecieron alas.

Teatro y salud: prácticas de cuidado con base en experiencias artísticas colaborativas

Mariela Piedrabuena

Resumen

El objetivo de compartir este espacio es pensar juntos y juntas algunos conceptos que se refieren al vínculo Teatro-Salud; Salud-Teatro como un entramado que surge a partir de las experiencias desarrolladas en diferentes contextos y asumiendo diferentes problemáticas que dan marco a las acciones en este sentido. El punto de partida es detenernos a analizar el enfoque de salud integral, llegar e indagar la prevención y las lógicas de Cuidados.

Los aportes y saberes teatrales como herramientas son valiosos y requiere en este sentido sacarlos a la luz: los vínculos, el grupo, el encuentro, sin olvidar la escucha, la mirada, la confianza cuando se despliega el juego teatral.

La permeabilidad de los muros de la escuela, o de las instituciones en la que desarrollamos nuestra tarea, dejan colar cada vez más conflictos, situaciones, historias que llegan al aula sobre todo cuando hablamos de espacios

cuidados, amigables, lo que pasa afuera...pasa adentro, siendo co-responsables de lo que podemos hacer, para cambiar, aliviar, andamiar, sostener, acompañar, estar y construir mundos posibles y mejores para nuestros y nuestras estudiantes. Válido también para contextos sociales, comunitarios o sanitarios.

Palabras claves: *Teatro. Prevención. Cuidado. Experiencias.*

Enfoque del concepto de Salud integral

Nos referimos a un enfoque que supera la mirada biomédica hegemónica, biologicista y la idea de ¿qué es estar sano-enfermo- sana-enferma? y pone en el sujeto la responsabilidad individual de su cuidado, de su salud, detectar, apartar y segregar. Un nuevo paradigma modifica la mirada y contempla los determinantes sociales (modos de vida, educativos, productivos, ambientales, acceso a la salud, etc.) basados en responsabilidades compartidas.

La Organización Mundial de la Salud (<https://www.who.int/es>) define los determinantes sociales de la salud (DSS) como “las circunstancias en que las personas nacen crecen, trabajan, viven y envejecen, incluido el conjunto más amplio de fuerzas y sistemas que influyen sobre las condiciones de la vida cotidiana”.

Si desglosamos un poco la definición, hablamos de un vínculo de las personas entre sí, con el espacio social, físico y simbólico. Incluye el cómo y dónde se

vive (hábitat, vivienda, identidad), la economía (trabajo, ingresos, alimentación, etc.), el acceso a los DDHH (educación, recreación, recibir cuidados, etc.).

La idea de *co-estamos* de Heidegger (1986) resume sin más esta noción: “somos en tanto estamos en el mundo compartido” y me remite en este dialogo a pensar el punto siguiente: la prevención y el cuidado. Idea que recuperaremos al final del presente trabajo.

Prevención y cuidado

¿Qué es prevenir?

“Es anticipación, es un hecho educativo, es un hecho comunitario, implica potenciar factores de protección, fortalecer resiliencias personales/ familiares y de la comunidad, implica aislar factores de riesgo.” (Piedrabuena, 2019)

Hoy prevenir es pensarnos y actuar desde múltiples dimensiones: desde la tarea áulica/espacios comunitarios y/o sociales, intra-institucional y en red con otras instituciones.

Prevenir es actuar antes de que..., es anticiparnos. En este anticiparnos, deseo compartir líneas para pensar nuestras prácticas desde la idea de CUIDADOS.

“Cuidado” es una palabra que ha circulado mucho en este último tiempo, a raíz de la Pandemia por Covid 19, pero es necesario, tal como advierten los filósofos, las palabras están impregnadas de significados existenciales,

según expresa Leonardo Boff en su libro *El cuidado necesario* (2012) “las palabras nacen dentro de un nicho de sentido originario y a partir de ahí se desarrollan otros significados afines” y sin dudas algo de eso ocurrió con el origen de la palabra “cuidado”. El término cuidado deriva del latino *cura*, es un sinónimo erudito de cuidado. Heidegger (1986), citado por Boff, refiere que en su forma más antigua, cura en latín se escribía *coera* y era utilizada en un contexto de relaciones de amor y amistad. Boff (2012) “expresaba la actitud de cuidado, desvelo, de inquietud y de preocupación por la persona amada o por un objeto con valor sentimental” (p. 73)

Existen otras acepciones como por ejemplo: *coyedar*, *coidar*, *cuidar*. En este caso es el mismo que cura. Pensar, poner atención, mostrar interés, manifestar una actitud de desvelo y preocupación.

Para Boff (2012) la actitud de cuidado puede provocar preocupación, inquietud y sentido de responsabilidad.

“Cuidar es entrar en sintonía con las cosas. Implica tener intimidad, sentir las, dentro de nosotros mismos, acogerlas, respetarlas, darle sosiego y reposo, auscultarles el ritmo y armonizar con ellas.” (Pedagogía del cuidado. 2021. Pág. 31)

¿Qué se entiende por práctica de cuidado?

Las prácticas de cuidado refieren a acciones vinculadas que facilitan ambientes que promueven:

1. Vínculos y lazos cooperativos
2. Saberes, valores y hábitos para una vida saludable.
3. Propiciar el cuidado de sí, de los otros y del ambiente.
4. Aceptación del conflicto
5. Facilita la expresión de sentimientos, emociones y permita dar opiniones.
6. Da la oportunidad de NNA de ser protagonistas y creadores.
7. Favorece la integración la cultura y sus normas, respetando creencias y valores de cada uno.
8. Con presencia de adultos capaces de sostener y alojar.
9. Sujetos capaces de pensar y sentir desde el lugar de cuidado.

10. *Ternura: como dimensión esencial de cuidado.*

“Todo contribuye a que se formen sujetos que piensan y sienten desde el lugar de cuidado y respeto” Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico. (SEDRONAR, 2017, p. 6).

Siguiendo el texto de Boff, el cuidado es un rasgo esencial de la persona. Pero ¿Cómo trasladamos a nuestros espacios, taller, clases, proyectos esta mirada? ¿Cómo se refleja en espacios de aprendizajes situados: conectados, anclados en el contexto dónde estoy?

El libro Pedagogía de cuidado (2021) recomienda una serie de preguntas a los y las educadoras como posibles caminos para pensar y repensar la cultura del

cuidado en las escuelas, pero bien valen para los espacios especialmente donde desde el arte en general o el teatro en particular se conciben como transformadores y dejan huellas en la calidad de vida de las personas de manera positiva:

¿Qué palabras, acciones, emociones y gestos asociamos a la palabra cuidados? ¿Qué prácticas de cuidado conocen que existen hoy en la escuela? ¿Nos damos el lugar como educadores para repensar colectivamente prácticas de cuidado al interior de la escuela? ¿Con qué aliados contamos para promover y ejercer las prácticas de cuidados en la escuela? (Pág. 76)

¿Son nuestros espacios, nuestras instituciones, espacios de cuidado?

Teatro: los vínculos, el grupo, el encuentro

Podemos afirmar que el vínculo, el grupo y el encuentro son partes de una misma dimensión si partimos de la premisa de que “sin otro no hay aprendizaje” (Garzón y Tripodi, 1999, p.52)

¿Por qué desde el teatro?

Tanto las propuestas lúdicas como las grupales conviven con los procesos de la práctica teatral, en el libro *Adicciones. Todos a escena*, se expresa que el teatro permite a los estudiantes sentirse protagonistas desde una

manera activa y participe. Cuando la sociedad en la que viven se acrecienta la individualidad, la competitividad, el aislamiento y necesitamos ofrecerles un espacio de búsqueda y creación, de libertad y el teatro tienen mucho para ofrecer como un lenguaje, como objeto de conocimiento escolar, como herramienta metodológica, es decir “como recurso para...”. (Piedrabuena, 2019, p. 14)

Múltiples experiencias dan cuenta de cómo el Teatro despliega un sinnúmero de posibilidades para contribuir a la salud y mejorar las condiciones de vida, en cualquiera de sus manifestaciones más diversas: obras de teatro, talleres, grupos, intervenciones, performance, teatro de títeres, creaciones colectivas, en diferentes edades y contextos.

El arte aplicado con fines sociales en salud, según Pansera (2017) tiene tres efectos claros:

1. En lo individual permite a las personas reconectarse con zonas lúdico-placenteras, estimular la imaginación, reafirmar la autoestima y la sociabilidad.

2. En lo grupal fortalece la generación de vínculos, desarrolla la capacidad de solidaridad y empatía, participación en la toma de decisiones y creación de nuevos bienes o realidades.

3. En lo social permite reposicionar a grupos o colectivos de baja visibilidad a través de una herramienta legitimada socialmente como es el arte. (p. 67)

La experiencia busca una sensibilización desde las

emociones, hay un contraste en “juego” con los saberes que el público tiene como información válida, una vinculación propia con la experiencia de vida de cada uno, de cada una y un compromiso o una responsabilidad que se evidencia o no desde la mirada adulta, o desde la mirada del educador o educadora, porque eso paso incluso en las Jornadas ESI entre docentes. ¿Qué dice el “otro cuerpo” el que no está en la escena, pero que forma parte del convivio teatral?

Las experiencias en este sentido dejan en evidencia que en Teatro se aprende interactuando con la realidad: “Hoy, ahora mismo, si hay una posibilidad en tanto potencia, es la del cuidado, la compañía, la conversación a propósito del mundo y de la vida, y de la hospitalidad”. (Skliar, 2020, p. 27)

Trozso (2015) sintetiza elementos valiosos a la hora de interpretar la complejidad del mundo en que vivimos y que la pedagogía teatral como campo de conocimiento produce sentido estéticamente comunicable en un contexto cultural determinado, la autora menciona la alfabetización teatral, el manejo de la metáfora, la doble lectura y la apropiación de significados y valores culturales. (p. 51)

Experiencias compartidas

Existen valiosas formas de Teatro en la prevención, hay miles, sin dudas, pero sintetizo y quiero subrayar en este

material posibilidades a modo de antecedentes, propias en este caso, es decir experiencias que puede oficiar como una ventana a nuevas teatralidades:

Adicciones todos a escena. Teatro como recurso en la prevención. Cuerpo, escena y juego

Socializaremos en un mano a mano el proyecto editorial de *Adicciones todos a escena. Teatro como recurso en la prevención* publicado en el año 2013 y en el año 2019 la 2da edición de la mano de la Editorial de Artes escénicas y la experiencia de Teatro.Prevenición: VIH Sida que se despliega en “*Cuerpo, escena y juego*”, escritura en curso.

La primera tiene desarrollo diferente, pero bajo la misma mirada. La segunda edición amplía cuestiones entorno a los abordajes comunitarios y a las TICs (Tecnologías de la información y comunicación) que junto a lo que ofrece *Cuerpo escena y juego*¹, refuerzan elementos referidos al paradigma de sujeto de derechos, intensificado en nuestro país tanto en las legislaciones como en las políticas públicas concretas a partir del año 2006.

En el libro que hacemos mención en primer lugar, encontramos desarrollado el valioso aporte del teatro como herramienta de Prevención, tanto para docentes

1 *Cuerpo, escena y juego* es una escritura en curso. Reúne la sistematización del Proyecto Prevención.teatro VIH-Sida (2018) en un marco conceptual de referencia.

de teatro, de artes o integrantes de grupos artísticos.

Como saber específico damos cuenta que el teatro proporciona a los alumnos y las alumnas la posibilidad de

Sentirse protagonistas desde una manera activa y partícipe. Cuando la sociedad en la que viven se acrecienta la individualidad, la competitividad, el aislamiento y necesitamos ofrecerles un espacio de búsqueda y creación, de libertad y el teatro tienen mucho para ofrecer como un lenguaje, como objeto de conocimiento escolar, como herramienta metodológica, es decir como recurso para... (2013, Piedrabuena)

Continuando con el paralelismo a la obra “Adicciones Todos a escena”, es claro que las problemáticas son diferentes, en una se aborda la problemática de las adicciones y en la otra del VIH-Sida, pero ambas se sustentan en las mismas bases, referida hoy en día a Prácticas de cuidado.

Otra característica, que conforma un piso común en estos proyectos, es el trabajo articulado y en red. Tanto las problemáticas del consumo de sustancias como del Vih –sida o las ITS en general necesitan de un entramado de referencia, de sostén, de recursos. Nadie puede solo o sola, ya sea familia, docente, líderes, Estado, escuela, organizaciones de la comunidad, etc.

Subrayo al respecto:

Resulta imperioso pensarse en comunidad, conocer los recursos que existen en el territorio en que está inserta la escuela, ni el o la docente, ni la escuela misma

pueden, en soledad, afrontar problemáticas tan complejas y multicausales como el consumo de sustancias; de ahí la necesidad de trabajar en redes, mapear las instituciones que conviven junto a la escuela: clubes, iglesias, centros de salud, centros culturales, organismos del Estado, conocer también a quiénes consultar, contar con datos concretos de referentes y conocer los protocolos de acción para acompañar y sostener. (Piedrabuena. 2021. Teatro y prácticas de cuidado. Herramientas de prevención. Revista Trayectoria.)

La propuesta es referenciarse sin dudas con los servicios de salud, que tanto han acompañado la experiencia “Prevención. Teatro: VIH-Sida”.

¿Qué diferencias pueden encontrar en estas obras? Adicciones Todos a escena hace foco en el proceso, creativo, exploratorio, expresivo y comunicativo generando habilidades sociales a partir del juego teatral y Cuerpo escena y juego, refiere más bien al hecho teatral, basado en una creación colectiva, sumando ingredientes valiosos como el juego y la escena misma, transformadora, dinámica, lúdica y participativa.

Desencadenando un sinfín de acciones y propuestas pedagógicas o comunitarias. Una intervención que encontró eco en muchos ámbitos por donde pudo escabullirse y sigue resonando. Y nació, que no es poco, desde la Universidad pública.

Las experiencias del libro Adicciones todos a escena, reúne dos proyectos, donde el Teatro es un medio, un

recurso para... donde la atención se centra en el proceso, en la pedagogía teatral y su didáctica, descubriendo herramientas expresivas, estéticas, artísticas aunque las producciones que devengan de las actividades sean a nivel áulico, entre pares, o con un público específico, porque producimos, creamos, ponemos el cuerpo, la voz. El objetivo entonces está puesto en el mientras tanto... en el proceso. El teatro es tan generoso y universal que no se limita a una sola forma, a una sola verdad, a un solo modo de hacerse o de llamarse.

El Teatro (Lenguaje y objeto de conocimiento) con sus conceptos y procedimientos aportan a la construcción de la identidad, de la autonomía, a fortalecer los vínculos, a la identificación y manejo de las emociones, a tomar conciencia del propio cuerpo, a relajarlo y tensionarlo con intención, estética, comunicativa, a favorecer el pensamiento ficcional, metafórico, simbólico y divergente... en la prevención y en una educación para la vida, no es poco.

En el proyecto artístico y de prevención del VIH Sida, se concreta la puesta en escena de una creación colectiva con estudiantes universitarios, se multiplica de este modo el efecto de sensibilización, desde el arte y desde el teatro. Proceso y producto al servicio de la promoción de la salud, sin dudas un ámbito para explorar.

Denominadores comunes: escucha, confianza, mirada, ternura

Sin dudas que estos aspectos requieren un desarrollo profundo, serio y comprometido, pero los esbozo a modo de tenerlos presentes a la hora de pensar y generar nuestras prácticas y entretener posibles escenarios cuidados:

La escucha como posibilidad de habilitar y promover un entorno de confianza. De todas las posibilidades de generar acciones positivas y constructivas con niños, niñas o adolescentes la escucha es la más valiosa en ámbitos educativos o comunitarios. Escuchar a los y las estudiantes.

La confianza significa que nos tenemos fe, que podemos, “que están dadas las condiciones para descansar, desahogar, para ceder, fiar.” (Paez, 2020)

La mirada, mirada como confirmación de la existencia del otro. Hacerlo visible, que esta, y es importante su presencia.

“La atención a la mirada del otro, pensábamos, acaso permita la emergencia de otra forma del pensamiento y, quizá, de otro tipo de práctica social” (Jorge Larrosa y Nuria Pérez de Lara, *Imágenes del Otro*, p. 12.)

La ternura merece un tratado especial, ya que en el Congreso fue eje generador de múltiples reflexiones, a modo de señalamiento y posibles caminos voy a mencionar que se define a la Ternura como sinónimo

de cuidado esencial. “es un afecto que brindamos a las personas y el cuidado que aplicamos a las situaciones existenciales (...) la ternura es el cuidado sin obsesión. (Boff, 2012, p.95)

Por lo expresado, la ternura surge del mismo acto de existir con otros, no existimos, co-existimos.

Es necesario problematizar los conceptos, las experiencias y expresarlos, como sabemos hacer, en producciones creativas mediante los diferentes lenguajes artísticos involucrando los sentidos:

Escuchar-visualizar-sentir-imaginar-hablar-dibujar-pensar-escribir-recordar-dramatizar- jugar.

Cuando se habilitan y generan estos espacios de confianza, de escucha, de decir, de cuidados, lo que ocurre afuera, llega hacia el interior de los grupos. ¿Qué hacemos? Más allá de canalizar hacia la expresión y manifestaciones creativas, tomar los emergentes, viviendo-acompañando la experiencia- ordenándola y dándole sentido a esa realidad en su complejidad, que no es poco.

Conclusión

El maravilloso encuentro compartido en el 2º Congreso de Morón, en la mesa Teatro y Salud, permitió resaltar la idea de “entornos amigables” como espacios cuidado donde lo grupal, el encuentro permite entretejer también lo que nos pasa-nos pasó en tiempo de pandemia y cómo

reforzamos estos aspectos.

Para esto necesitamos asumírnos co-responsables. No estamos solos, ni solas. (Individuos, instituciones o comunidades) En este caso propongo a modo de invitación unos ejes que orientan líneas de acción:

- Volver a pensarnos en comunidad: realización de mapeos colectivos como herramienta para visibilizar recursos, referentes. (luego del contexto de pandemia)

- Abordajes interdisciplinarios: acceso a los servicios de salud-recursos.

- Acudir a información certera. Indagar las fuentes. Actualizarnos.

- Indagar sobre posibilidades estéticas, creativas, tecnológicas, lúdicas, didácticas, para asumir desafíos artísticos.

Hoy más que nunca es válido recuperar la red interinstitucional (co-responsabilidades), el trabajo interdisciplinario (riqueza de aprendizajes y aportes) para valorizar la educación artística como derecho humano, social y cultural desde una mirada de cuidado.

Bibliografía

Determinantes sociales de la salud. Recuperado de URL del recurso: <https://www.paho.org/es/temas/determinantes-socialesalud#:~:text=La%20Organizaci%C3%B3n%20Mundial%20de%20la,condiciones%20de%20la%20vida%20cotidiana%22>

- Alvarez M., Boilini M., Enriz N., Palazzolo F., Schlüsselblum C. (2021) *Pedagogía de Cuidado. La construcción de la cultura del cuidado en la escuela actual*. La Crujía.
- Boff L. (2012) *El cuidado necesario*. Trotta.
- Larrosa J. y Pérez de Lara N. (1997) *Imágenes del Otro*. Virus.
- Paez, M. (2020). *ESI: talleres de cuerpo en juego*. La Hendija.
- Pansera, C. (2016). *Teatro y salud. Entre el caos biológico y el arte terapéutico*. Artes escénicas.
- Piedrabuena, M. (2019). *Adicciones todos a escena. Teatro como recurso en la prevención*. Artes escénicas.
- Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico (2014). *Acercando El Espejo, Programa de prevención de las adicciones en el ámbito escolar Quiero Ser. Guía de implementación docente para El Espejo Mágico*. SEDRONAR – PNUD.
- Skliar C. (2020). *Mientras respiramos (en la incertidumbre)*. Noveduc.
- Trozzo E. (2015). *La vida en juego*. Nueva Generación.

Producciones del Taller de Teatro del Programa Arte en los Barrios

Julio Pol

La selección de piezas de teatro breve que acompañan este artículo, son el resultado de los trabajos realizados por los y las estudiantes del Taller de Teatro nivel avanzado del Programa Arte en los Barrios de la Dirección de Cultura del Municipio de Morón.

Por tratarse de un grupo de estudio, el tránsito por la composición dramática, la actuación y la puesta en escena se realizó siempre teniendo en cuenta su función específicamente pedagógica. Por tal motivo el lector podrá notar lo que en principio puede parecerle una sobreabundancia de didascalias, esto se debe a que las mismas tenían la doble intención de operar como marcaciones para actores y actrices, y como apuntes para la puesta en escena. Nos hemos planteado si era pertinente conservarlas en esta publicación, pero consideramos que, hecha esta aclaración, podían convertirse en una forma útil de acercar al lector a los procedimientos y avances alcanzados a lo largo del trabajo en clase.

Estas piezas de teatro breve fueron oportunamente presentadas frente al público en el Teatro Municipal

Gregorio de Laferrère como cierre del proceso de estudio y como síntesis del mismo.

Esperamos que este material pueda ser útil, tanto para docentes de teatro como para actores y directores.

CARLITOS Y MAMÁ

Personajes

MAMÁ: *Mujer de unos 50 años. Tiene puesta una salida de baño y una toalla le envuelve la cabeza. Se encuentra descalza.*

CARLITOS: *Es un joven-niño de veintitrés años.*

VAGABUNDA: *Mujer de unos sesenta años. Vestida con harapos.*

Escena I

CARLITOS se encuentra armando con mucho esmero un avión a escala. La MADRE se encuentra sentada en el centro de la escena limándose las uñas despreocupadamente. De repente descubre a su hijo en el momento justo en que con muchísimo cuidado intenta colocar una pieza del avioncito.

MAMÁ: *(con toda la intención de hacerlo fracasar) ¡Carlitos! (El grito de la MADRE sobresalta a CARLITOS y hace que se le caiga todo. Va corriendo hacia donde está la MADRE. Como un inquisidor) ¿Que estabas haciendo?*

CARLITOS: Nada mamá... estaba armando un avioncito...

MAMÁ: *(Poniéndose de pie)* Una avioncito... Un

avioncito de guerra supongo.

CARLITOS: Sí, mamá, de guerra...

MAMÁ: Muy bien... eso es, bien paradito... paradito como... ¿cómo le dice mamá?

CARLITOS: ¿Eh? Ah, sí... paradito... ¡como un soldado! *(Toma una patética posición de firme).*

MAMÁ: *(Comienzo a caminar alrededor de CARLITOS semblanteándolo de arriba abajo. Recuerda a un general pasando revista a la tropa)* Eso es... muy bien... *(Descubre algo de su atuendo que no "está en orden")* ¿Y eso?

CARLITOS: ¡Ah, sí...! ¡Perdón, mamá!

Lo corrige.

MAMÁ: Pero ¿cuándo vas a aprender? Un soldado siempre debe estar impecable... *(Rememora añorando ese recuerdo)* Que lástima que no lo hayas conocido a tu abuelo... O mejor dicho... *(Con desprecio)* que suerte que él no te haya conoció a vos... *(Ostensiblemente pletórica de orgullo y emoción)* Porque él SÍ que era ¡un soldado! *(Pausa. Vuelve el desprecio)* No como vos... Guardián de Plaza... Pero bueno... un uniforme es un uniforme, y la verdad que a vos mucho mas no se te puede pedir... *(Golpeándolo con el dedo en la frente)* No te da la cabecita... nunca pudiste ser más que un...

CARLITOS: *(Interrumpiéndola)* Pero mamá, yo te prometo que mañana voy a hacer todo bien... Es

mi primer trabajo y yo quiero que estés orgullosa de mí...

MAMÁ: *(Con una falsa ternura. Acariciándole la cabeza)*
Mi chiquito... No hay forma de que yo me sienta orgullosa de vos... *(Amenazante Apretando los dientes. Lo agarra de una oreja)* Pero si me haces quedar mal con el Doctor Sanguineti, yo me voy a encargar de que te arrepientas de haber venido a este mundo a joderme la vida! *(Repentinamente vuelve a mostrar falsa ternura acariciándole la cabeza)*
Pero bueno... Mañana te quiero ver con ese uniforme bien planchadito, ¿eh?

CARLITOS: Sí, mamá. Te lo prometo...

MAMÁ: *(Cambiando bruscamente de actitud. Se sienta y displicente retoma la acción de limarse las uñas)* Bueno, bueno, ahora andá a buscarme las pantuflas.

CARLITOS: Sí, sí, mamá *(Sale presuroso. Luego de un instante regresa y se para al lado de la MAMÁ con una sonrisa entupida y las pantuflas en las manos. La madre lo mira inexpresiva fijamente a los ojos. CARLITOS tiene un instante de perplejidad. Repentinamente entiende la orden tácita. Se arrodilla y le coloca las pantuflas)*

MAMÁ: Ahora dejame sola...

CARLITOS: Sí, mamá... *(Comienza a retirarse)*

MAMÁ: ¡Carlitos! *(CARLITOS vuelve corriendo. La madre con un gesto lo hace arrodillar a su lado. Otra vez falsamente tierna).* Y ahora se me va a dormir que mañana es su primer día de trabajo...

CARLITOS: Pero. Mamá, son las siete de...

MAMÁ: *(Cortándolo tajante)* ¡Cuando yo hablo usted se calla!

CARLITOS: Sí, mamá...

MAMÁ: Y ahora andá... *(CARLITOS sale corriendo. La MADRE permanece en la escena y con una sonrisa maliciosa continua con su tarea de limarse las uñas)*

Apagón

Escena II

Plaza de pueblo. En el centro de la escena un banco de plaza. CARLITOS, vestido ya como Guardián de Plaza, entra a escena y va armando con esmero y meticulosidad la escenografía. Coloca conos de señalización, coloca unas guirnaldas. Se da cuenta que aún le falta algo y sale de escena. En ese ínterin entra la vagabunda botella en mano, empujando un carro de supermercado repleto de trastos. Con mucha dificultad y lentamente se acerca al banco de la plaza y se acuesta. Se tapa y duerme. Regresa CARLITOS y termina de disponer la escenografía sin advertir la presencia de la mujer. De golpe la descubre. Vacila inseguro, mira para todos lados para observar si es visto por alguien.

CARLITOS: *(Lo dice despacio, como para que no lo escuchen otros)* Señora... Señora... *(La mujer no responde. Se da cuenta que está usando un tono de voz que no refleja ninguna autoridad. Prueba un tono de voz más grueso y autoritario ostensiblemente afectado y falso, actuando por*

si alguien los ve) ¡Señora! ¡Señora! (*Vuelve a mirar para todos lados. Se da cuenta que no le sale. Pierde seguridad y vuelve al tono anterior*) Señora, por favor... levántese, no puede estar durmiendo acá... me compromete... (*La VAGABUNDA emite una especie de gruñido*) Vamos, por favor, levántese.

VAGABUNDA: (*Despertando lentamente de su letargo*)
¿Eh? ¿Quién es?

CARLITOS: Soy... yo...

VAGABUNDA: ¿Y usted quién es?

CARLITOS: Yo soy Car... (*Recordando lo vivido junto a su madre en la escena anterior, adquiere una pose patéticamente orgullosa y marcial*) Soy... ¡El guardián de la plaza!

VAGABUNDA: (*Se sienta lentamente*) Pero si esta plaza nunca tuvo un guardián... además yo duermo siempre aquí... y a usted no lo conozco...

CARLITOS: Es que es mi primer día de trabajo...

VAGABUNDA: (*Con la cabeza entre las manos*) Dígame... porque no me deja en paz... Tuve un sueño terrible...

CARLITOS: Pesadilla...

VAGABUNDA: ¿Qué?

CARLITOS: Pesadilla, se dice... pesadilla... (*Un tanto entristecido*)...Yo tengo muchas...

VAGABUNDA: (*Lo mira*) Ah... no sabe cuánto lo lamento... (*Cortante*) Ahora vallase y déjeme dormir... (*Vuelve a acostarse*)

CARLITOS: *(Con el envaletonamiento falso y estéril de un pusilánime)* Señora va usted a obligarme a hacer uso de los recursos que las autoridades competentes me han otorgado para.... *(Se desmorona)* Señora por favor... váyase... van a empezar a traer las cosas para la fiesta... Y si la encuentran a usted aquí yo...

VAGABUNDA: *(Sentándose más rápidamente)* ¿Fiesta?... ¿qué fiesta?

CARLITOS: Como, qué fiesta... La del aniversario...

VAGABUNDA: ¿Y justo la tienen que hacer al lado de mi cama?

CARLITOS: Esta no es una cama señora, y el pueblo no cumple cien años todos los días...

VAGABUNDA: Mire, amigo... el pueblo puede cumplir todos los años que quiera... Yo ya no sé cuántos años tengo ni puedo recordar que día los cumpla, pero lo que sí sé es que ésta es mi cama y que si me saca de aquí no voy a tener donde pasar la noche...

CARLITOS: *(Se apena. Lo gana la ansiedad. En su interior lucha el mandato materno contra su corazón de hombre bueno. Intentando buscar una solución)* Pero... ¿no tiene alguien de su familia que la pueda albergar aunque sea por esta noche?

VAGABUNDA: Familia... linda palabra...

CARLITOS: Qué... ¿Usted no tiene familia?

VAGABUNDA: *(Se queda mirándolo a los ojos por sobre su*

hombro en silesio un instante. Se oscurece) Alguna vez la tuve... sí...

CARLITOS: *(Con un sobresalto advierte la presencia de alguien que pasa frente a ellos, se pone delante de la mujer para tratar de taparla con su cuerpo y saluda cordialmente)* Buenas tardes, doctor... ¿cómo le va?... *(Espera que se aleje y vuelve a la mujer)* ¿No ve? ¿No ve? ¡Ya empiezan a llegar! *(Suplicante, casi llorando)* Por favor, se lo pido, señora... por favor... en cualquier momento va a llegar mi mamá y si me encuentra en falta yo... yo... *(Abatido, se sienta junto a la VAGABUNDA. Solloza con la cabeza entre las manos. La mujer lo contempla y se apena).* Yo siempre quise... ser un buen hijo... pero nunca nada me sale bien... es que mamá es tan... exigente... que siento que por más que me esfuerce nunca la voy a conformar... yo... *(La VAGABUNDA, conmovida, luego de unos instantes de observarlo, comienza a llevar muy lentamente su mano hacia CARLITOS con la intención de acariciarle la cabeza; pero justo antes de tocarlo se arrepiente y retira su mano también lentamente. Se va muy despacio sin que CARLITOS lo note. Luego de unos instantes CARLITOS se da cuenta que la mujer se ha ido, pero se ha olvidado la botella. Toma la botella y busca a la mujer para dársela. Mirando para todos lados) ¡Señora!... ¡Señora!... (Sin ser advertido por CARLITOS, una joven muchacha se sienta en el banco. Abre un libro y comienza a leer.*

CARLITOS la descubre, y al verla se queda paralizado en estado de embeleso sin darse cuenta que en sus manos aún conserva la botella. LUCÍA descubre la presencia de CARLITOS. Lo mira sonriente y luego pone sus ojos en la botella. CARLITOS se da cuenta. Rápidamente saliendo de su embeleso).

CARLITOS: ¡Ah! ¡No! ¡No es mía! *(Torpemente trata de explicar)* Es de una señora que estaba y... se fue... y... *(Esconde la botella detrás del banco)*

LUCÍA: *(Con una gran sonrisa que la acompañará toda la escena)* ¡Está bien!

CARLITOS: *(Sin comprender)* ¿Que... está bien?

LUCÍA: Que no tenés por qué explicarme nada.

CARLITOS: *(Avergonzado y tímido)* Es que no quería que pienses que yo...

LUCÍA: Está todo bien... *(LUCÍA vuelve a su lectura. CARLITOS no sabe cómo abordarla. Se encuentra invadido por un cúmulo de sensaciones nuevas que lo mantienen perplejo y confundido)*

CARLITOS: *(Luego de una pausa, carraspea en un intento por recuperar la atención de LUCÍA; ella lo observa, siempre con una sonrisa y vuelve a su lectura. Duda e incomodidad de CARLITOS. Finalmente se anima a hablarle)* Yo me llamo Carlitos... *(En un tono patéticamente petulante)* Y soy el guardián de la plaza.

LUCÍA: Carlos.

CARLITOS: *(Asonbrado)* ¿Vos también te llamas Carlos?

LUCÍA: Jaja... No... ¿Cuántos años tenés?

CARLITOS: Yo... veintitrés...

LUCÍA: Entonces no te llamas CARLITOS. Te llamas CARLOS...

CARLITOS: Es que mi mamá me... Y vos ¿cómo te llamas?

LUCIA: Lucía. *(Le extiende la mano. CARLITOS seca la transpiración de su mano en el pantalón y estrecha la de LUCÍA. Es la primera vez que toma la mano de una muchacha que le gusta con todo lo que eso implica)*

CARLITOS: *(Embobado. Sin poder dejar de mirar sus ojos)* Lucía... que lindo nombre... *(No se ha dado cuenta que no le suelta la mano. LUCÍA hace un tímido intento de soltarse, pero el sigue aferrado absorto en su mirada)*

LUCIA: La mano... La voy a necesitar...

CARLITOS: ¿Eh?... ¡Ah! Perdón *(La suelta avergonzado)*

LUCI: Mis padres me pusieron Lucía porque son fanáticos de Serrat... *(Canturrea)* “Vuela esta canción para ti, Lucía”...

CARLITOS: Yo no... se...

LUCIA: ¿No sabes quién es Serrat?

CARLITOS: No...

LUCIA: ¿No escuchás música?

CARLITOS: ¡Sí, sí! ¡Escucho!

LUCIA: Y ¿qué escuchás?

CARLITOS: La música que escucha mi mamá...

LUCIA: ¿Y qué escucha tu mamá?

CARLITOS: Marchas militares... Todo el día.

LUCIA: Ay... ¡¡¡ Por Dios!!

CARLITOS: ¡Sí, sí! ¡Esa la tengo! ¡“Por Dios y por la Patria! (*Canturrea*) Ram pam pam. Por Dioooooo y por la paaaatria...

LUCIA: Jajaja pará, pará, por favor, pará... Vení, vení... Sentate.

CARLITOS: Es que yo no puedo porque tengo que...

LUCIA: (*Interrumpiéndolo*) Sentate dale, que no va a pasar nada... (*CARLITOS duda un instante. Finalmente se sienta alejado. Casi en la punta del banco*) Vení más cerca, que no te voy a hacer nada... (*CARLITOS se acerca lenta y tímidamente apenas un poco. LUCÍA completa la aproximación sentándose a su lado*)

CARLITOS: (*Sin saber qué hacer con la sensación de sentir cerca el cuerpo de una mujer por primera vez. LUCÍA nota su excitación y le produce mucha ternura aquel niño grande, condenado al sometimiento materno. CARLITOS mira el libro que LUCÍA tiene en sus manos*) ¿Te gusta leer?

LUCIA: Sí, mucho.

CARLITOS: Y... ¿qué estás leyendo?

LUCIA: Poesía.

CARLITOS: ¡Ah!... Y ¿qué es eso?

LUCIA: ¿Nunca leíste poesía?

CARLITOS: No. Yo...

LUCIA: Escucha... (*Busca una poesía en particular en su libro y se dispone a leer. Lo hace como quien proclama una*

arenga, con toda la intención de conmoverlo y seducirlo con sus palabras) Paul Éluard...

En mi cuaderno de escolar
En mi pupitre y los árboles
En la arena y en la nieve
Escribo tu nombre

En las páginas leídas
En las páginas en blanco
Sangre papel o ceniza
Escribo tu nombre

En la selva, en el desierto
En el nido en las retamas
En el eco de mi infancia
Escribo tu nombre

En la ausencia sin deseos
En la soledad desnuda
En las gradas de la muerte
Escribo tu nombre

Y en virtud de una palabra
Vuelve a comenzar mi vida...
Nací para conocerte...
Y nombrarte...

(Mirando a CARLITOS a los ojos y luego de una pausa)

¡Libertad!

A CARLITOS lo invade una emoción indescriptible. Tiene una

epifanía que lo pone al borde del llanto. LUCÍA le toma la mano lentamente, toma la lapicera que CARLITOS tiene en el bolsillo de su camisa y escribe algo en su palma. Le toma la cara con ambas manos y le da un dulce y prolongado beso. Se levanta y sale. CARLITOS queda en estado de éxtasis. Luego de unos instantes mira la palma de su mano. Se pone de pie y besa lo que LUCÍA escribió sobre su mano. Lo hace con los ojos cerrados como si estuviera besando sus labios. Mira hacia el lugar por donde se marchó LUCÍA. Se saca la gorra de guardián de plaza, la arroja al suelo con desprecio y sale raudo y decidido en la misma dirección que salió LUCÍA.

FIN

AL CAMPO

Inspirada en La isla desierta de Roberto Arlt.

Personajes

GONZÁLEZ: Mujer de unos cincuenta años.

MARISA: Una joven de no más de veinte años.

JEFA: Mujer de unos cincuenta años robusta. Su vestimenta es sobria y oscura.

La escena se desarrolla en una oficina contable de la década del 50-60. Dos pequeños escritorios a ambos lados de la escena enfrentando al público. En el de la izquierda se encuentra trabajando GONZÁLEZ y en el de la derecha MARISA.

GONZÁLEZ: *(Está buscando algo entre sus papeles. De*

a poco la búsqueda se hace más frenética hasta tornarse desesperada) ¿Cómo puede ser!? ¿No viste la última hoja del balance de Menéndez? ¡Te juro que yo ayer la tenía acá en la carpeta!

MARISA: ¿Buscaste bien? Se te ha de haber traspapelado.

GONZÁLEZ: ¡Ayúdame a buscarla, por favor! *(MARISA comienza a buscar también)* ¡Ay! ¡Dios mío! Si la señora Matilde me pide el balance y está incompleto... ¡No lo quiero ni pensar!...

MARISA: Tranquilízate... Ya va a parecer... A lo mejor está entre mis cosas... *(Revisa su escritorio)*.

JEFA: *(Entra. Se queda observando la situación por un instante sin que las empleadas lo adviertan. Desde el fondo de modo muy autoritario)* ¿Que pasa acá?

Ambas empleadas se sientan rápidamente.

GONZÁLEZ: Nada... Nada señora. *(Trata de disimular retomando su trabajo. MARISA hace lo propio pero no deja de observar la situación con disimulo)*

JEFA: *(Mirando con desconfianza a ambas)* Demasiado alboroto para que no esté pasando nada... *(Acercándose por detrás a GONZÁLEZ)* O acaso se le perdió algo, González...

GONZÁLEZ: *(Tratando de disimular su nerviosismo)*
Ocurre señora que yo...

JEFA: *(Interrumpiéndola)* Deme el balance de Menéndez... Me imagino que ya lo tiene terminado ¿No?

GONZÁLEZ: Sí, sí, señora. ¡Ayer lo terminé! Lo que pasa es que no sé cómo pudo haber pasado...
(*Con mucho temor*) pero es que no encuentro por ningún lado la última hoja...

JEFA: (*Pausa*) Así que no encuentra la última hoja...

GONZÁLEZ: No señora... pero si usted me da un ratito yo le juro que la voy a encontrar...

JEFA: No, González... no la va a encontrar... y ¿sabe por qué?

GONZÁLEZ: No, señora...

JEFA: Porque la última hoja... la tengo yo... (*Le tira la hoja sobre el escritorio*) ¡Traiga para acá! (*Le saca toda la carpeta*) A ver si presta más atención con sus cosas... (*Dirigiéndose al escritorio de MARISA. Su tono es diametralmente opuesto*). Buen día, Marisa...
¿Desayunó ya?

MARISA: Sí, señora, ya desayuné.

JEFA: Muy bien... ¿Tiene lo de Salvatierra? Si no lo tiene lo vengo a buscar más tarde, ¿eh?...

MARISA: (*Saca una carpeta de un cajón de su escritorio*) No hace falta, señora. Aquí lo tiene.

JEFA: (*Abre la carpeta y observa. Pasa las hojas y asiente con beneplácito*). Muy bien, Marisa... Muy bien... Prolijo... completo... y a tiempo... (*Mientras mira a GONZÁLEZ*) Ojalá todas las empleadas fueran como usted...

MARISA: (*Pausa. Incomoda*). Gracias...

JEFA: (*Se dirige a una supuesta ventana que se encuentra*

en el lateral izquierdo y observa el paisaje. Pausa)

González...

GONZÁLEZ: Sí, señora...

JEFA: Se comenta que su marido se quedó sin trabajo... ¿Es cierto eso?

GONZÁLEZ: *(triste)* Sí...

JEFA: *(Vuelve a mirarla. Parece haberse tornado comprensiva)*
Una situación difícil ¿verdad?

GONZÁLEZ: Imagínese señora... Nosotros alquilamos y lo tenemos a Ricardito a cargo nuestro... después de la muerte de su mamá nosotros...

JEFA: Comprendo... comprendo... Pero bueno... Hay cosas peores... *(Cambiano el tono. Acercándose amenazante)* Como que además de él ¡se quede sin trabajo usted! ¡Así que procure no volver a equivocarse! ¿¿Entendió??

GONZÁLEZ: Pero yo no me equivoqué señora. Usted...

JEFA: *(Interrumpiéndola)* ¡No me contradiga! ¡Le pregunté si entendió!

GONZÁLEZ: Sí, señora... Entendí... *(Sale la JEFA. GONZÁLEZ trata de continuar su trabajo pero la angustia la gana y comienza a sollozar)* No puedo más...

MARISA: *(Al notar estado en que se encuentra su compañera se conmueve y se acerca a ella)* Bueno... Tranquilízate... Vos sabes cómo son algunos jefes...

GONZÁLEZ: Vos porque sos la hija del contador Sacheri... pero yo no soy nadie acá... desde que tu papá le dijo que yo calificaba para el ascenso, no hay día en que no se ocupe en hacerme la vida imposible... No hay una sola cosa que yo haga que no le encuentre algo... Vivo con miedo ¿me entendés?

MARISA: Vos tenés lo de Alfieri Sociedad Anónima ¿no?

GONZÁLEZ: Sí... no me hagas acordar que se lo tengo que entregar mañana...

MARISA: Permitímelo, por favor. (*Le entrega una carpeta que Marisa hojea atentamente*) Esto está perfecto...

GONZÁLEZ: No te preocupes que algo le va a encontrar... No aguanto más... Te juro que no aguanto más... (*Se levanta y va hasta la ventana y se queda observando el paisaje. En una lenta transición, en su rostro va apareciendo una sonrisa melancólica*)

MARISA: (*Acercándose*) ¿Necesitás algo? ¿Querés un vaso con agua?... o un café... ¿algo?

GONZÁLEZ: No, no... Vení, mirá... mirá qué lindo se ve el río desde acá... (*MARISA observa y asiente con una sonrisa*) Yo me crié al lado de un río... No tan grande como éste, claro... (*Ríen. Pausa melancólica. Recuerda*) Un río...

MARISA: ¡Qué lindo!... Me imagino, porque yo, la verdad, mucho de la ciudad no salí... El único río que conozco es el Río de la Plata...

GONZÁLEZ: (*Comienza a entusiasmarse*) ¡Yo soy del campo! ¿Sabías?

MARISA: No...

GONZÁLEZ: (*Soñadora y nostálgica*) Allá es otra cosa... Te despertás y te recibe el canto de los pájaros... el sonido del viento desenredándose en los pinos... Es tan diferente...

MARISA: Allá nada de debe y haber, cajas, saldos, cuentas corrientes...

GONZÁLEZ: ¡No!... Mi papá, antes que salga sol, ya estaba trabajando la tierra, y mi mamá dándole de comer a las gallinas...

MARISA: Y vos ¿qué hacías?

GONZÁLEZ: (*Va incrementando su entusiasmo*) De todo... Lo que más me gustaba era encontrarme con Clotilde que me estaba esperando a la mañana...

MARISA: ¡Ah! ¡Tenías una amigal!

GONZÁLEZ: Nooo... Clotilde era la vaca, y yo la tenía que ordeñar. (*Ríen*) ¿Sabés ordeñar?

MARISA: No. Yo...

GONZÁLEZ: No es fácil, pero tampoco es difícil... (*Acciona el relato*) Lo primero que haces es agarrar el balde de zinc y lo ponés justo debajo de las ubres... (*Pequeña pausa. La mira*) Sabes lo que son las ubres ¿no?

MARISA: (*Un tanto avergonzada*) Sí... las... tetas

GONZÁLEZ: Jaja sí. Después, agarrás un banquito

que es especial para eso. Es medio raro porque tiene una sola pata.

MARISA: ¿Una sola pata?

GONZÁLEZ: Pero está en el medio. Así que no te caes.

EMPLEADA 2: *(Seducida por el relato)* ¡Ah! ¿Y después?

GONZÁLEZ: Después, agarrás las ubres *(Aclarando en tono de broma)* Las tetas *(Ríen)* y apretás arriba, bajas y aflojas, apretás arriba, bajas y aflojas. Así ¿ves? *(Intenta explicarle cómo hacerlo con ambas manos. MARISA trata de imitarla)* y repetís la operación hasta que sacaste lo que necesitás... porque hay que dejarle para el ternero.

MARISA: Claro.

GONZÁLEZ: Cuando ya tenés suficiente en la cuba, te asegurás que la vaca tenga para comer... *(Se torna más soñadora y melancólica que nunca. MARISA la mira embelesada. Pausa)* Y se lo llevás a tu vieja... que te está esperando... para colarla... hervirla... y cuando ya está tibia, servirte el vaso de leche, más EXQUISITO del mundo...

MARISA: *(Nota que la melancolía de GONZÁLEZ se está transformando en tristeza. Como si tuviera un vaso en la mano invitándola a brindar)* Por el vaso de leche más rico del mundo... ¡Salud!

GONZÁLEZ: *(Sonríe por la idea)* ¡Salud!

Brindan. Ríen con ganas.

JEFA: *(Entrando a escena las sorprende)* ¿Se puede saber

que están haciendo?

Vuelven lentamente a sus sillas.

GONZÁLEZ: La culpa es mía, señora. Yo le estaba contando cuando...

JEFA: *(Interrumpiéndola)* ¡Como si hiciera falta que me explique que la culpa es suya! ¡Usted es una mala influencia para la señorita Marisa! *(Pausa)* Voy a tener que hablar con el contador Sacheri...

A partir de aquí MARISA empieza a acumular una creciente indignación.

GONZÁLEZ: ¡No señora! ¡Por favor!

JEFA: ¡No puede decir que no se lo advertí, González!
¡Agarre sus cosas y retírese!

MARISA: *(Poniéndose de pie. Con firmeza)* ¡Usted no puede hacer eso!

JEFA: *(Sorprendida)* ¿Qué dice?

MARISA: Que usted no puede hacer eso. Si la quiere despedir debe mandarle un telegrama y no puede expulsarla de su lugar de trabajo en medio de la jornada laboral. Además primero tiene que hablar con mi padre.

JEFA: ¡Y es lo que pienso hacer! ¡Y yo me hago responsable de mis decisiones! *(A GONZÁLEZ)*
¡Le dije que agarre sus cosas y se vaya! *(González derrotada obedece)*

MARISA: *(A GONZÁLEZ)* ¡Vos no te movés de ahí!

GONZÁLEZ: Pero Marisa, yo...

JEFA: ¡Pero señorita Marisa! ¿Qué le pasa? ¿Se ha

vuelto loca?

MARISA: ¡Sí! ¡Loca de indignación, de ver como la maltrata por celos, envidia, o vaya a saber qué otra mezquina razón a mi compañera!

JEFA: (*Perdiendo seguridad*) Sepa señorita Marisa, que su actitud también es inaceptable. También tendré que hablar con su padre.

MARISA: ¡Me tienen sin cuidado! ¡Usted y mi padre! ¿Y sabe qué? ¡Ahora las que decidimos irnos somos nosotras!

GONZÁLEZ: (*Tratando de calmarla*) Marisa, por favor...

MARISA: Confía en mí.

JEFA: ¡Definitivamente usted ha perdido la chaveta!

MARISA: ¡Nosotras ya mismo nos estamos yendo de acá! ¡Y la que tendrá que darle explicaciones a mi padre será usted! (*Tomando a GONZÁLEZ de la mano y llevándosela casi a la rastra*)

JEFA: Pero... ¿Adónde van?

MARISA: (*Se detiene de golpe. Hace una pausa la mira a GONZÁLEZ y vuelve a mirar a la jefa desafiante*) ¡Al campo!

Apagón.

FIN

EL CONSORCIO

(Comedia negra)

Personajes

ALICIA: Mujer de unos 40 años. Trae una cartera grande. Se la ve enfadada y nerviosa.

LIDIA: Tiene entre veinticinco y treinta años. Es muy “cheta” y hueca. Viste calzas con estampado *animal print*, tacos altos, una capelina y grandes anteojos negros. Trae varias bolsas de cartón de esas que entregan en las tiendas de los shoppings.

SANDRA: Tiene entre veinticinco y treinta años. Su vestimenta es neo hippie.

ADMINISTRADOR: Hombre de entre treinta y cuarenta años. Viste traje y corbata. Trae una carpeta con papeles.

Cuatro sillones o sillas se encuentran dispuestos en una media luna. Entra LIDIA. Se la ve incomoda apurada y nerviosa. Se sienta. Comienza a observar su reloj. Después de probar varias posiciones en la silla se levanta y se dirige a una pequeña mesa donde hay una máquina de café. Se sirve uno, le coloca azúcar y se sienta. Prueba un sorbo y lo escupe con repugnancia. Vuelve a poner con furia contenida la taza en su lugar y regresa a sentarse más molesta que antes. Toma su celular y al ver que no tiene señal comienza a desplazarse por el espacio moviendo el dispositivo de un costado hacia otro y de arriba hacia abajo tratando de encontrarla. Se resigna y se sienta, siempre molesta. Entra ALICIA.

ALICIA: Holaaa (*Dándole un beso a LIDIA*) ¡Mua!

LIDIA: (*Cortante*) Hola... (*Después que ALICIA se sentó*) A las cinco...

ALICIA: ¿Cómo?

LIDIA: Que la reunión estaba acordada a las cinco...
Pensé que iba a tener que hacer la reunión de consorcio yo sola...

ALICIA: (*Mirando su reloj*) Pero si son cinco y cuarto...

LIDIA: Sí... justamente. Las CINCO no son las CINCO Y CUARTO... ¿Sabés cuántas cosas puedo hacer yo en quince minutos?

ALICIA: Ay... es que me fui de shopping y se me pasó la hora... (*Con repentino entusiasmo*) ¿¿Querés que te muestre lo que me compré?? ¡¡Mirá!! (*Comienza a levantarse mientras mete la mano en una de las bolsas*)

LIDIA: (*Cortándola en seco*) ¡No, no, no, no! ¡No quiero que me muestres nada! ¡Lo único que quiero ahora es que venga el administrador y comencemos la reunión de una vez por todas! Tengo unas cuantas cositas que decir...

Entra SANDRA. Tiene una actitud feliz y relajada que contrasta con la de LIDIA. Saluda a todas con un beso.

SANDRA: Perdón... es que recién salgo de la clase de teatro. Vine lo más rápido que pude...

LIDIA: (*Dejando ver cierto aire sobrador y despectivo*) Ah... ¿Vos hacés... teatro?

SANDRA: Estoy estudiando...

ALICIA: ¡Ay! ¡Qué divino! (*A LIDIA*) ¿No?

LIDIA: Ay que tener... tiempo para esas... cosas.

SANDRA: ¿Vos no hacés nada?

LIDIA: Sí... ¡Trabajo! Todo el día. En mi casa. Como una burra...

SANDRA: Yo también trabajo... Me refiero a si tenés alguna afición, algo que te apasione... A mí el teatro me apasiona...

LIDIA: A mí lo que me apasiona ¡es no perder el tiempo!... Y este tipo que no viene...

ALICIA: ¡A mí me encanta mirar vidrieras, comprarme cosas! (*Nuevamente con repentino entusiasmo. A SANDRA*) ¿No querés que te muestre? ¡Mirá!

Entra el administrador.

ADMINISTRADOR: Buenas tardes. Disculpen la demora...

SANDRA: No hay problema...

LIDIA: ¡Vos no tendrás problema, querida! ¡Se acordó a una hora y la única que la respetó fui yo! Como todo en este edificio...

ADMINISTRADOR: Por favor, señora Lidia... Tratemos de manejarnos en términos cordiales...

LIDIA: ¿Términos cordiales? Llegan todos tarde, en este edificio de porquería no entra la señal del celular y no podía mandar mensajes, casi me intoxicó con ese café de mierda y ¿usted quiere que me maneje en términos cordiales? ¡Por favor!...

ADMINISTRADOR: (*Mirando la cafetera*) Ah... ese

café quedó ahí desde la reunión anterior...
¡Bueno! Parece que no va a venir nadie más...
¿Podemos comenzar?

LIDIA: ¡Sí!

ADMINISTRADOR: Si todos están de acuerdo comenzaré dando lectura al orden del día.

SANDRA: Todas...

ADMINISTRADOR: (*Confundido*) ¿Cómo?

SANDRA: “TODAS”... somos TODAS mujeres...
Y vos dijiste TODOS

ADMINISTRADOR: Bueno... yo soy hombre...

SANDRA: Pero te estas refiriendo a las demás y somos
TODAS mujeres...

LIDIA: (*Estallando*) ¡Pero por dios! ¿Por qué no se
van a discutir de gramática a la facultad? ¡Yo vine
a una reunión de consorcio acá! ¡Una reunión
de consorcio! ¡No a un congreso de la lengua!
¿Podemos empezar de una buena vez?

ALICIA: (*A SANDRA. Casi confidente*) Parece que se
enojó ¿no?

ADMINISTRADOR: Muy bien... En la Ciudad de
Villa Arriaga, a los 20 días del mes de agosto del
2017, los propietarios del consorcio de la calle
Del Valle Número 823 de la localidad de Santa
Caterina que han firmado al costado izquierdo
de la presente acta, según convocatoria notificada
oportunamente, se encuentran reunidos para...

LIDIA: (*Interrumpe estallando nuevamente*) ¡Pero basta de

palabrerío y comencemos que tengo montones de cosas que hacer!

ADMINISTRADOR: Está bien, está bien... Pero es requisito previo leer el orden del día como lo indica el Decreto 18.734/49 - Reglamentario de la Ley 13.512 en el que en su Artículo tercero, claramente indica...

LIDIA: *(Completamente fuera de sí)* ¡Basta! *(Le arranca los papeles de la mano)* ¡Me tenés harta! ¡Todos me tienen harta! *(Rompiendo los papeles en pedazos)* ¡Yo les voy a enseñar cómo se hace una reunión de consorcio! *(Mete la mano en su bolso y saca un arma. Todos se repliegan aterrados en sus asientos)*

ALICIA: *(Levantándose lentamente con una sonrisa estúpida)* Ay... Que tonta... me acabo de acordar que tengo turno con el ortodoncista...

LIDIA: Vos te quedás ahí o la ortodoncia te la voy a hacer yo a balazos, ¡pedazo de idiota!

ALICIA: *(Sentándose rápido)* Lo que usted diga.

ADMINISTRADOR: *(Aterrado)* Señora Lidia... Por favor...

LIDIA: ¡Callate la boca infeliz! ¡Ahora la que va a hablar soy yo!

SANDRA: Sí, sí... habló tranquila que te escuchamos... pero dejá el arma, por favor...

LIDIA: *(Acercándose)* ¿Y quién sos vos para decirme lo que tengo que hacer? ¿Eh?

SANDRA.- No, no. Nadie, nadie...

LIDIA: Pero relájense... pónganse cómodos, que les voy a hacer escuchar lo que yo escucho todos los días de mi vida... *(Saca un parlante bluetooth y lo coloca sobre las manos del ADMINISTRADOR. Busca en su celular)* A ver qué les parece esto... *(Se escucha el agudo y molesto ladrido de perros pequeños. Lugo de un instante lo silencio. A ALICIA)* ¿No te resulta conocido este agradable sonido?

ALICIA: *(Muy asustada)* Yo... no... sé...

LIDIA: Claro... ¡Vos no sabés, porque no estás en todo el maldito día! ¡Y TUS perros no paran de ladrar! ¡¡Todo el día me taladran la cabeza con sus ladridos!!

ALICIA: Pero son unos caniches amorosos...

LIDIA: ¿Amorosos? ¡Insoportables! ¡Eso es lo que son! Noches de insomnio imaginándome las mil maneras de dale muerte a los dos... *(Se va acercando lentamente a ALICIA. Con un disfrute sádico)* Desollándolos vivos... ahogándolos en agua hirviendo... arrancándole las tripas con las manos...

SANDRA: *(Casi sin darse cuenta)* ¡Ay! Por dios... que crueldad...

LIDIA: ¡Callate la boca que para vos también hay! *(Toma nuevamente su celular)* Escuchen y disfruten de esta música celestial... hice un compiladito para ustedes... *(Suena una música de un supuesto Rock, estruendos y horriblemente desafinada. Luego de*

un instante lo silencio) ¿Quieren un poquito más?
Tengo ¿eh?...

ADMINISTRADOR: ¡NO, NO, NO, por favor! Con eso ya se entendió...

SANDRA: Bueno... sí... son mis hijos... Son músicos...

LIDIA: ¿Músicos? ¡Esos no son músicos! ¡Son un error de la naturaleza! ¡Han de tener algún desperfecto neuronal, querida!

SANDRA: Bueno... son chicos... están aprendiendo...

LIDIA: ¡Pero que vayan a aprender al conservatorio y me dejen de hacer trisas los oídos a mí!

ADMINISTRADOR: Señora, Lidia... si usted depone su actitud, seguramente podemos llegar a un entendimiento...

LIDIA: ¡Callate delincuente! (*Busca dentro de una carpeta y comienza a sacar facturas. Lee una a una*) Dos macetas con plantas de plástico hall de entrada cien mil pesos... Reemplazo espejo ascensor ochenta y tres mil pesos... reparación cerradura acceso a terraza cincuenta y dos mil pesos... ¿Pero vos te pensás que yo soy estúpida?

ADMINISTRADOR: Es que todo se ha ido por las nubes, señora Lidia...

LIDIA: ¡Por las nubes y tocando el arpa vas a terminar vos desgraciado! ¡Porque yo hoy mismo te voy a matar! (*Pausa. Piensa*) Pero antes... tengo una idea... (*Toma una de las facturas y se la da*) Cométela.

ADMINISTRADOR: ¿Cómo?

LIDIA: ¡Que te las comas! ¡O además de delincuente
sos sordo!

ADMINISTRADOR: Pero... señora Lidia...

LIDIA: (*Apuntándole con el arma*) ¡que te las comas!

ADMINISTRADOR: ¡Está bien, está bien! (*Hace un
bollo con una de las facturas y se lo mete en la boca.
Mastica con mucha repugnancia*)

LIDIA: ¿Y? ¿Qué tal? ¿Está rica? (*ADMINISTRADOR
asiente con la cabeza. Dirigiéndose a ALICIA*) Y...
Así que a vos te gustan los perritos... (*ALICIA
asiente muerta de miedo*) Ay... ¡Que tiernis! Vení,
vení... (*ALICIA duda*) Vení, vení, no tengas
miedo... Sabés que ahora que lo pienso, yo
nunca los vi a tus perritos... ¡Los escucho todo
el día! Pero nunca los vi... A ver... Mostrame
como son...

ALICIA: Y... chiquitos... (*Mostrando el tamaño con las
manos*) así más o menos...

LIDIA: No, no, no... ¡al piso!

ALICIA: ¿Cómo al piso?

LIDIA: ¡Que te agaches idiota! (*Le da un empujón y
la arroja al suelo*) ¿A ver como hace el perrito?
(*Pausa. ALICIA no entiende*) ¡Quiero que ladres y
muevas la cola! ¿A ver? ¿A ver? (*ALICIA obedece
tímidamente*) ¡Fuerte! (*ALICIA obedece exagerando
todo histéricamente. Lidia ríe como loca. Se monta sobre
ALICIA como si fuera un caballo.*) ¡Arre perrito! (*De*

repente. Friamente) Ya está. Sentate. (*Dirige su mirada a SANDRA que se encoge en su asiento. LIDIA se rasca la pera pensando*) A vos... Iba a hacerte cantar, pero como supongo que has de tener el mismo oído que tus hijos, sería una tortura demasiado cruel que estos dos pobres infelices te tengan que escuchar... ¡Ya sé! (*Va hasta la cafetera y toma la jarra y sirve una tasa. Al ADMINISTRADOR*)
¿Cuándo fue la última reunión?

ADMINISTRADOR: La última asamblea extraordinaria fue... en mayo...

LIDIA: Con razón... tiene honguitos, jeje (*A SANDRA*) Vení... (*SANDRA duda temerosa*)
¡Que vengas te dije! (*SANDRA obedece y ambas ocupan el centro de la escena. Le extiende la taza. Muy seriamente*) Tomalo.

SANDRA: Pero... me voy a intoxicar...

LIDIA: Sí, sí, justamente... eso es lo que quiero...

SANDRA: Por favor...

LIDIA: (*Apoyando el cañón de su arma en la cabeza de SANDRA*) ¡Tomalo te digo!

SANDRA duda un instante. Acerca el vaso a sus labios, pero en una rápida acción arroja el contenido de la taza en el rostro de LIDIA. LIDIA grita y se refriega los ojos retrocediendo. ALICIA aprovecha la ocasión y le coloca una de sus bolsas de shopping en la cabeza. LIDIA, ciega, comienza a girar con el arma apuntando hacia todos lados. SANDRA y ALICIA se tiran cuerpo

a tierra. El ADMINISTRADOR se arroja sobre el arma quitándoseela.

ADMINISTRADOR: *(Luego de un instante. Incrédulo)*

Es de juguete...

La acción se detiene. LIDIA se saca la bolsa de la cabeza lentamente. Se sienta en el piso y comienza a sollozar como una niña. Los demás, lejos de expresar enojo, muestran un dejo de tristeza y compasión por esa mujer que ha perdido la razón y por la que de algún modo se sienten culpables. Se van retirando lentamente. LIDIA queda sola en el medio de la escena sollozando. La luz se retira lentamente.

FIN

LA PENSIÓN

Una pequeña mesa con una silla se encuentran en el centro de la escena. Por la derecha y desde atrás se acerca ANTONIO. Se apoya pesadamente en un bastón para caminar. Tiene inutilizada la pierna derecha, también trae unos papeles. Observa la silla a la que quiere llegar. Se desploma en ella y se masajea la pierna un poco. Observa uno a uno los tres papeles que tiene en sus manos y los va colocando con lentitud y cuidado sobre la mesa, allí están todas sus esperanzas. Se reclina vencido hacia atrás y se lleva la mano a la frente.

Entra CLARITA, la dueña de la pensión. Tiene una actitud pendenciera. No lo saluda y se dirige a sentarse en una silla que se

encuentra a foro izquierdo. ANTONIO la observa extrañado y con cierta indignación.

Acto I

ANTONIO: ¿Que hace acá?... ¿Cómo entró?... La puerta estaba con llave...

CLARITA: *(Mientras se sienta y se prende un cigarrillo)* Yo tengo las llaves de todas las piezas, renguito...

ANTONIO: ¿qué quiere?

CLARITA: *(Mirándolo por primera vez)* ¡Plata quiero! *(Con desprecio)* ¿Qué otra cosa puedo querer de vos?

ANTONIO: Ya lo hablamos Clarita, el otro día...
Mire, acá justamente tengo los papeles para tramitar la pensión por discapacidad. Vengo del ministerio. Está en la oficina de legales...
(CLARITA comienza a acercarse mostrando un claramente falso interés por los papeles) me dijeron que en unos meses sale seguro, y como tiene un pequeño retroactivo con eso yo le pago...

CLARITA: *(Parada detrás de ANTONIO, mira los papeles un instante)* Mirá que bien... *(Sin decir una palabra más, apaga el cigarrillo sobre los papeles).*

ANTONIO: *(Parándose como puede y tratando de rescatar desesperadamente el papel que sufrió el daño)* ¡Pero! ¿Qué hace? ¿Se volvió loca?

CLARITA: ¡No! ¡No me volví loca! ESTOY loca

¡Enano maltrecho! ¡Y tengo los ovarios que me explotan de aguantar tus chamuyos! ¿Me entendés?

ANTONIO: Pero, Clarita... Ya le expliqué, que con el retroactivo yo le voy a terminar de pagar. Pero si usted me arruina los papeles yo no...

CLARITA: (*Interrumpiéndolo*) Pero ¿vos tenés idea de lo que me importás vos y tus papeles? Una mierda me importan. ¡Lo único que quiero es cobrar! ¡Cinco meses me debes!

ANTONIO: Le pido por favor que considere mi situación...

CLARITA: Para, para, para... vení, acércate un poquito... (*ANTONIO no entiende. Duda temeroso*) Vení, vení, no tengas miedo, Vení. (*Antonio se acerca con recelo*) Mirame bien ¿Me estas mirando?

ANTONIO: Sí...

CLARITA: (*Falsamente tierna*) Decime... ¿vos me ves parecida a la Madre Teresa? (*Cambiando el tono*) ¡pedazo de pelotudo! ¿De dónde sacaste que yo te tengo que estar manteniendo?

ANTONIO: Usted sabe que desde el accidente no pude volver a trabajar...

CLARITA: ¡Y a mí que me importa! ¡Si no podés laburar andá a pedir monedas a la esquina! ¡Andá a dar lastima allá a ver si sacás un mango! ¡Parásito!

ANTONIO: Deme unos meses nada más y le juro

que le pago hasta el último centavo...

CLARITA: Mirá... Hoy es lunes. Si para el miércoles no me traes la plata... ¡a la puta calle! ¿Me entendiste? *(Le pateo el bastón sobre el que ANTONIO tiene apoyado todo el peso de su cuerpo. ANTONIO cae pesadamente. CLARITA sale. Entra ARMANDO, es el pensionado de la pieza contigua)*

ARMANDO: ¿Qué pasó?

ANTONIO: ¡Armando! Ayúdame a levantarme por favor... *(Lo ayuda a incorporarse y a sentarse)*

ARMANDO: Escuché los gritos... pero la verdad es que no me animé a entrar... ¿Estas bien? ¿Te pegó?

ANTONIO: No. Sí. No sé... *(Pausa. Destrozado por la pena y la humillación)* No hay salida, Armando... No hay salida...

ARMANDO: *(Tratando de darle ánimos)* ¡Vamos Antonio! No me afloje, amigo... Siempre hay una salida. Solo hay que tener la viveza y el coraje para encontrarla.

ANTONIO: Está visto que yo no tengo ninguna de las dos cosas...

ARMANDO: *(Le hace señas con la mano indicándole que espere. Va hasta la puerta a comprobar que nadie escuche y regresa)* Escucha bien lo que te voy a decir... Sé dónde la vieja guarda la plata ¡Mucha plata!

ANTONIO: *(Se muestra perplejo por unos instantes)* ¿qué me estás diciendo? Vos estas sugiriendo que...

(Armando lo hace callar)

ARMANDO: Que tiene de malo... el que roba a un ladrón... ¿no? Y necesito tu ayuda, Antonio...

ANTONIO: Además de loco vos estás ciego... ¿No ves cómo estoy? Yo no me puedo ayudar ni a mí mismo...

ARMANDO: Todo lo que necesito es que la mantengas ocupada unos minutos. Nada más... Pensalo, Antonio. Juntamos lo suficiente para que yo me vuelva a mi provincia y vos... *(No sabe que contestar. Se le ocurre la idea)* ¡Vos te venís conmigo!

ANTONIO: Jajaja... *(Mientras se levanta)* Yo soy un estorbo para cualquiera... ¿Que voy a hacer allá?

ARMANDO: *(Piensa un instante)* ¡Trabajar en el telar! Si mi vieja no da abasto ahora con los turistas, ella te enseña... y eso lo podés hacer sentado... y después... *(Con toda la intención de transmitirle una imagen que lo convenza)* a descansar bajo la higuera, contemplando los cerros...

ANTONIO: *(Se queda pensativo en una ensoñación por unos instantes. Con determinación)* ¿Qué tengo que hacer?

ARMANDO: Yo ahora salgo y le digo a la vieja que vos la llamaste y no sé, hablale pavadas, pero asegúrate que se quede cinco minutos. ¿Entendiste?

ANTONIO: Sí, entendí... Pero ¿y después?

ARMANDO: Después... yo te vengo a buscar... y que nos encuentre si puede. Andá guardando todas tus cosas.

ANTONIO: Todo lo mío entra en un bolso.
(*ARMANDO le da una palmada en el hombro y sale.*)

Apagón

Acto II

Antonio y Clarita.

ANTONIO: (*Nervioso. No sabe mentir*) Quería decirle que he realizado algunos llamados telefónicos, y que el miércoles por la mañana tendrá el total de lo adeudado.

CLARITA: ¡Ah! ¡Muy bien renguito! Veo que te pusiste las pilas... (*Amenazante*) Más vale que sea cierto. Porque si no lo traigo al gordo y le digo que te rompa la otra gamba y te deje tirado en el medio de la vía del tren... (*Comienza a salir*)

ANTONIO: ¡No! ¡Espere!

CLARITA: (*Molesta. Gira*) ¿Y ahora qué quieres?...

ANTONIO: Sabe que... hay algo que nunca le dije...

CLARITA: A sí... ¿Qué?

ANTONIO: (*Parece que está a punto de decirle todo lo que tiene guardado*) Usted... Usted... (*Pausa. Transición*)
No... Nada... deje...

CLARITA: Que infeliz... (*Sale*)

Apagón.

Acto III

ANTONIO mirando con preocupación y nerviosismo la hora. A su lado hay un pequeño bolso de viaje. Entra CLARITA.

CLARITA: *(Desbordando furia)* El otro se me escapó.
¡Pero vos vas a pagar por los dos! *(Mirando hacia la salida)* Pasa, gordo. Acá lo tenés.

Apagón

FIN

EL ANSIA

En memoria de Jorge Ríos.

Personajes

HOMBRE: Tiene unos cuarenta años. Su actitud es la de un hombre frustrado y agresivo.

MUJER: Tiene unos cincuenta años. Su actitud es displicente y disfruta de provocar el enojo del Hombre en un juego perverso y enfermizo.

LALI: Es una muchacha de unos dieciocho años.

NATY: Mujer de unos cuarenta y cinco años.

ANÍBAL: Es un hombre de algo más de sesenta años.
Se lo ve cansado.

Escena I

El HOMBRE se encuentra sentado a la mesa. Frente a él una pila desordenada de facturas. Está visiblemente ofuscado y nervioso haciendo cuentas en una calculadora mientras anota en un cuaderno. MUJER en un extremo del escenario fuma mientras mira por una supuesta ventana de espaldas a él.

HOMBRE: *(Empujando con fastidio las cosas que están sobre la mesa)* ¡Yo no sé cómo mierda vamos hacer para pagar todo esto!

MUJER: *(Displicente. Sin dejar de mirar por la ventana)* Es fácil... Vas hasta la ventanilla, le das todo a la cajera junto con la plata y listo...

HOMBRE: *(Poniéndose de pie)* ¡Ah! ¡Pero resultaste ser toda una comediente! ¿Por qué no vas a hacer chistes a la plaza a ver si traés unas monedas por lo menos?

MUJER: *(Se da vuelta, tira el cigarrillo al piso y lo pisa)* Porque el “macho” de la casa sos vos ¿no? El gran “macho proveedor” ¡Esa me vendiste! Así que ahora aguántatelas querido...

HOMBRE: *(Yendo hacia ella)* ¿Pero vos sos pelotuda? ¡Nos van a cortar el gas! *(La Mujer se encoge de hombros. Se dirige hasta la mesa y se sienta. Toma una revista y se pone a ojearla. Entra Lali. Trae en sus manos tres platos y unos cubiertos. Saca los papeles de sobre la mesa. El hombre le arranca los papeles de la mano a Lali*

de muy mal modo) ¡Trae para acá!

LALI: Bueno... Tengo que poner la mesa...

MUJER: Son las tres de la tarde nena...

LALI: (*Mientras pone los platos*) Es que estaba estudiando y se me pasó la hora...

HOMBRE: (*Con una burla perversa*) Estudiando, estudiando... ¡Andá a laburar! ¡Estoy PODRIDO de mantener parásitos inútiles!

LALI sale después de un profundo suspiro de angustioso hartazgo.

MUJER: ¿Estás podrido? Ahora entiendo... y yo que pensaba que el olor era porque no te bañas nunca...

HOMBRE: (*Muy amenazante. Se le va encima*) ¡Dejá de provocarme!

LALI: (*Entra con una fuente. Con vos muy fuerte y metiéndose entre los dos. Para parar la discusión y cualquier posibilidad de violencia física. No sin temor*) ¡Ya está la comida! (*Coloca la fuente en la mesa. Se sientan.*)

HOMBRE: (*Acercando la fuente y mirando con repugnancia dentro de ella*) ¿Me podés explicar que es esto?

LALI: Arroz con pollo...

HOMBRE: (*Sigue observando*) Alitas... son... (*Las cuenta*) Tres alitas... ¿A este mazacote con tres alitas le decís “arroz con pollo”?

LALI: Es que lo que me dieron, no me alcanzó para otra cosa...

Mujer: (*A HOMBRE*) **¡Dejá de quejarte por Dios!**

¡Todo el día queja y queja! ¡Sos insoportable!
¡Si no te gusta no lo comés y listo! Y si querés
comer otra cosa traé con que pagarlo...

El tono de la discusión se tornará cada vez más agresivo. Lali se muestra muy afectada hasta taparse los oídos.

HOMBRE: ¡El que pone el culo diez horas arriba de ese remis de mierda soy yo! ¡Yo soy! ¡Lo menos que merezco es un poco de respeto y comer algo como la gente!

MUJER: ¡Al respeto hay que ganárselo querido! ¡Y vos no tenés con qué! ¡Y si no te gusta la comida andá a comer a un restaurante!!

HOMBRE: Pero cállate vos... ¡Loca de mierda! ¡Para lo único que servís es para joderle la vida a los demás! ¡Igual que tu vieja!

MUJER: *(Poniéndose de pie)* **¿Que tenés que decir de mi mamá, vos?**

HOMBRE: *(Parándose de igual forma. Son dos gallos de riña a punto de enfrentarse en contienda)* ¡Que es una loca de mierda igual que vos!

LALI: *(Saltando de la silla como un resorte. Con un sonoro grito y al borde del llanto)* ¡Basta! *(HOMBRE y MUJER se sorprenden)* **¡Es imposible vivir así!** *(Toma una mochila un abrigo y se dirige a la salida)*

MUJER: ¿A dónde vas, hija?

LALI: No te preocupes, ma... A la profesora particular... ¡pero tienen que entender que así no

se puede vivir más!... *(Sale. La MADRE la sigue triste pero se queda mirando cómo se marcha)*

HOMBRE: *(Burlonamente)* ‘No te preocupes, ma’. Si no vuelve nos hace un favor a todos...

Mirada fulminante de la mujer.

Apagón.

ESCENA II

NATY entra mirando un Test de embarazo. Se sienta y observa ansiosa y feliz. En la medida que pasan los minutos comienza a invadirla la tristeza, la desazón y la rabia. Deja el test sobre la mesa con furia contenida. Se entrega a su angustia. Se levanta lentamente y busca una caja que coloca sobre la mesa. Todo tiene el lento ritmo de una ceremonia. Saca de la caja una ropita de bebé color rosa. La observa con tristeza. La lleva hacia su rostro. Siente su aroma, se acaricia la mejilla con esta. Se tapa el rostro con la prenda y llora.

ANÍBAL: *(En off)* ¡Llegue Naty! *(NATY se apresura en guardar la ropa y ocultar la caja. Se seca las lágrimas con las manos y vuelve a sentarse. Entra ANÍBAL)*
¿Cómo estas mi amor? *(Le va a dar un beso en la boca pero NATY le quita la cara y se pone de pie)* ¡Eh!
¿Qué pasa?... *(Descubre el test sobre la mesa. Lo toma y lo mira. Con hartazgo)* ¿Otra vez con esto Natalia?
(NATY va rápido. Se lo quita de la mano y lo guarda en su bolsillo trasero) ¿Hasta cuándo vas a insistir?

NATY: Hasta que pueda...

ANÍBAL: ¡Justamente! ¡Es que no se puede Naty!

NATY: ¿Así? ¿Quién los dice?

ANÍBAL: Eso que te acabás de guardar en el bolsillo lo dice.

NATY: *(Va hasta ANÍBAL y le toma las manos)* Podemos Aníbal... Por favor... Ser madre es lo que más deseo en el mundo... *(ANÍBAL se suelta y se aleja dándole la espalda. NATY lo abraza recostando su cabeza en la espalda de ANÍBAL.)* Yo te amo... Pero soy mujer y tengo un deseo tan profundo... *(Comienza a bajar su mano por el pecho de ANÍBAL).* Me siento incompleta mi amor... *(ANÍBAL la rechaza y se va al otro extremo del escenario)*

ANÍBAL: ¡Pará un poco, che!

NATY: ¿Pero vos te creés que voy a quedar embarazada lavando platos y fregando la casa? *(Va hasta él y comienza a sacar su camisa de dentro del pantalón).* ¡Quiero que me hagas el amor!

ANÍBAL: *(Separándola con firmeza de su cuerpo)* ¡Pará te dije! ¿Qué te pasa? ¿Te volviste loca? *(Vuelve a colocarse la camisa dentro del pantalón).*

NATY. - Y... sí... a lo mejor un poco. Si para vos querer tener un hijo con la persona que amo es una locura... entonces estoy loca, sí, muy loca...

ANÍBAL: *(Pausa. Cambia el ritmo y se muestra menos confrontativo y más vulnerable. Se sienta.)* Naty... vos sabés muy bien que yo ya no soy un chico... Ahora pienso que tu mamá tenía razón cuando te decía que no te casaras conmigo por la diferencia de edad... Yo ya no puedo... ni quiero Naty... ¿No

ENTENDES que, si tenemos un hijo ahora, más temprano o más tarde, lo vas a terminar criando sola?

NATY: *(En el mismo tono)* ¿Y vos ENTENDES lo que podía significar este atraso mío?

ANÍBAL: Que estabas embarazada...

NATY: Esa era la opción que yo esperaba... La otra... es que se me está pasando el tiempo... ¿Vos sabés que mañana se cumplen 18 AÑOS de la muerte de Lucía?

ANÍBAL: Lucía no murió, Naty... nació muerta.

NATY: ¿Por qué decís eso?

ANÍBAL: ¡Porque para morir primero hay que nacer!
¡Por eso!

NATY: ¡Se murió! Vos porque no tuviste a Lucía nueve meses en tu vientre como la tuve yo... *(Se sienta y llora)*.

ANÍBAL: *(Se levanta. Se para detrás de NATY. Triste y cansado.)* No vamos a ser la primera ni la última apareja que no tiene hijos... *(Pausa. Con la intención de cambiar de tema)* ¿Hoy es jueves?

NATY: Si... ¿Y eso que tiene que ver?

ANÍBAL: ¿Los jueves no viene Lali para que la prepares para el examen?

NATY: *(La pregunta la saca de su angustiante ensimismamiento)*
¡Uy, sí! ¡Ya tiene que llegar! *(Se para y comienza a disponer todo)*

ANÍBAL: *(Se queda observándola por unos segundos)* Yo

me voy a dormir... no tengo hambre... (*Sale lentamente*).

Llaman a la puerta. Naty intenta arreglarse un poco. Va hasta la puerta y abre.

NATY: ¡Hola, Lali! Pasá, pasá (*LALI entra. Se saludan afectuosamente*) Dame el abrigo que te lo guardo. (*LALI se saca el abrigo y se lo entrega. NATY lo lleva a algún lado*).

LALI: (*Mirándola a los ojos*) ¿Vos, estás bien?...

NATY: ¿Eh? ¡Ah! Por los... (*Se toca los ojos*) Estuve cocinando y la cebolla ¿viste?...

LALI: Sí...

NATY: Vení, vení. Sentate (*Le corre una silla para que se siente*).

LALI: (*Sentándose*) Gracias...

NATY: Te preparo un tecito calentito que estás helada (*Comienza a salir hacia la cocina*).

LALI: (*En un impulso*) ¿Tendrás una galletita? (*Siente que cometió un atrevimiento*) ¡Hay! qué vergüenza... Perdón...

NATY: (*Se queda mirándola por un instante. Intuyendo*) ¿Vos almorzaste? (*Lali avergonzada niega con la cabeza*) Esperame que en un segundo te hago un sándwich. Ya tengo todo preparado.

LALI: Pero no hace falta... con una galletita está bien...

NATY: No se puede estudiar con la panza vacía... Ya te traigo...

LALI: Gracias...

NATY *Sale. LALI muy triste y lentamente comienza a sacar las cosas de su mochila y colocarlas sobre la mesa. Abre un cuaderno y comienza a copiar de un libro.*

NATY: *(Entrando con una taza y un plato con el sándwich)*
¡Acá está! *(LALI hace lugar y NATY coloca las cosas frente a NATY).*

LALI: Muchas gracias... Yo no quería molestar...

NATY: ¿Molestar?... ¿Si te conozco desde que ibas a primer grado? Para mi sos como una... *(Pausa. Toma conciencia de lo que estuvo a punto de decir)* ¡Uy! me olvidé las servilletas. Que tonta... ya te traigo... *(Sale)*

LALI: *(Justo en el momento en que Naty pone un pie en escena nuevamente)* Mañana es mi cumpleaños.

NATY: *(Se queda congelada.)* ¿Mañana? *(Casi con miedo)*
Y... ¿Cuántos cumplís?

LALI: Dieciocho.

NATY: *(Absorta se le resbala el portaservilletas de la mano. Eso la saca de su estupor).* ¡Ay! Pero hoy estoy hecha una estúpida. *(Lo recoge del piso y se sienta junto a LALI. La observa comer embelesada).* ¿Lo vas a festejar?

LALI: No... es que en casa... *(Repentinamente, para salir del tema)* ¡Ah! Traje la plata... *(Mientras busca en su mochila).* Hice un bizcochuelo y lo estuve vendiendo en la escuela ¡Me los sacaron de las mano! *(Saca un rollito de dinero y se lo ofrece a NATY).*

NATY: No, no.

LALI: *(Extrañada)* ¿Cómo no?

NATY: No... Tomalo como mi regalo de cumpleaños...

LALI: *(Muy conmovida)* Vos sos tan buena conmigo...
(La congoja la gana y comienza a liberar tanta angustia contenida. Lloro)

NATY: *(Abrazándola)* No, LUCIA... Por favor, no llores, LUCIA... No llores, mi amor... No llores...

La luz se retira lentamente

FIN

MAILEN

La MADRE anciana se encuentra disponiendo la mesa. En un momento sale, en ese instante entra la hija. Deja su cartera sobre una silla y observa con ternura la mesa tendida. Entra la madre.

MADRE: ¡Ali! ¡Mi amor! *(Se estrechan en un abrazo. La MADRE la aleja un poco para observarla. Le acaricia los cabellos. Le toca la mejilla con el dorso de la mano)*
¡Ay! Pero estás helada... Ya prendo la estufa...
(Hace el ademán de querer alejarse)

ALI: *(Tomándola dulcemente del brazo)* ¡No mamá! ¡No hace falta! ¡Estoy bien así!...

MADRE: ¿Segura? *(pequeña pausa)* Lo que pasa es que por no gastar yo... *(Pausa. Un tanto avergonzada)*

Si no fuera por esos pesos que me mandás... *(Le vuelve a acariciar el pelo)*

ALI: *(Tomándole la mano y besándosela)* Estas manos hicieron por mí mucho más de lo que jamás podré hacer yo por vos...

MADRE: Linda... *(Repentinamente)* ¡Sentate, sentate! ¡Que ya te traigo la comida! *(Sale)*

ALI: ¡Pero mami! Es tarde yo ya com...

MADRE: *(Entrando en la mitad de la frase)* ¿Que decías?

ALI: No... nada, nada...

MADRE: Unas milanesitas con ensalada... no es gran cosa...

ALI: Está muy bien... *(Observa que la madre trajo un solo plato)* ¿Vos no me vas a acompañar?

Se sientan.

MADRE: *(Con tono grave)* ¡No! Hija... a mi edad no es recomendable comer de noche... un tecito y a la cama...

ALI: Hacés bien en cuidarte.

MADRE: ¿Y vos?

ALI. ¿Yo qué?

MADRE: ¿Vos estás bien?

ALICIA es consciente de la tormenta que se acerca. Está determinada a hacer valer su derecho a ser feliz, pero sabe también que su felicidad jamás será completa sin el beneplácito de su madre.

ALI: Sí, mamá... Estoy MUY BIEN... De eso te

quería hablar...

MADRE: Si es algo que te hace MUY BIEN entonces soy todo oídos.

ALI: *(Deja los cubiertos y aleja un poco el plato. Pausa)* Me voy a mudar...

MADRE; ¡Ah! ¡En hora buena! Esa casa era muy chica para vos y los perros. ¿Vendiste y compraste algo más grande? ¿O vas a alquilar?

ALI: No... Me voy a vivir con alguien...

MADRE: *(Repentinamente seria. Muestra un rostro que hasta ahora permanecía oculto)* ¿Como “a vivir con alguien”, Alicia? Vos sabes muy bien lo que pienso del concubinato...

ALI: Me voy a casar mamá...

Madre: ¡Ah!... Eso es otra cosa... Y yo ni enterada que estabas de novia... Picarona... te lo tenías guardadito, eh... *(Entusiasmada)* Contame, contame... ¿Es alguien del trabajo? ¿Cómo se conocieron?

ALI: No. No es del trabajo... Aunque sí fue POR el trabajo... nos conocimos cuando viajé a Méjico por el Simposio de Antropología... ¿Te acordás?

MADRE: Pero eso fue hace como... cuatro años...

ALI: Si... hace tres años que tenemos un vínculo...

MADRE: ¡Ay! ¡Quiero conocerlo! ¿Es guapo, che? Contame, contame ¿Tenés foto? ¿Cómo se llama?

ALI: *(Pausa)* Se llama... Mailén...

MADRE: *(Pausa. No comprende)* ¿Mailén? ¿Qué es? ¿Un

apellido inglés? ¿Alemán?

ALI: No es un apellido. Es un nombre y es mapuche...

Significa Mujer poderosa...

MADRE: (*Confundida y molesta*) No, no, no entiendo...

¿Cómo MUJER poderosa?

ALI: Mailén... la persona que amo y con quien me voy a casar... es una mujer.

MADRE: (*Pausa. Muy seria*) Mirá Alicia, si lo que vos pretendés es hacerme un chiste, desde ya te digo que me parece de muy mal gusto...

ALI: No es ningún chiste mamá. Me caso con Mailén.

MADRE: ¿Vos te volviste loca?

ALI: Si esto tan hermoso que estoy sintiendo es la locura... pues entonces sí.

MADRE. - (*Como diciéndoselo a sí misma*) Esto es una pesadilla... no puede ser cierto... (*A ALICIA*)
Decime que no es cierto, Alicia... Por favor, decime que no es cierto...

ALI: Es tan cierto como este dolor que siento en el pecho al ver que mi madre no puede entender que quiero ser feliz... Y que tengo DERECHO a serlo.

MADRE: (*Poniéndose de pie*) Ahhh... ¡Ya está! ¡Ya está!
¡Desde la adolescencia con el disquito de LOS DERECHOS! ¡Qué derechos ni ocho cuartos!
¡Las cosas son como son y todo tiene que estar en su lugar! ¡Y tu lugar como una persona de bien, es al lado de un hombre! ¿Me entendés?

¡De un hombre!

ALI: (*También poniéndose de pie*) ¡Mi lugar es al lado de la persona que me hace feliz! ¿Me entendés?

MADRE: ¿Pero qué modelo tomaste de tu padre y de mí? ¿Me querés decir?

ALI: ¡Justamente! ¡Yo no quiero vivir una vida de hipocresía como la que viviste vos!

MADRE: (*Levanta la mano como para darle una cachetada*) ¡Mocosa insolente! ¿Qué tenés que decir de tu padre y de mí? ¡Yo tuve una vida maravillosa junto a tu padre! Que dios lo tenga en la gloria...

ALI: ¿Maravillosa? ¡Yo te escuchaba detrás de la puerta cuando te encerrabas a llorar en tu habitación porque el viejo no venía a dormir o desaparecía todo un fin de semana!

MADRE: (*Sintiendo el golpe. Ya no se la ve tan segura*) Los hombres... son distintos a las mujeres... tienen otras necesidades... ¿cuándo lo vas a entender?

ALI: ¿Y vos? ¿Vos no tenías necesidades?

MADRE: ¡Yo siempre fui una mujer decente! ¡Que llevó una vida normal! ¿Me entendés? ¡Normal! (*Tomándose la cabeza*) ¡Ay Dios! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! Que van a decir la familia, los amigos, los vecinos... ¿cómo voy a hacer para volver a salir a la calle? ¡Con una mujer! ¡Una mujer! Y como si fuera poco... ¡india! (*Se arroja en una silla. Pequeña pausa*) Mañana vamos a hablar con el Padre Claudio.

ALI: Yo no pienso ir a hablar con nadie, mamá...

MADRE: Jamás pensé que llegaría el día en que me alegraría de que tu padre esté muerto... para que no tenga que padecer esta afrenta...

ALI: ¿Qué estás diciendo, mamá?...

MADRE: *(Se levanta. Toma el plato de la mesa y arroja el contenido en un tacho)* ¡Andate! ¡Andate, haceme el favor! Y no se te ocurra volver a pisar esta casa...

ALI: *(Se acerca a la madre e intenta tomarle las manos)*
Mamá... Por favor...

MADRE: *(Rechazándola como si tuviera lepra)* ¡No me toques! *(Conteniendo hasta que lo larga)* ¡Degenerada!

ALICIA la mira sin reaccionar. Sí se la ve resignada, abatida y triste. Toma su cartera y sale lentamente. Una vez que salió, la MADRE corre hasta la puerta como si se hubiese arrepentido, pero se detiene. Vuelve y se derrumba en la silla.

FIN

Marco Antonio de la Parra en el Segundo Congreso Internacional de Teatro / Primer Congreso de Pedagogías Teatrales Morón 2021

Dramaturgia y pedagogía
Entrevista con Jorge Dubatti

Jorge Dubatti: Muy buenos días. Es una gran alegría haber llegado hasta este cuarto día del 2º Congreso Internacional de Teatro Morón 2021 y 1º Congreso Internacional de Pedagogías Teatrales Morón 2021. Nos vamos a dar un lujo maravilloso, porque vamos a estar dialogando con, sin dudas, uno de los referentes fundamentales en la historia del teatro latinoamericano, del teatro iberoamericano. Si uno tuviera que hacer una cartografía de los referentes fundamentales del teatro iberoamericano contemporáneo, sin dudas Marco Antonio de la Parra estaría entre esos diez nombres fundamentales. Y creo que ya estamos en comunicación con Marco Antonio de la Parra, desde Santiago de Chile. Marco Antonio, muchas gracias darnos esta entrevista. Es

un lujo para el congreso contar con tu presencia.

Marco Antonio de la Parra: Un lujo para mí estar contigo, Jorge, y haber sido invitado. Gracias por la presentación, que me compromete. Porque me colocas en el top ten. Ahí estamos luchando.

JD: Si no lo creyera, no lo diría. Y yo creo que las cosas hay que decirlas. Y también tengo muchas ganas de decir que es una maravilla la biblioteca que veo detrás de ti. Impresionante.

MA de la P: Es más grande todavía en otras habitaciones. Está toda la casa así.

JD: Qué bárbaro...

MA de la P: Esta es la zona de ficción. Hay un poquito de teatro, pero hay otra de teatro y otra de ensayos y otra de psiquiatría.

JD: Tenemos una hora aproximadamente para charlar. Entonces, yo te quería preguntar por el eje que, de alguna manera, viene articulando este doble congreso, y que sería, justamente, el de creación y el de docencia. Nosotros conocemos tu producción con obras fundamentales: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *Matatangos*, *La secreta obscenidad de cada día*, *King Kong Palace*, bueno..., *Elisabeth Nietzsche en el Paraguay*, *Wittgenstein, el último filósofo*, etcétera, etcétera. Tenés una gran producción. Y, por otro lado, se te reconoce como uno de los maestros fundamentales de dramaturgia. Lo entrevistamos hace muy poquitito a Juan Mayorga y nos decía

que él tiene una deuda enorme con los talleres que tomó con vos. Entonces, yo te quería preguntar cómo pensás esa articulación creación-docencia-investigación. Digamos, ¿cómo la docencia acompaña o determina a la creación?, o ¿la creación determina a la docencia? Empezaríamos por ahí, si te parece.

MA de la P: Sí. Mirá... Mi experiencia ha sido siempre de fusionar estos conceptos. O sea... El taller se vuelve una experiencia de creación y de pedagogía y de investigación al mismo tiempo. Son cosas que no separo. O sea, esto lo descubrí gracias al taller en el que tuve como alumnos a Juan Mayorga y a Angélica Liddell, ni más ni menos. Juan y Angélica fueron, primero, una experiencia tan feroz, que yo creo que aprendí yo más de ellos. Esto parece un decir de muchos maestros, pero se aprendía con ellos. Este “con” para mí es fundamental. Yo estoy creando con mi grupo, estoy creando yo también. Y, en ese sentido, los trabajos de posgrado, ya con gente que tiene cierto nivel, siempre son mucho más explosivos, aportadores. A mí me pasó con el taller que hice en España en el año 1991. Yo había dictado clases ya, en la universidad, con Aristóteles y ciertas definiciones, etcétera, para explicarles lo que era el equilibrio precario, el elemento perturbador, esas cuestiones clásicas. Y de pronto me encuentro con un grupo de alumnos que me

juntó Guillermo Heras, bajo el alero del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas del teatro Olympia, en Madrid, y me encontré con alumnos que sabían, todos, más que yo. Sabían latín y griego, habían visto a Kantor en vivo. Y yo que lo veía en VHS. O sea, como latinoamericano del Cono Sur, y del lado de allá del Cono Sur, de la cordillera. O del lado de acá, mejor dicho. Estoy hablando desde allá [risas]. Uno tenía referencias de fotocopias, digamos. O sea, uno era posmoderno. Entonces, de pronto me encontré con una serie de jóvenes a los cuáles, ¿qué les enseñaba? El tema del pregrado, nada. Entonces, no me quedó otra que sumergirme y trabajar con dos cosas fundamentales: con creatividad. Transmitirles lo que yo pensaba de la creatividad, los métodos, los recursos, y mi lado de psicoanalista, que permitía distinguir las grietas, las dificultades, los bloqueos y... y permitir que afloraran, en su identidad, cada uno de los participantes del taller. Ahí consigné la idea del maestro invisible. O sea, el maestro debe desaparecer en el taller. El maestro se vuelve un agitador, digamos. Un catalizador de procesos creativos, más que el que dice lo que hay que hacer. Que esto es muy del psicoanálisis, ¿no? El que cree que sabe todo, no sabe nada, está loco, ¿entiendes? Uno no sabe con qué se va a encontrar, no sabe qué va a pasar, no sabe qué, cómo se deben resolver las cosas. El que sabe, quizás, acompañar

de atrás. Estoy pensando en que acabamos de montar *La divina comedia*. Uno hace de Virgilio, pero el otro... el alumno es el Dante. Uno guía, pero guía a estas figuras que tienen un talento particular. Y en ese taller, que termina publicando un librito, al final [muestra a la cámara un libro]. Digamos, me acuerdo, este librito salió publicado en 1992. Aquí están publicadas, justamente, la primera obra de Juan Mayorga y la primera obra de Angélica Liddell. Releyendo el prólogo que escribí yo, ya jovencísimo, cuando tenía cuarenta años, digamos [risas]. Y ahí, en ese prólogo, yo ya lo decía: ¿Será enseñable la dramaturgia?

JD: [risas]

MA de la P: ¿Es posible enseñarla...? Porque... para mí es posible enseñar a crear. Pero, la dramaturgia, los esquemas, a mí siempre me volvían muy nervioso, y me ponen muy nervioso. O sea, tanto en el psicoanálisis como en la escritura desde ahí partió ya un rol de maestro que me gustó mucho. A mí me gusta mucho enseñar. Enseñar como de mostrar. La palabra “enseñar” como se usa en el español de España, enseñar de mostrar...

JD: Claro.

MA de la P: Más que decir lo que hay que hacer, o lo que se sabe.

JD: Qué bueno... Qué bueno. Marco Antonio dentro de unos minutos voy a retomar esto que acabás de

decir, sobre el estreno presencial de *Inferno*. Vos hiciste de Belcebú. Me tenés que contar...

MA de la P: Sí. Hice del Demonio, sí.

JD: Enseguida nos tenés que contar cómo fue eso...

MA de la P: [risas]

JD: Pero antes me gustaría preguntarte dos cosas, en relación a esto que estabas diciendo. Angélica Liddell, un universo posdramático, de tensiones, de cuestionamientos de las estructuras dramáticas. Y Mayorga, por el contrario, en una línea mucho más tradicionalista. Podríamos decir de preservación y de excelencia de las estructuras dramáticas. Entonces, te pregunto: ¿Qué enseñar? Porque encima, ahora, después de la pandemia, hasta se habla de dramaturgias para el *zoom*, de dramaturgias para el *streaming*. Te quería preguntar, en relación a esto, al qué enseñar... Muchas veces me pasa, acá, en Argentina, que se me acerca gente y me dice: “Mirá, mi nieto” o “Mi sobrino quiere estudiar teatro, ¿qué me recomendás? ¿Que empiece con Raúl Serrano o que empiece con Bartís? ¿Que haga una escuela más tradicional o haga una escuela más experimental?”. Digamos, ¿qué enseñar en la encrucijada del siglo XXI, en un curso de dramaturgia?

MA de la P: Mirá, lo primero es aventurar la escritura y empezar a detectar la cantidad de prejuicios e ideas preconcebidas que tiene el alumno, la alumna. Ahora estoy enseñando dos cursos en la escuela de la

Universidad Finis Terrae, y ahí son chicos de según año. O sea, son muy jóvenes. Entonces, primero hay dejarlos escribir en autoficción. O... en algún taller, autoficción. En otros, historia reciente de Chile, que les llega mucho. Cosas que los toquen mucho. Y vamos trabajando y vamos viendo los defectos que hay, sin censura, digamos. O sea, la crítica no es una crítica despiadada, “eso no se hace”, “eso tiene que ser de tal manera...”, sino ir viendo, detectando el don de espectáculo que hay. Esto que uno les pide tanto a los escritores de dramaturgia: que haya teatralidad. Este concepto que uno podría definir de muchas maneras. Que convoque al espectáculo, que convoque al público, que haga que pase algo que no podría pasar de otra manera. O sea, ahí hay una serie de conceptillos, digamos, que uno desliza y que tienen que ver con la fatalidad, que tienen que ver con el peligro. Yo alguna vez he hablado de esto y se hizo una antología de mi teatro como el arte del peligro, que uno sienta que hay peligrosidades. En esto vemos, incluso, alguna cosa de cine. Pero el cine pasándolo, digamos, yo lo enfoco en el teatro. Y, por supuesto, se lee. Hay que leer y hay que leer y hay que leer teatro. Leerlo en voz alta. Reescribir, también es un ejercicio que hago mucho, sobre todo con los que están empezando: “A ver, leamos *Hamlet*. Mañana reescriban la escena con Gertrudis en la recámara”. Y ahí se reescribe la escena. Se reescribe a partir de... *Hamlet* se presta mucho,

porque es una obra de jóvenes, digamos, es una obra de huérfanos. Entonces, para los autores jóvenes, para los que están empezando es muy entusiasmante. Leerlo como una novedad. Y ahí les paso la versión que hice yo de la *Ofelia*, de *Máquina Hamlet*, o sea todo lo que puede pasar con un texto. Entonces, es un texto clásico y..., y así vamos detectando los talentos. Hay gente más talentosa que otra y el talento no se puede enseñar. Y las fragilidades, ahí, dominando siempre. Entonces, hay ciertos conceptos claves: el subtexto, que es fundamental. Me acuerdo que escuchaba a Sanchis Sinisterra hace poco hablar de que le redujeron, en el curso que dirige Juan Mayorga, a cuatro clases. ¿Qué podía enseñar en cuatro clases? Subtexto. Básicamente. Cómo escribir y no decir, sino que se deslice el subtexto. Y eso para mí es muy importante. La lectura de Pinter también, en términos de subtexto, del manejo de lo implícito. Es algo que también enseñé muy temprano. Hay un ejercicio muy tonto que hago, que es que escriban con una sola palabra una pieza de teatro de cinco minutos. Con una sola palabra. Por ejemplo, la palabra: “Mañana”. Entonces: “¿Mañana?”. “Mañana”. “¿Mañana?!”. “Mañana...”. “¿Mañana...!” [solloza].

JD: [risas]

MA de la P: ¿No? [asiente]. “Mañana...”

JD: Qué bueno.

MA de la P: Y así sigues con “mañana”. Y eso puede ser

“mañana”, puede ser “todavía”, puede ser “quizás”. Y la cantidad de implícitos que se producen. A mí me encanta que trabajen con la palabra en lo mínimo. Porque luego, ya, aparecen los barrocos y los que le dan estilos, digamos, y entonces meten más palabras y meten imágenes imposibles. El teatro de lo irrepresentable también me interesa. En la primera enseñanza trabajo con lo muy representable. Y luego con lo irrepresentable. Esto me lo enseñó a mí Angélica Liddell. O sea, en su primera obra termina diciendo: “En el prostíbulo, helicópteros y sirenas ensordecedores, tres ángeles muertos con las alas arrancadas, seis policías rodean la cabeza del anunciador con los cañones de sus seis armas coronadas”. O sea, esas escenas de Angélica Liddell me enseñaron muchísimo. El teatro es un territorio de lo imposible. Y es el gran diálogo del teatro posdramático con el director, con la figura del director.

JD: Claro.

MA de la P: Y, realmente, es necesario enseñarlo.

JD: Marco Antonio te quería comentar rápidamente que nos está siguiendo mucha gente. Me gustaría nombrar algunos, si te parece. Están Maura Serpa desde Perú, Dora García desde Argentina. Hay saludos de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Otros dicen: “Admiramos a Marco Antonio de la Parra”. Daniel Zaballa desde Morón. Icoanalú desde Brasil. Desde el Festival Internacional de Teatro de Manta,

en Ecuador, Nixon García dice: “Saludos cordiales, es un placer presenciar esta entrevista, saludos al maestro de la Parra”. Manda también un gran abrazo Vivian Tabares desde Cuba.

MA de la P: ¡Gracias!

JD: Carlos Manuel Vázquez Lomeli desde la Universidad Autónoma de Guadalajara dice: “Felicidades a ambos maestros, gracias por esta posibilidad de compartir el convivio con ustedes”. Vivian Tabares dice: “Va mi caluroso saludo para Marco Antonio y muchas gracias Dubatti por la oportunidad”. Jonathan Pizarro: “Saludos desde Cuenca, en Ecuador”. Sonia María Sánchez Fariña: “Saludos desde España, el Proyecto Transatlántico”. Susy Alanis, desde México. Te está siguiendo mucha gente, Marco Antonio, en este momento. Quiero volver a este tema de docencia-investigación-creación, creación-docencia-investigación, que es como una especie de cinta de Möbius, ¿no?

MA de la P: Sí, claro.

JD: Casi inseparables. Te quería preguntar por la figura de la interlocución. De cómo descubriste, por ejemplo, que tenés a Angélica Liddell delante o que tenés a Juan Mayorga delante. Es decir, cómo te das cuenta del otro. Y de esto que Rancière llama (ayer Sergio Blanco hablaba mucho de esto), el discípulo emancipado. Con sus características, con su mundo, con su universo.

MA de la P: Bueno, lo primero es la sorpresa que tiene uno. O sea, cuando uno se da cuenta “yo nunca he hecho eso”. Y no censurarlo. Insisto en eso. Al revés, deslumbrarse. O sea, con Angélica, con Juan, con ese grupo maravilloso, era imposible no deslumbrarse. Me ha tocado, muchas veces, en talleres. Talleres en el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), talleres acá, talleres en México, talleres en Colombia, de pronto estar y deslumbrarme. En Colombia recuerdo un taller con gente muy joven, me tocaron los alumnos que estaban leyendo a Koltès. Estaba todo el teatro que contaba la violencia colombiana, etcétera. Y de pronto había dos alumnos que quedaron al final. Un alumno afrolatinoamericano, de Cartagena de Indias, que había estado escribiendo todo el taller en las partes de atrás de los apuntes de trigonometría. Y yo lo miraba a veces y decía: “¡Qué cosa más curiosa!”, porque escribía, escribía, escribía y decía: “Voy a presentar al final”. Y otro, un alumno del Leticia, en el Amazonas que presentó una obra en tres actos. El primer acto era un recorte enorme del periódico. El segundo acto era el hijo preguntándole al padre: “¿Por qué me has abandonado?”. La misma frase del Nuevo Testamento. Y el tercero era una danza fantástica, digamos, que tenía que ver con la destrucción del Amazonas. Y yo quedé diciendo: “Bueno, esto es otro teatro”. Un teatro que era otro teatro. Y luego, lee su

obra el chico de Cartagena de Indias, y es una obra perfecta del siglo XIX. Pero perfecta. Y no digo el siglo XIX con desprecio, todo lo contrario. Era una obra romántica, del amor de una criada de raza negra con el chico criollo. Y cómo aparecía este huérfano mulato, digamos... Y era fenomenal cómo manejaba los tiempos, la emoción. Y es eso lo que yo pretendo en mis talleres. Y sobre todo cuando trabajo con gente que ya ha escrito pretendo que se produzcan esas sorpresas. Quiero ser sorprendido y promuevo eso. con informes de neurociencia, lo promuevo con algunos pequeños elementos teóricos, la primera, la segunda clase, pero luego vamos al incendio. Hay un taller que hice hace mucho tiempo... Me acuerdo que casi quemamos el CELCIT en una ocasión. Estaba Ariel Barchilón. Y era un taller de dramaturgia e imagen, en el que yo a la palabra la suspendía. Trabajaba exclusivamente con imágenes, sin palabras. Y luego se hacen palabras sobre las imágenes con las que se trabajó. Imágenes reales, o sea, cuerpos, objetos, musicalidad, etcétera. Y me acuerdo que quemamos, ¿cómo le llaman ustedes a este material que nosotros llamamos plumavit? Este material blanco que se quema fácil.

JD: Eh... ¿Telgopor?

MA de la P: Sí, sí, sí, eso es.

JD: Sí. Telgopor, creo.

MA de la P: Era una cabeza...

JD: Sí. Telgopor.

MA de la P: Una cabeza para sostener una peluca. Le quitamos la peluca, le aplicamos fuego...

JD: ¡Uh!

MA de la P: ¡Y era una cabeza en llamas, que era una imagen inolvidable!

JD: [risas]

MA de la P: Pero, por supuesto, con el terror de Carlos Gianni que dijo: “¿Qué está pasando aquí?”. ¡Estaba ardiendo una cabeza! Y esa imagen es de Angélica Liddell. Yo te puedo decir, mis maestros: mis alumnos. Y no estoy haciendo una figura retórica, así de venderme de manera cursi, sino que de verdad es convertirlos en maestros a ellos. En México, me acuerdo, un chico de Mineral del Monte, que hizo una puesta, también de tres, cuatro minutos, en que se transforma de flor en una figura *drag queen*. Todo esto con música y todo con elementos muy rústicos en el trabajo de la dramaturgia de la imagen. En Brasil, tú lo sabes muy bien, el trabajo del cuerpo es muy fuerte. Y yo no entendía bien tampoco el portugués. No lo domino. Entonces, ahí se trabajó mucho con imágenes corporales. Y el cuerpo se convirtió en un elemento importante. Me llevó a pensar mucho en el trabajo del cuerpo, y también a una obra que no termino todavía (ya voy a llevar diez años escribiéndola) que es *El tratado nacional del cuerpo*. Y ese teatro corporal, el mundo

fue un trabajo precioso. Yo me asombraba de cada cosa que preparaban los alumnos y alumnas. Lo preparaban y yo sabía que lo estaban disfrutando. O sea, uno se tiene que transformar en espejo, tiene que disponer los ojos, el alma abierta, para poder ser sobrecogido por lo que hagan los participantes.

JD: Qué bueno. Te quiero leer otros saludos que estás recibiendo. El Teatro Madre Tierra de Colombia te manda saludos. Ariana Gómez dice: “Un saludo desde Mendoza, desde la Universidad Nacional de Cuyo”. Amauta Teatro: “Saludos desde Cali”.

JD: Me encantaría, Marco Antonio, porque se va pasando el tiempo volando. Recién te escuchamos decir: “¡Mañana! ¡Mañana!” y con diferentes inflexiones actorales. Y nos llegó la noticia de que actuaste en la versión del *Inferno*, del Dante, haciendo nada menos que el Demonio. Y la adaptación es tuya. Entonces, mi pregunta es por esta dimensión del dramaturgo-docente poniéndole el cuerpo a la actuación... Y esta cosa del regreso al convivio después de tanto tecnovivio, después de tanta pantalla. Contanos sobre la experiencia de hacer el Demonio en convivio en esta versión teatral de *La divina comedia* de Dante.

MA de la P: Sí. Bueno... Un trabajo que fue un encargo de la embajada de Italia y la Universidad Finis Terrae, una coproducción. Muy performática. O sea, es un texto que se escribió para ser leído,

entonces, la versión tomó a Dante como exiliado político. Nos interesaba mucho esa figura, porque nos toca mucho a los del cono sur: el exiliado político, el exilio del Dante, sus enemigos políticos, religiosos. Y ahí, el Dante se transforma en una especie de performer que, al final, con el director descubrimos que enfrentaba al Demonio. No solo que el Demonio estaba en silencio, como está en la comedia del Dante, sino que hablaba. Y ahí habla... Tomamos mucho de John Milton, de *El paraíso perdido*, el ángel caído, Luzbel, que era el más hermoso. Y me pasó una cosa muy curiosa... Fuimos montando la obra y soñé con Pavarotti.

JD: ¡Mirá!

MA de la P: Y me di cuenta de que Pavarotti me dio la inspiración de que tenía que cantar algunas líneas en italiano.

JD: ¡Mirá! Qué bueno...

MA de la P: ...operáticas [canta]. Y tenía que cantar en escena. Entonces, el Demonio canta. Mal, como canto yo, pero... Y odia la ópera. Y se produjo... Y se convirtió en un giro de humor, como lo llamó algún crítico: un humor sardónico. Y... que sorprendía el espectáculo, porque era un espectáculo, si bien con un poco de rock electrónico, se convertía de solemne en divertido. Salgo con unas pantuflas de Freud...

JD: [risas]

MA de la P: Y una bata de boxeador. El Demonio se convierte en una figura totalmente deforme, y, a esta altura, uno, de la edad, hace el juego, digamos. No necesita caracterizarse. Pero... pero, tenía que cantarlo en ópera, por lo menos tres líneas.

JD: Qué bueno.

MA de la P: Y funcionó muy bien.

JD: ¿Y cómo es esto de ponerle el cuerpo a la actuación?

MA de la P: ¡Ah!

JD: Porque a mí hay algo que me fascina y es escuchar a los grandes artistas-investigadores argentinos. Y pensaba que esto que decía Pavlovsky, Tato Pavlovsky: “La actuación es el momento en el que yo me siento más plenamente integrado al universo”. O Bartís, cuando decía esto de “el actor existe por voluntad de acontecer en la escena”. Hay algo de..., yo diría, de una ontología, de un acontecimiento de la actuación.

MA de la P: Sí...

JD: ¿Y vos experimentás también esa dimensión de plenitud en la actuación?

MA de la P: Sí. Primero, es una situación de riesgo, cosa que, para mí, es fundamental en el drama. Drama del riesgo, para mí, no solo movimiento. Si nos vamos a la etimología: el riesgo, peligro. Y, además, es un momento de desaparición-aparición. O sea, cuando uno deja de ser y es. Una sensación de que el tiempo se detiene y que el espacio se transforma.

Es tan poderoso, que yo recomiendo los talleres que son largos, con espacio... Hay que estar en escena, por lo menos unos minutos, para saber qué recursos empiezan a aparecer, de la garganta, de la respiración. Esto que dice Barba de que todo actor es un bailarín y un cantante. ¿Me entiendes? Anoche estaba trabajando con mi compañero de escena, el que hace del Dante, Néstor Cantillana, un gran actor chileno. Claro, tiene una figura de bailarín y canta muy bien, entonces... Él hacía estas cosas más rock... entre rock y spandex, digamos, que eran fenomenales. O sea, su performance. Y esto de demostrar que el actor siempre está en performance. Siempre está en performance y tiene que estar inventando algo, aunque el texto venga y se me cruce. Como cuando se me cruza con mi experiencia con el kabuki. Esto de que el kabuki no pretende hacer las cosas originales, sino como fueron en el origen, como fueron por primera vez. Y eso también ¡requiere escenario! ¡Las tablas! Lo que eché de menos todos estos dos años de pandemia, ¿me entiendes? Hice teatro-zoom, pero, de pronto, me dije: “¡No más teatro-zoom”. No podía. No... no... no lo soporté. Ha sido lindo para encontrarme con gente, ha sido lindo para hacer talleres, pero hay algo en eso, en las tablas, hay algo con el piso de la escena... Con el estar, y sentir la mirada del peso, la vibración de ese público que renuncia a su

cuerpo para darte a ti el cuerpo del personaje. Es un fenómeno que a mí me sigue maravillando. Uno sigue yendo y viniendo del teatro... En el caso de otras obras yo las escribo y convoco a un grupo de amigos para que las lean. Las lean y yo las escuche. Sin comentarios. No se hacen comentarios sobre cómo quedó la obra, sino que la obra se cae sola o crece sola en la prueba de la lectura. Y lo que siempre recomiendo es, si estás solo, sola, lee en voz alta, lee en voz alta, escucha, escucha el material. Y ves cómo, de pronto, el pequeño tono de voz, ese tono de voz cómo sugiere imágenes, que es la otra enfermedad mía. Las imágenes. Hijo de una madre que estudió Bellas Artes y las imágenes, para mí, son fundamentales. Cuando me encontré con Angélica Liddell, que trabaja predominantemente la performance y la imagen, yo dije: “¡Aquí está! ¡Aquí está! Aquí hay un teatro”. Cuando tú nombras a Mayorga y Liddell, son como mis dos corrientes, digamos. Estos dos alumnos tan peculiares, tan extremos. Y los dos tan talentosos. Tiene que ver con dos lados míos. O sea, el lado de la dramaturgia de la imagen y el lado de la dramaturgia de la palabra, como la llamo.

JD: Claro. Es fascinante escucharte, Marco Antonio. Es un placer enorme. A mí me fascina muy especialmente escuchar a los artistas hablar sobre el hacer, sobre los procesos, sobre la forma de trabajar. Porque

creo que hay algo de construcción de subjetividad en una elección de un texto, en una estructura, en un proceso. Ahora, yo quería volver un poquito sobre esta idea del estremecimiento del encuentro con el público. No en pantalla, sino en convivio. Me encantaría que nos cuentes. Por ejemplo, cuando hablabas de las tablas, ¿en qué teatro fue? ¿Dónde lo hiciste? ¿Cómo era la presencia del público? Y el otro aspecto que me gustaría retomar es esto que hablabas del cuerpo. Yo me acuerdo haber leído un libro tuyo que se llamaba *El cuerpo de Chile*.

MA de la P: Sí, sí. Claro.

JD: Esta idea del cuerpo socio-histórico. El cuerpo del pueblo, el cuerpo de la nación. Y, por otro lado, me acuerdo de leer tu ensayo *El cuerpo del actor*, que publicó el CELCIT y al que se puede acceder. Y también un libro... Está en el chat Sonia Sánchez Fariña, de la Universidad Complutense, que hizo con Nieves Olcoz una compilación de tus obras y le pusieron *La tragedia del lenguaje*. Para simplificar, para simplificar la pregunta. La primera es ¿cómo fue esto del convivio? El otro día Cecilia Roth contaba que ella prefiere hacer cine y no teatro, porque le tiene terror al público, a los espectadores en convivio. Esa es la primera, entonces. Y la segunda: contanos un poco de esta cuestión de la tragedia del lenguaje y la palabra en el cuerpo.

MA de la P: Mirá, a mí el escenario siempre o me da

miedo o la obra va a funcionar. O sea, funciona sobre el equilibrio de funámbulo de manejarse en lo incierto. La obra puede estar probadísima. No sé cuántas veces he hecho *La secreta obscenidad de cada día*, por ejemplo. Ya van treinta años, creo, que la llevamos haciendo. Y cada función, en cada lugar donde la llevamos, es una historia. Es una historia hacerla en La Habana. Es una historia la primera y la segunda función de La Habana, es una historia haberla hecho en México. O haberla hecho en la Argentina donde nos premiaron con el premio Saulo Benavente y me tocó ver, justamente, a Tato Pavlovsky hacer *Variaciones Meyerhold*.

JD: Sí.

MA de la P: Esa obra que quiero hacer en algún momento.

Julio Pincheira me dirigió en la obra *Ese loco de Cervantes*, un monólogo, que implica estar solo en el escenario, solo y sin posibilidad, sin ninguna salida, ninguna pausa, o sea, exclusivamente en el miedo. Entonces, ese es el material mismo del teatro, aquello que se puede venir abajo si te equivocas. Y no es un “te equivocas” de memoria, es un “te equivocas” del paso perfecto, que no es mecánico, es un paso armónico que, cuando lo logras dar, se produce tal maravilla. Y el público aplaude eso. En el kabuki se aplaude y se grita el nombre de la escuela a la que pertenecía el actor, o sea, ¡porque lo logró hacer como se debe hacer! Y uno, cuando

siente que se da eso siente que es magnífico. Yo he actuado muy pocas veces obras de otros autores, y también es lo mismo. Es un gran temor, ganas de no hacer la función. O sea, mi mujer sabe que le digo siempre: “No quiero hacer teatro, no quiero hacer teatro, no quiero hacer teatro”.

JD: [risas]

MA de la P: Hasta que empieza ya, ya, y me empujo yo mismo al escenario, y se produce el evento. Se produce esa cosa que todos los dicen siempre, esa cosa efímera del teatro. Por encima del cine, de todo. Esto de que esta función fue esa función y no va a ser nunca más.

JD: Claro.

MA de la P: Así que es eso. Ahora, la relación cuerpo-lenguaje es la relación del teatro por esencia. Y es la relación del psicoanálisis, digamos, el lenguaje inconsciente. Ahora, el lenguaje siempre me ha maravillado también, porque es impreciso, porque es equívoco, porque es un error, siempre. Yo leeré, después, esta charla, y me voy a dar cuenta que no, no era exactamente esto lo que quería decir. Y además esa cosa maravillosa de la comunicación que ningún mensaje llega íntegro a su destino. Entonces, lo que ha entendido la gente que nos sigue es otra cosa. O sea, yo tendría que conversar y reiterar para que nos pongamos de acuerdo. Entonces, es moverse en un área no líquida, sino gaseosa. Es el

espacio donde uno se desliza por la cuerda floja con el cuerpo. El cuerpo es el único acontecimiento cierto. Es terriblemente pesado. Y uno con la edad lo va reconociendo más. El cuerpo te dice: “Tienes setenta años”, “Tiene setenta años tu cuerpo”. Puedes haber entrenado, puedes haberte movido y sin embargo... Recuerdo a Tato Pavlovsky con su facha de nadador, hasta sus últimos minutos, digamos, era enorme en el escenario. Y esos cuerpos... Y uno, ¿cómo maneja esa corporalidad? Y le agrega el lenguaje que es tan frágil, tan traidor al cuerpo. Entonces el cuerpo sostiene como una especie de joya, una especie de engarce a la piedra de estas frases que tú quieres decir. Y que, al hacerlo, ese cuerpo se transforma en un acontecimiento, se transforma en presencia. Y esa presencia es lo que quiere el público, también. Por eso el convivio teatral es insuperable y no lo va a poder reemplazar ninguna máquina de la inteligencia artificial. Es un acontecimiento que tiene que ser único, no puede ser reproducible como los videojuegos, “*game over*”, tienes otra jugada más... No, no. No hay más jugada. Es una sola. Eres cuerpo y lenguaje, alma... Ponlos como equivalentes, digamos, esto de cuerpo y alma, cuerpo y lenguaje, palabra que se escapa, que se te contradice en cuanto se pronuncia.

JD: Yo querría agregar un par de comentarios más. Envían saludos desde Santo Domingo, La Cuarta Espacio

Teatral. Y saludos desde Venezuela, Juan Martins. Me gustaría preguntarte por qué estás trabajando en este momento. Y cómo estás viviendo en la, no sé si llamarlo postpandemia, la transición, la salida de la pandemia. No la tenemos clara. Y es según los distintos territorios, ¿no? Porque de pronto hablás con Brasil y todavía está todo muy cerrado. Acá, en Buenos Aires, por ejemplo, en Argentina, tenemos ya los teatros abiertos con el cien por ciento del aforo. Anoche se hizo función en el Festival de Morón con Omar Núñez. Muchísima gente. Anteayer llenó el espectáculo *Potestad*. La gente volvió a los teatros. Contanos qué está pasando en Chile y cómo estás viviendo este momento, yo me atrevería a llamarlo, de transición.

MA de la P: Mirá, viviéndolo mejor que como estaba viviendo la pandemia. O sea, el primer año de pandemia fue el que me dio el Covid y estuve cinco, ocho días, hospitalizado.

JD: Uh...

MA de la P: Y no pasó nada, porque no fumo, no tomo, no soy hipertenso ni diabético, por suerte.

JD: Claro.

MA de la P: Entonces logré salir bien y... Pero fue un año en que escribí, incluso desde la clínica.

JD: Mirá.

MA de la P: Algunos guiones para una especie de zoom-teatro, qué sé yo, teatro remoto. Pero

que terminó con un texto que yo llamé *El último conversatorio*, porque yo sentía que lo que quería la gente era conversar. No querían ver teatro, querían encontrarse. Y esperaban la obra de teatro como una justificación para luego conversar. Y entonces la obra la convertí en un conversatorio. Terminé lo que escribí el año pasado y quedé en blanco. Hasta que me llamaron de la Embajada de Italia, que querían que hiciéramos con la Universidad este proyecto del *Inferno*. Y ahí empecé a escribir esto y escribir otro texto, que no sé qué va a ser, que se llama *Todo sobre mi padre*, hasta ahora. Y es un texto que no sé si va a ser prosa o va a ser un monólogo. Lo ignoro. Es la historia del comediante que tiene que hacer una presentación cómica el día de la muerte de su padre. Esa es la escena en cuestión, que mueve todo el material. Cuando ya me declaraba retirado con el *Inferno*, aparecieron dos imágenes en la cabeza y que las estoy trabajando. Una, influenciado por hacer del Demonio, es la historia de cómo se corrompió la democracia en los países occidentales. Entonces, aparece el heredero de la dictadura, el heredero económico de la dictadura, el Neoliberalismo, qué sé yo, que enseña a jugar golf al joven político. Y ese partido de golf, mientras a lo lejos pueden estar produciéndose los disturbios, digamos, es lo que a mí me interesaba como imagen. Y ahí estoy trabajando, porque se metió el Demonio, se metió

lo diabólico, y las reflexiones sobre el humor del comediante que actúa el día de la muerte de su padre, con este personaje que revisa la presencia del mal en la democracia. La obra se llama, hasta ahora, *La democracia*. Y vamos a ver cuándo la logro parar, pero se va a tomar su tiempo, porque tengo que, entre otras cosas, por lo menos, hacer nueve hoyos.

JD: [risas]

MA de la P: No solo verlo por televisión. Tengo que hacerlo vivo, tengo que sentir lo que siente el jugador de golf, que lo miro muy de lejos. Ya me conseguí un amigo que me va a hacer el recorrido completo y enseñar algunas claves de este deporte exquisito, del golf, tan de elite.

JD: Claro. Qué bueno. Marco Antonio, me dejás picando un montón de temas.

MA de la P: Siempre [risas].

JD: Nos quedan diez minutos nada más, pero...

MA de la P: Nos quedan los años que nos de la salud, para seguir conversando...

JD: [risas] Eso desde ya. ¡Menos mal! ¡Menos mal! Pero, yo te quería preguntar por ese momento en que dijiste: “Se me apareció Pavarotti en un sueño”.

MA de la P: Sí.

JD: Recién acabás de hablar de las imágenes, de la aparición de imágenes, que, yo por lo menos, entendí que estas últimas imágenes que referías se te aparecieron en la vigilia.

MA de la P: Sí, sí, sí, absolutamente.

JD: Yo no puedo dejar de conectar esto con tu formación, como psiquiatra, en el campo de la psicología. ¿De dónde vienen esas imágenes? Quería preguntar si tenés alguna teoría al respecto...

MA de la P: Sí...

JD: ...si vienen del inconsciente, si hay algún mecanismo para destrabar el inconsciente. Me acuerdo de la teoría junguiana de la creatividad, donde Jung dice que hacer arte y la creatividad consisten en lograr destrabar ciertas informaciones que vendrían de lo inconsciente. En tu caso, ¿cómo es esto? ¿Por qué se te apareció Pavarotti? ¿O por qué, de pronto, aparecen estas imágenes inspiradoras?

MA de la P: Bueno, yo creo que aparecen siempre. Uno tiene que estar alerta, no dejarlas..., que no se pierdan. Yo, de hecho, trabajo mucho en el diván, tendiéndome yo en el diván. O sea, hacer una pequeña siesta en la que no me interesa dormirme, me interesa el duermevela, como dicen los españoles. Esta cosa de estar a medias, de perder las conexiones, de entrar en una relación más laxa de la razón y del conocimiento, con imágenes que se suelten, como se sueltan en el sueño, y donde emerge, como no citar a Jung, o podríamos citar a Freud, la vida regia hacia el inconsciente. A mí me encanta interpretar sueños en el trabajo psicoanalítico. Pero también escucharlos y dejar

maravillarse por el sueño. El sueño tiene esta cosa de tener muchas lecturas posibles de la misma imagen y eso es formidable cuando uno lo consigue en el teatro. Una obra que te encandila es una obra que contiene ese potencial de significados en la misma imagen. Hice un curso completo, de hecho, sobre sueños de mis alumnos. Un curso completo. No tenían que traer obras, tenían que traer sueños. Tenían, entonces, que procurar el soñar antes de la clase de cada semana. Y luego había que montar el sueño. Montar el sueño y llevarlo a objetos, a puesta en escena, a corporalidad. Se transformaba en algo muy divertido. Y de ahí salió la obra *Ofelia*, que ha sido representada un par de veces en Buenos Aires, o tres, creo. Yen montajes distintos. Hay textos que yo no pude escribir hasta que le pedí un sueño prestado a una alumna, que... era un sueño bellissimo. El texto, ¿qué decía? La palabra en lo sueños cumple una función casi ritual, mágica. Entonces, no es un diálogo común y corriente. Eso me interesaba mucho. Por eso rescato sueños, anoto en libretitas cuando ando inspirado. Otras veces se van. El de Pavarotti tenía que ver, evidentemente, con que yo estaba trabajando en el escenario y me afectaba hablar en italiano. Entonces, mi gusto por la ópera..., yo no soy un operático terrible, pero la conozco, digamos, y he trabajado, por ejemplo, en *King Kong Palace*, la trabajé con la tragedia escocesa,

en la versión de Verdi. Me la escuché, me la escuché, me la escuché, me la escuché. Y sobre todo el dueto con lady Macbeth, después de asesinar al rey. Era algo que me encantaba y me encanta. Y eso uno quiere conseguirlo en el escenario. O sea, hay algo musical. Y eso, ya hemos hablado de la palabra. Hay algo musical, porque son música el cuerpo y la palabra juntos. Hay algo musical que yo le pido a todos los espectáculos. La gente me dice: “¿Te gustan los espectáculos musicales?”. ¡Sí! Hay algo en los musicales que me interesa. Hay algo cuando canta el actor, (antes citábamos a Barba), siempre canta, aunque diga: “Traje una carta”. Siempre canta. Entonces, yo le pregunto a los alumnos, a las alumnas: “¿Quién está cantando aquí? ¿Quién canta? ¿Qué estamos...? ¿Qué nos da ganas de bailar?”. Me interesa eso.

JD: Muy bueno.

MA de la P: Y por eso le doy un privilegio en el trabajo.

JD: Qué bueno... Nos queda muy poquito tiempo. Te quiero leer un mensaje de Vivian Martínez Tabares desde Cuba. La gran, querida, prócer Vivian Martínez Tabares...

MA de la P: Exactamente.

JD: La directora de la revista *Conjunto*, una de las mujeres que más sabe de teatro latinoamericano...

MA de la P: ¡Sí!

JD: Dice: “Inolvidable lo que fue *La secreta obscenidad de*

cada día en La Habana. Gracias, Marco Antonio, por recordarlo”, dice Vivian. Icoanalu desde Brasil dice: “La situación actual en Brasil para las artes escénicas de la pandemia se vio directamente afectada para los grupos que trabajaban directamente con el público”.

MA de la P: ¡Claro!

JD: Y Janice Ballesteros Bandera dice: “ Extraordinario diálogo con dos grandes, saludos desde Colombia”. Nos quedan tres minutos, así que... Tenemos que ir a la pregunta que te formuló antes Amauta Teatro. Ya mismo te la planteo. Dice: “Si es posible decir unas palabras o unas despalabras sobre la relación entre el teatro y lo que pasó con la metamorfosis virtual del teatro”. Se refiere a las pantallas, ¿no?

MA de la P: ¡Ah, bueno! Creo que ahí se produjo una separación entre dos géneros distintos. O sea, yo creo que el teatro remoto, si se sigue investigando, va a quedar. Permite esto, que estemos conversando toda Hispanoamérica abiertamente, todo Iberoamérica conectada. Permite una serie de recursos... Yo investigué en el último conversatorio sobre la posibilidad de dar vuelta la obra, cómo Pirandello trabajaría el zoom.

JD: [risas]

MA de la P: Pero aparece otro género. Son dos cosas distintas. Yo las he hecho ambas y, tal vez, vuelva a hacer algo... Como me pasa en el psicoanálisis,

que he empezado a atender pacientes en el sur de Chile, en Alemania, en Toronto, en Nueva York. Son pacientes que buscan un terapeuta en habla hispana y no lo han encontrado en sus ciudades. Y los tengo gracias al zoom. Pero también es otra experiencia. Es otra. Que al comienzo era muy cansadora, porque uno no dominaba la cantidad de señales..., la más importante de todas las señales para la comunicación, que es la voz. De nuevo la música, de nuevo el cuerpo, el canto, sigue siendo... Incluso en el zoom. La única posibilidad que tengo de darte un cuerpo, a una media imagen plana, puedo darte un volumen con la palabra... Cantada.

JD: Qué bien. Contanos qué estás haciendo en la Finis Terrae, y también si vas a venir a Buenos Aires. Nos encantaría que vengas al teatro Gregorio de Laferrère de Morón, donde estamos haciendo este encuentro. Contanos de tus perspectivas de acá a futuro inmediato y mediato.

MA de la P: Mirá, en el Teatro Finis Terrae estoy dirigiendo el teatro. Dirigí un tiempo la escuela de teatro y la escuela de literatura y luego pasé a dirigir exclusivamente el teatro, como director artístico. Estamos preparando un Molière con una autora tan potente como Carla Zúñiga. Un Molière, *El enfermo imaginario*, en una versión delirante. Y una versión de *La señora Dalloway*. También se cumple un aniversario de Virginia Woolf. *La Señora Dalloway* a

medias con una escritora muy prometedora, María José Navia, chilena. Está *El diván de Beckett* que es una obra que quedó a estrenar el próximo año. Y ahí estamos programando. Programando también otros espectáculos con otros autores. Aquí hay una generación de autoras y autores jóvenes que es muy interesante. Ya nombré a Carla Zúñiga, Isidora Stevenson, Manuela Infante. Acá estrenan una obra preciosa: *La forma de convertirse en piedra*. Iré a Buenos Aires, a Argentina, ¡en cuanto se pueda cruzar la cordillera! Yo tengo una enfermedad argentinófila insoportable.

JD: [risas]

MA de la P: Tú sabes que hay tensiones entre Chile y Argentina, como las hay entre Brasil y Argentina, Uruguay y Argentina... El narcisismo de las pequeñas diferencias, como... como citaba Freud. Pero, me encantaría viajar lo antes posible. Pero por ahora estamos con dos viajes al día, con todo tipo de bloqueos, exámenes, que hay que hacerse, cuarentenas... Así que... Pero, en cuanto se levanten un poquito las fronteras, ¡nos vemos!

JD: ¿Estás dictando cursos? Y te quiero leer un par de mensajes más. Son muchos y no vamos a hacer a tiempo... Pero dice Rocío Reyes desde Ecuador: “Extraordinario escucharlos”. María Dora García dice: “Qué grandioso, maravillosa conjunción hablar del actor-cantante, el ritmo musical marca

también la obra teatral”. Mir De Luca dice: “Gracias por esta charla tan interesante” y se ríe por esa idea de la enfermedad argentinófila.

MA de la P: [risas]

JD: Daniel Zaballa, director del Teatro Gregorio de Laferrère, dice: “Gracias, Marco Antonio, por esta charla tan sustanciosa, un lujo”. Amauta Teatro dice: “Vital estas voces y sus memorias en el universo virtual”. Bueno, hay más mensajes, Marco Antonio, pero no los vamos a poder leer todos. Pero terminemos hablando de docencia. ¿Se puede estudiar con vos? ¿Hay algún seminario en este momento a través de la web?

MA de la P: Miren, en este momento estamos terminando un seminario-taller internacional, que inventó zoom, que permitió tener una convocatoria de cuatrocientas treinta personas, de las cuales seleccionamos dieciséis, y han tenido clases con dramaturgos chilenos. Yo cierro ese taller. El próximo año pretendo que se repita la convocatoria y que hagamos para siempre este teatro... este taller de dramaturgia internacional remoto.

JD: Qué bueno...

MA de la P: Pero, tengo ganas de hacer talleres en Buenos Aires. Ganas de viajar un poco, de hacer talleres cuerpo a cuerpo, digamos, que son los que más me gustan. Seguramente convoque uno remoto si todavía estamos en la pandemia tan dura,

con barbijo y todo... Pero, si se puede, va a ser en presencial.

JD: Qué bueno. ¿Y cómo se entera la gente de este seminario virtual? ¿Lo largás a través de la Finis Terrae?

MA de la P: Sí... A través de la Finis Terrae. Se difunde en redes sociales, que para eso sirven. Pero, hay otras cosas para las que no sirven. La gente cree que sirve, pero sirve para difundir estas cosas. En eso, lo sé, es algo maravilloso.

JD: ¿Y para cuándo sería?

MA de la P: El año que viene. Sí. Abril, may...

JD: Vamos a estar atentos y atentadas. Marco Antonio de la Parra, sinceramente, un placer enorme. Escucharte es aprender muchísimas cosas y, al mismo tiempo tener contacto con algunos secretos de tu manera de pensar y de hacer el teatro. Ha sido imperdible esta hora que estuvimos conversando. Y, por lo que dice el chat, la gente la ha disfrutado enormemente.

MA de la P: ¡Qué bueno!

JD: Así que, muchísimas gracias, Marco Antonio, muchísimas gracias.

MA de la P: ¡Gracias a ustedes! ¡Gracias a ustedes!

JD: Hasta pronto. Gracias.

MA de la P: ¡Hasta pronto!

Creo el mundo que creo

Sandra Posadino

Todxs nos transformaríamos si nos atreviéramos a ser
lo que somos.

*El verdadero lugar de nacimiento es aquel donde por primera vez
nos miramos con una mirada inteligente.*

Marguerite Yourcenar

Recuerdo que fue durante los días de las aguas cuando me sorprendió el primer pensamiento sobre el tema. Y, como todo lo que me sorprende me motiva, ese pensamiento empezó a multiplicarse exponencialmente, casi diría a la velocidad de la luz. Y haciendo honor a ese tiempo de oleajes, fue como si una gota se uniera con otra gota y de ahí un mar al instante. Ahora bien, un océano pensante, ¿da para zambullirse? ¡Veamos!

Algunas otras veces ya me había preguntado ¿de qué estarán hechos los pensamientos? Y, como las respuestas que me di cubrieron sólo por unos momentos la zozobra, la pregunta insiste. De hecho, preguntarme es lo que ofrece más posibilidades de probar respuestas y de hacerlas cuerpo. Sí, me pasa eso, el lenguaje palabrado ofrece hermosas alternativas... que resultan insuficientes para mí.

Necesito observar, necesito una mirada inteligente,

sensible, atenta, perceptiva, sobre cómo ese pensamiento se siente en el cuerpo, dónde vibra, qué memorias, qué imágenes trae, con qué experiencias se asocia, se enlaza, hacia dónde me invita... Entonces aparece el movimiento, la acción, la respiración, un trazo en el aire, la conciencia, el encuentro, eso otro, lo demás. Y es esta exploración cuerpo, la que ofrece la combinación del pensamiento con emoción y acto, para descubrir que es energía encontrando su coherencia, su esencia, su expresión, su inspiración y la oportunidad de desbaratarse para volver a Ser Creada, una y otra vez.

Una danza, un andar, un estado de libre juego... Me reconozco en ese estado dinámico, me nazco y renazco, me habito, me digo, me abro, me doy, me siento, me zambullo, ¡sí! y percibo y conecto y creo y tropiezo y bailo y comprendo y relaciono y... Me gusta llamarlo estado de ofrenda. Necesito ese estado para la creación. Lo promuevo, lo convido, lo comparto, lo asumo desde que tuve ese primer pensamiento gota y me lloví y me vi yo.

Confío además en esa cualidad de atraerse de las gotas de agua, esa energía poderosa que une lo opuesto aparente, que transforma lo personal en colectivo, lo individual en social, y es la fuerza necesaria para crear el mundo que cada ser crea y cree. Asumirme/nos aprendiz, asumirme/nos creadorxs. ¡Animarnos! Encontrar en el propio corazón esa energía magnética activada, esa potencia generadora de lo bueno, lo bello y lo verdadero. Creo el

mundo que creo cada día. Es mi propósito, mi desafío, un punto de vista que intenta integrar otros puntos, en la acción escénica y la cotidiana, construyendo la gran red del momento presente, del espacio tejido con hilos invisibles, esos que disponen y constituyen la trama sostén del estado de ofrenda, estado de creación. Creo el mundo que creo.

Apuntes sobre el oficio del *teatrar*

Aldo Rubén Pricco

*para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia*

Piedra de sol VII, Octavio Paz

Perspectivas teóricas

Nos consideramos meros técnicos de un oficio y desde ese lugar es que llevamos a cabo algunas consideraciones para compartir sobre el *teatrar*.

Todas las preocupaciones que vamos teniendo surgen a partir de cuarenta años de experiencia de trabajo sostenido en la enseñanza teatral, en nivel primario, secundario, terciario, universitario y de posgrado. Es en esa práctica concreta (y también en la artística) donde hemos percibido ciertos “ruidos” o problemas, ciertas resonancias y desajustes que, a pesar de las diferentes tribus culturales (y teatrales), siguen apareciendo.

Ese gran problema consiste en el hecho de que en la pedagogía teatral surgen —a nuestro modo de ver— ciertos estereotipos muy marcados y persistentes, que

se siguen repitiendo sin reformularse y sin cuestionarse, tanto en la educación formal derivada de las currículas del teatro en la escuela argentina, como en la específica de la formación actoral o teatral, en general, de universidades e institutos terciarios.

En ese sentido, siempre nos hacemos la pregunta de cuándo una actuación es “buena”, a lo que solemos responder que es “buena”, satisfactoria, apropiada, cuando se logra seducir, interesar y mantener la atención y del deseo de esperar, es decir, cuando se consigue que la gran mayoría de los espectadores y espectadoras puedan interesarse, entretenerse, con lo que ocurre escénicamente. Hay gente que cree y sostiene que lo que nos aburre es “importante”, o lo que no se entiende del todo es relevante. Esa idea está todavía muy extendida.

Por eso, la palabra “entretener” está muy devaluada, o muy “tinellizada”,¹ pero si no entretenemos al público, si no provocamos desde la escena y con nuestra performance el deseo ajeno, no existimos: el cuerpo escénico existe —como el cuerpo docente también cuando damos clase— en la medida en que haya una *solidaridad*, una *complementariedad* entre nuestros cuerpos y los cuerpos de la expectación. La tarea básica e insoslayable de quien

1 Con este neologismo pretendemos significar lo que implicó en la televisión argentina de los últimos veinte años la serie de programas de entretenimiento (concursos de canto, de baile y otros) producidos y conducidos por Marcelo Tinelli, convertido en paradigma del espectáculo pasatista, de muchos recursos, espectacularidad y escasa profundidad temática.

actúa reside en transformar la “espectación” (simple mirar) en un “admirar”, en una “expectación”. Por consiguiente, desde la actuación y la dirección teatral (se puede homologar, asimismo, a la práctica docente) tenemos que *construir el deseo ajeno*, y debemos construir sobre todo *expectativas de futuro* (las neurociencias aplicadas al teatro se ocupan de esa instancia fundamental).²

Desde esa perspectiva, si una actuación es buena cuando “atrapa” la audiencia-videncia, sea específicamente artística, sea un instrumento para producir conocimiento en otras disciplinas, habría que preguntarse cuáles son las herramientas para construir aquella *credibilidad ajena* necesaria, ese interés ajeno irrenunciable.

Ese problema ineludible ha sido estudiado desde hace más de dos mil quinientos años: desde la vieja retórica (disciplina que atraviesa todo tipo de discurso, tiempo y lugar y consiste en producir empatía en la recepción),³ esa preocupación ha pasado por la tradición técnica actoral europea, ha tomado forma más sistemática con la organización stanislavskiana —con sus derivaciones— y resulta, también, la que ha originado hipótesis confiables de la psicología de la percepción, la *Gestalt*, la fenomenología, la antropología teatral y, en las últimas tres décadas, las neurociencias aplicadas al teatro. Queremos decir que existe un amplio cuerpo teórico que puede dotar de explicaciones, que puede proveer de conjeturas

2 Cf. Sofia, 2015.

3 Cf. Pricco, 2015.

sobre el fenómeno teatral, a partir de toda una serie de disquisiciones que invitan a que reformulemos la praxis y podamos correr un poco del *expresivismo* y del *ludismo* que —a nuestro juicio— predominan en la enseñanza-aprendizaje teatral (sobre todo en sus variables escolares de nuestro país).⁴

Si adherimos al hecho de que los cuerpos escénicos existen porque los espectadores les otorgan existencia, observamos que ese cuerpo destinatario y “cómplice” del acontecimiento no está frecuentemente pensado: sin ese goce ajeno, los cuerpos actorales no suscitan empatía. Nosotros, teatristas, como cuerpos escénicos, existimos para provocar experiencias estéticas,⁵ sin embargo, ocurre que, generalmente, surge —quizás por la ansiedad expresiva— un desajuste, al prevalecer los componentes semánticos de la ficción.

Hemos denominado esa tendencia como “teatro explicativo”, es decir, un teatro que se preocupa más por informar, por comunicar una idea o un sentimiento. En esa variable, lo semántico y lo semiótico se vuelven preponderantes y no provocadores de alguna experiencia: estaríamos en presencia de un hecho *semántico* frente a

4 Tratamos esta cuestión en un artículo de la revista española APES, disponible en https://22f6eec4-e4a9-4174-9427-c2c7537c0a34.filesusr.com/ugd/762f4b_7a69cc06cbf24e21b-1f6bdb71661432.pdf

5 Para “estético/a” partimos de la acepción etimológica de *aisthesis*: percepción **sensible**, el hecho de **emocionarse por medio de los sentidos** vinculado con el **placer** que no depende exclusivamente de lo racional.

la necesidad de un hecho *fenoménico* (teatro de *experiencia estética*). Cabe aclarar que entendemos el teatro, justamente, como un evento que, sobre todo, estimula y produce sensaciones, pensamientos y emociones, de modo que podamos llegar a ese *contagio cenestésico* del que habla Barba (2010:113). Ese *contagio* es el mismo que viene mencionándose —por ejemplo— desde el siglo I a. C. en la *Epístola a los Pisones* (*Ars poética*, vv. 101-103), del poeta latino Horacio, en el marco de un consejo a los actores:

Así como el rostro humano sonríe a los que sonríen, también simpatiza con los que lloran. Si querés que lllore, tenés que sufrir vos en primer lugar: solo entonces tus dolores me van a lastimar

Se trata de la antigua hipótesis del *no divorcio* entre *lo que cree* el cuerpo y *lo que hace*. Esta especie de exigencia (real o simulada) de *no divorcio* resulta la pretensión fundamental de todas las técnicas actorales y apunta a *disminuir la distancia* que hay entre pensamiento-“alma”-sentimientos (o como se le quiera llamar a esa instancia “interna”, no visible) y la ejecución escénica dada a ver y escuchar. Nos referimos a que el intérprete no “piense” técnicamente en lo que está haciendo mientras lo ejecuta, o sea, que haya construido un protocolo de efecto de “espontaneidad” lo suficientemente amplia que le dé la libertad de la composición, de la *poésis*, de la creación.

Cuando aparecen en 2020, como necesidad social, la ASPO y la DISPO,⁶ derivadas de la pandemia de

coronavirus, muchos nos corrimos presurosos a tratar de remedar y repetir las estrategias y tácticas de la teatralidad presencial y nos encontramos con la restricción de la *dictadura del rectángulo*, esa serie de “panales” de las plataformas de videoconferencias, que provocan que no estemos con nadie, que haya interferencias, *delay* y una dificultad de intercambios concretos, siempre y cuando hubiese el donpreciado de la conectividad y de la utilización de dispositivos pertinentes.

A partir de esa contingencia, mucho se discutió acerca de “si era el *nuevo teatro*”, si se trataba de un “desafío”. Para nosotros no hay ningún desafío; es, simplemente, un interregno, un momento de pausa y reacondicionamiento hasta que podamos encontrarnos totalmente de nuevo, más allá de las controversias sobre si esa manera alternativa de tecnovivio “es” teatro o no es teatro: en todo caso, no es convivio; en todo caso, no es comunidad, no es *solidaridad de cuerpos* compartiendo el espacio y el tiempo.

De allí que, a tono con las cíclicas modas neoliberales, que privilegian la soledad y el individualismo y se fundamentan en no encontrarnos de verdad y en el estar separados simulando copresencias, se festejan y celebran con fervor inusitado estas nuevas tecnologías que –como dice Dubatti– resultan bienvenidas para sumarse, pero no para reemplazar, por ejemplo, *mirarse a los ojos*: ese tipo

amiento Social, Preventivo y Obligatorio”, respectivamente, fueron medidas dictaminadas por las autoridades gubernamentales argentinas durante la pandemia de COVID-19.

de vínculo de la presencialidad no tiene ningún tipo de sustitución en ningún otro soporte que no sea el efectivo y sensorial convivio.

A partir de estas sucintas consideraciones, convendría —creemos— que las técnicas teatrales se permitan replantear cuáles son sus objetos de estudio, cómo los construyen. En ese sentido, nos parece primordial —más allá de las temáticas— no entrar en poéticas y técnicas “masturbatorias” que presumen del coito⁷ efectivo y se desentienden absolutamente de la inexorable interacción entre entidades escénicas y entidades expectatoriales.

En ese trámite de “olvido” de los demás, quienes nos constituyen como sujetos escénicos, se celebra en redes sociales con especial énfasis el “día del Teatro” o el “día de la actriz y del actor” como si fuéramos “especiales”. Pareciera, en esos posteos y afirmaciones extendidas, que el mundo no existe sin nosotros: el mundo existe sin nosotros; no nos creamos tan importantes y diferentes del resto de la gente. Hay una patética auto celebración del oficio que, a nuestro juicio, ingresa en terrenos de una especie de orgullo exaltado, que muchas veces nos hace mirar *como desde arriba* a los demás, con un gesto de “somos diferentes, distintos”, “superiores”.

No creemos en absoluto en esa autopercepción; creemos que somos *laborantes*, y en ese trabajo hace falta

7 Del latín *coitus*, *co-ire*: “juntarse”, “formar un todo”, “acoplarse”, “unirse”, “ir en compañía hacia algún sitio” y otros significados afines al fenómeno de la complementariedad.

ponerse a pensar un poco más en que hay otras personas (espectadores) que son las que nos dan existencia y asumir que las técnicas y las teorías están basadas, justamente, en esa relación solidaria, y no para que *nos expresemos* o para que *se entienda* lo que pensamos sobre cualquier cosa.

Sostenemos la convicción de que los teatristas *nos tenemos que construir* como importantes ficcionalmente para los demás. Ese proceso requiere conocimientos y saberes cimentados por la práctica y su reflexión constante, de modo que el oficiante teatral tiene que estar preparado para sistematizar sus intuiciones. De allí que merezca atención que las pedagogías sean analizadas y revisadas y que no se destinen todas las energías solo a *jugary a expresar*. Nos referimos a trabajar sobre la metacognición de lo experimentado, para que después esa metacognición nos permita intercambios democráticos de conocimientos y nos otorgue la autonomía de *saber qué es lo que sabemos*, y entonces, sí, poder volver a la práctica y viceversa, en una situación de constante realimentación entre la *episteme* y la técnica.

La síntesis de la experiencia actoral: atajos⁸

Al principio de este trabajo mencionábamos ciertos estereotipos del oficio que merecen —a pesar de la

8 Parte de este trabajo integra una próxima publicación sobre la actuación y dirección teatral que daremos en llamar *Construir el deseo ajeno. (Des)Tratado sobre el oficio del teatrar y sus atajos*.

obviedad— replantearse y, una vez conscientes de sus limitaciones y alcances, tomar decisiones sobre cómo actuar, dirigir, enseñar, *teatrar*. Se trata de obviedades que no se revisitan críticamente.

En ese sentido, lo que hacemos y cómo en un escenario decide la existencia y eficacia del contrato con los espectadores y su experiencia estética, de acuerdo con las consideraciones del apartado anterior, en particular al referirnos a las herramientas para construir esa *credibilidad ajena* necesaria, ese interés ajeno irrenunciable, que no es producto del azar, sino de una adecuada utilización del instrumento psicofísico actoral.

Tal es el caso de la *mirada actoral*, que no puede hacer cualquier cosa, vagar al azar y fijarse a lo lejos o hacia abajo o hacia arriba, a riesgo de interrumpir la ligadura con quienes esperan. La manera de utilizar actoralmente la mirada es, asimismo, dependiente de la relación con espectadores, de su captación e interés. A tal efecto, sintetizamos el próximo *atajo*, o sugerencia del oficio.

Los ojos

¿Dónde poner los ojos? ¿Adónde dirigirlos y con qué propósito, con qué aspiración? Los ojos de una actriz o de un actor organizan nuestra percepción visual y auditiva como espectadores. En ese sentido, la direccionalidad de la mirada de un cuerpo escénico –al modo de un vector– invita a seguir su proyección, a imaginar el trayecto y el

destino de esa fuerza: crea presencias.

Si el actuante mira hacia arriba o hacia abajo, sin precisar el objetivo de su visión, todo gesto o enunciado verbal se disipa: sin “rebote”, impacto, reacción o “eco”, el decir adquiere su estatuto literario puro, su condición ajena, su no-corporeidad, una forma de emitir un parlamento que lo iguala al subtítulo propio de las películas o a los globos de las historietas.

¿Qué mira esa actriz/ese actor allá arriba? ¿Un “recuerdo” o una “imagen mental”? ¿Una idea, que por serlo siempre se sitúa “por arriba” de nuestros cuerpos? Este estereotipo flagrante de mirar hacia ningún lado – muchas veces el arriba y al fondo de la línea de cabezas de los espectadores o el techo del teatro– resulta arraigado inconscientemente, como el arrastre de un clisé difícil de erradicar, que consiste en que todo aquello que pertenezca a lo abstracto, lo intelectual, lo espiritual, lo afectivo, el recuerdo y evocación, la sorpresa y otros estados, se aloja allá “lejos” y “arriba”.

Cerrar los ojos o mirar hacia el piso provocan el mismo efecto. Además de no incentivar el vínculo con otros cuerpos de colegas escénicos (la conexión visual -convengamos– es determinante y crucial), no invitan a nada, habida cuenta de que solamente representan: temor, miedo, timidez, retraimiento, culpabilidad, etc.

Queremos decir que no operar con la mirada sobre personas y cosas vuelve a absorber la expresividad hacia el *uno mismo* y a transformar la escena en un sitio de auto-

actuación: “que los demás se arreglen solos, mientras yo me ocupo de expresar con ‘talento’ mi ensimismamiento, mi grandiosa performance individual”. Por más que no se quiera, el efecto que se logra es ese, el de otro *onanismo* más, lo que a veces conduce a espectáculos plenos de actuaciones *masturbatorias*, que devienen conjunto de unipersonales, que, a la vez, presumen de conjunto.

Por otra parte, es tan fácil y a mano mirar nada, o mirar todo, o mirar cualquier cosa, deambulando con la vista de aquí para allá. Fijar la mirada en algo o alguien, con alguna pretensión (“vincular”) crea ese otro alguien o esa otra cosa, instaura una presencia, aunque esta no se corporice concretamente: será un efecto; justamente, de lo que se trata el teatro.

Mirar realmente, con una intencionalidad, como una acción en la que *lúdicamente el actuante cree*, reposiciona los ojos, les da una participación en el acontecimiento, es decir, los “desvacía”. Pocas cosas son tan patéticas y lamentables que la mirada vacía de un actor. Si los ojos solo “se portan” en la cara y únicamente se direccionan para ilustrar lo obvio, más nos conviene darles el destino que les dio Edipo en la anagnórisis final de la obra de Sófocles.

9 Dominio “vincular” es una de las áreas de trabajo que sostiene las interacciones entre actuantes y entre actuantes y entorno-circunstancias ficcionales. Con esta denominación intentamos cubrir las *creencias lúdicas* alternativas para no realizar protocolos escénicos de manera arbitraria, sino dotando de una subjetividad alternativa nuestras conductas actorales. Para ver más sobre esta cuestión puede consultarse Pricco, 2015:108-122.

Al respecto, solemos comentar un ejercicio básico que proponemos en nuestras clases de iniciación actoral. Es un dispositivo simple que, como tantos otros de los que nos valemos para la docencia teatral, de experiencia y demostración, tanto para quienes lo ejecutan, como para quienes ofician de espectadores. Se supone que al hacerse o jugarse la situación de improvisación propuesta, el alumnado “caiga” en una trampa y tome conciencia, a partir de su reflexión, de conveniencias y criterios de una actuación coherente e interesante para quien la lleva a cabo y para quien la observa.

Se les pide a dos personas que ingresen a la casa nueva de una de ellas y que la otra la vea por primera vez. La persona invitada, en casi la totalidad de los casos en que esta breve y elemental improvisación se realiza, al ingresar a la vivienda ajena acciona de una manera siempre idéntica. ¿Cuál es la acción que ejecuta ese “personaje”, casi de manera invariable? Habría que agregar que antes del juego escénico mostrado al resto del alumnado, no se hace ningún análisis de la situación, ni se reflexiona sobre eventuales acciones, con el objetivo de que la reacción de quien desconoce la casa sea lo menos planeada posible. Bien, lo que se visualiza es que la persona “invitada” pasa la puerta y observa con asombro los techos. Efectivamente, sus ojos recorren cielorrasos, juntas superiores de paredes y cualquier cosa que imagine está por encima de su cabeza: mira para “arriba”, no mira muebles, cuadros, alfombras y otras cosas imaginarias; mira “en general”

hacia el espacio superior, apelando -más probable es que sea sin la voluntad, de manera inconsciente, activada por un estereotipo cultural- a la “idea” de lo nuevo y el mirar “en derredor”.

Como resulta evidente, la mirada no sale a mirar vinculándose con el contexto, sino que solo representa (el animal mimético dóxico) el ver: no hace; hace que “hace”.

Aquella manera de utilizar los ojos implica descomponerlos y separarlos del cuerpo escénico. La mirada se hace cargo de una idea, que pasa a tener más peso que todo lo demás. Así, los ojos no se relacionan con lo que ven, no se transforman en mirada. En su interés por hacerse cargo del significado, o ignorando el poder del vector visual para afectar tanto a colegas como a espectadores, la mirada perdida a público declara a gritos que ella no forma parte de la performance. Es solo un resto de algún signo que sigue pegado al rostro de quien actúa. Se vuelve mirada *desojada*.

Nos referimos a la necesidad de utilizar la mirada para afectar a los otros sujetos de la situación: mirar hacia abajo, hacia arriba, hacia varios focos, hacia la “nada” solo distrae y aburre, además de no permitir la réplica del compañero de escena, puesto que se deja sola a la otra persona, porque nuestra mirada no la involucra y aquella debe, por consiguiente, empezar de cero su acción. La mirada real, concreta y definida, *compromete*.

La elección (actoral y directorial) tan frecuente de

proyectar la mirada, por ejemplo, a un punto centrado, al fondo del espacio teatral, por detrás de los espectadores, sigue siendo una cándida y elemental lectura de las representaciones gráficas de vasos y vasijas griegas del período clásico, que ya no produce la imagen o la sensación de alguien que observa, sino de alguien cuya mirada está muerta, vacía, proyectada hacia todo y nada a la vez. Eso ocurre, generalmente, con la actitud mirante del recurso narrativo del “fluir de la conciencia” o el del “monólogo interior”, que ya han sumado demasiados estereotipos del hablar en voz alta, ilustrando un pensamiento que, en realidad, debería encontrar el modo de ser actuado y no andar pidiendo ayuda a la literatura o denunciar tan abiertamente incapacidad performática.

Quizá sea por eso que se sugiere *inventar* con la mirada, *dar existencia*, *provocar efectos* en las entidades escénicas y en los espectadores, usando los ojos, y no solo dándoles la expresión de un significado o acompañando decires de otras artes.

Por otro lado, el hecho de no proyectar la mirada hacia un sitio fijo, capaz de responder aunque lo no haga (otro rostro, un objeto, alguien preciso de la audiencia), es decir, *disipar la mirada*, se homologa al fenómeno de la entropía, en una dilapidación de la energía posible. No por repetido deja de ser nuclear lo que la tradición stanislavskiana formula claramente acerca de la atención actoral durante la ficción:

¡Y con cuánta frecuencia vemos sin mirar en la escena!

¡Qué puede haber más terrible que la mirada vacía de un actor! Es la prueba más convincente de que el alma del intérprete dormita, o de que su atención está en alguna otra parte, fuera de los límites del teatro y de la vida imaginaria de la escena. [...] No en vano llaman al ojo “el espejo del alma”. El ojo del actor que ve y mira un objeto atrae la atención del espectador y lo orienta hacia el verdadero objeto que debe mirar. A la inversa, una mirada vacía aleja la atención del espectador del escenario. Stanislavski, 1977: 128.

Si la mirada no sale a *afectar*, si los ojos solamente completan la fisonomía de un rostro fijo y significativo, más vale recurrir a máscaras neutras (Lecoq).

Conviene, a los efectos de solidarizarse con los otros cuerpos escénicos y con los expectatoriales, que la mirada salga a desafiar, buscar, interpelar, presionar, incidir, provocar y no solo a posarse sobre alguien o algo.

Mirar el infinito equivale a hacerlo desaparecer. Y, por consiguiente, esfumarnos para el deseo ajeno.

Bibliografía

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético*. Barcelona, Alba.
- Pricco, A. (2021). “Teatro Explicativo versus Teatro de Experiencia estética. Apuntes sobre una dicotomía

- provisoria para comprender tendencias y estereotipos en la enseñanza teatral escolar”. *Apes*, Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad, 3(5), 7-24.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires/Rosario, Biblos-UNR Editora.
- Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. Leipzig, B.G. Teubner.
- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México, Paso de gato-Artezblai.
- Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Obras completas*. Buenos Aires, Quetzal.

Performance: una herramienta que ilumina y deviene organización

Blanca Rizzo

Allá por el 2008, venía trabajando fuertemente desde la danza y la performance en los espacios públicos como directora y coreógrafa.

Se presentó la oportunidad de realizar una performance ya nombrada: CUERPOS EN VENTA, en la Facultad de Abogacía de la ciudad de Buenos Aires, en un Foro Latinoamericano de mujeres.

Fue así como empecé a realizar performances para visibilizar la trata para prostitución y subyacentemente a toda la máquina prostituyente.

El primer impacto lo recibí yo misma al cubrir mi cuerpo con un vestido de red que me dejaba prácticamente desnuda y pegarle códigos de barra. Mi caminata lenta pisando el polvo blanco del talco que me acercaban los demás performers hacían que deje una muy suave huella en los mosaicos de la facultad, presentando así cuerpos desnudos que están a la venta y que dejan marcas que se borran rápido, socialmente hablando.

A partir de ahí no dejé de realizar este tipo de presentaciones. En aquel momento mucha gente me

preguntaba el porqué. Tengamos en cuenta que aún no había aparecido el fenómeno NI UNA MENOS que si lo hizo en el 2015, por lo tanto era muy fuerte y a la vez extraño que alguien quisiera visibilizar este tema que estaba y aún está, aunque un poco menos, tan ignorado por las grandes masas de la población y por los gobiernos de turno. Mi explicación al respecto es que fui año tras año a las marchas del 24 de marzo, soy sobreviviente de violencia de estado ya que en mi casa pusieron una bomba las AAA en 1975, pero en un momento me di cuenta de que estas marchas no se veían las caras de las mujeres, niñas, trans y travestis, desaparecidxs o cooptados y asesinadxs por la máquina prostituyente.

También fui convocada por la Campaña Nacional Abolicionista, donde tuve el honor de conocer a la gran luchadora travesti Lohana Berkins y a otras compañeras y donde se presentó a la convocatoria (para mi sorpresa) y participó, la gran actriz y directora teatral Patricia Palmer. Realicé la misma performance dentro del Festival Magdalena de teatro que tuvo sede en la EMAD de la calle Sarmiento, escuela de la cual luego entre como docente para entrenar actores.

En el 2012, conocí en el barrio de Constitución, a Margarita Meira, a quien la trata le mató a su hija Susi Betker, luego de cooptarla y prostituirla en Champú y Cocodrilo, dos prostíbulos del barrio de Recoleta, uno de los cuales era de Raúl Martins, proxeneta reconocido, ex de la CIDE y prófugo de la justicia argentina. En ese

momento le ofrecí a Margarita, quien se movía con un par de madres que tenían a sus hijas desaparecidas, poner a disposición de ellas mi arte.

En el 2013 realicé una performance gigante en el obelisco con 50 performers luego de dar un taller de 8 clases a través de Extensión Universitaria de la UNA Dramáticas donde era docente, que se llamó Mujer, Violencia y Capitalismo. Me basé en un libro escrito con ese nombre de la comisión de género del MST. Allí trabajamos trata, femicidios, aborto clandestino y violencia simbólica.

En el 2014 volví a convocar en forma abierta a través de mails. La convocatoria fue tomada por los centros de estudiantes de danza y teatro y además se sumaron compañeras de la Red Magdalena 2da Generación de la cual era parte. Así realizamos una marcha en silencio por el microcentro también vestidas de rojo como lo habíamos hecho en el 2013, pero esta vez llevando cosidos sobre el cuerpo los papelitos de venta para violencia sexual. En esta performance invité a Margarita Meira y a una sobreviviente de trata, quienes nos hablaron post performance y fue realmente impactante.

Ese año decidí que había que crear una grupa para visibilizar concretamente LA TRATA que veía que era el tema más invisibilizado, y es así que nació LAS MARIPOSAS. Al nombre se lo puse pensando en las hermanas Mirabal y AUGe —acción urbana de género— se decidió en la primera reunión. Es una grupa formada

por performers que activan con su cuerpo y las caras de las chicas en el pecho y músicxs.

Hacia fines del 2014 me convocó una amiga de Florencia Penacchi porque se cumplían 10 años de su desaparición el 16.3.2015. Me buscó por las redes sociales y me pidió que realice una gran performance para su amiga porque estaban por “cajonear” la causa.

Logramos juntar unxs 120 performers, casi todas mujeres pero también había algunos hombres y además se sumó el colectivo Los tambores no callan.

Entramos en silencio en 5 bocas de subte a la vez y sincronizadamente íbamos llegando al obelisco donde realizamos una gran formación. De allí, con los tambores adelante marchamos hasta Tribunales y de ahí a la facultad de Ciencias Económicas donde Flor estudiaba. Recorrimos sus patios y para finalizar cantamos en las escalinatas. Luego siguió la jornada hasta la noche con un gran festival musical y discursos de familiares y amigos, frente a Tribunales. Estaban la mamá, la tía y el hermano de Flor Penacci, la mamá de María Cash, Margarita Meira mamá de Susi Betker y otras mamás como Silvia González con dos hijas secuestradas que lograron escaparse Ludmila y Milagros, Luisa que luego encontró a su hija enterrada como NN y otros familiares y amigxs.

La Performance es un ritual, en este caso urbano y como tal mueve mucha energía. Es así que al calor de la misma ese mismo día lxs familiares quedaron en una reunión que se concretó a la mañana siguiente y ahí nació

Madres Víctimas de Trata.

Lo que observé es que las primeras que se sintieron empoderadas, vistas, reconocidas, fueron las propias familias víctimas de este flagelo y eso produjo el nacimiento de una organización.

Aunque había hecho dos post grados de performance no tenía este dato de la realidad, y ahí pensé qué si esto ocurría en el mundo entero, es decir, que miles de artistas visibilizaran en el soporte que quisieran la trata para prostitución, otras víctimas se organizarían. En ese momento se me ocurrió que más que un día debía ser varios días y decidí que sea una semana. Le puse el nombre se trata de NO + TRATA. De inmediato pasé la idea a Las Mariposas AUGe y varias de las compañeras tomaron en sus manos el llevar a cabo esta semana que se dio por primera vez en el 2016 y no ha parado hasta el día de hoy. Transcurre todxs los años desde el 23 de septiembre, día internacional contra la trata de niñas y mujeres hasta el 30 de septiembre.

La semana empezó a crecer con todas lxs grupos artísticos y sociales que se acercaron y seguirá creciendo si se la logra sostener. Habría que avanzar en algún tipo de gestión con ese fin. La Red se trata de NO + TRATA nació por sumatoria de grupos que hacen la semana en el 2017.

Además de todo este movimiento, desde hace varios años se realiza una ronda en silencio alrededor de la pirámide de mayo, una vez al mes. Para realizar dicha

acción fui con una compañera de Las Mariposas a hablar con Hebe y con Norita, como las referentes de los dos sectores de madres, ya que estábamos tomando su simbología de ronda en Plaza de Mayo y acordaron de inmediato.

Hoy y desde el 2021 el devenir de la lucha y las distintas visiones políticas acerca del cómo, hizo que la Red y Las Mariposas se independizaran de la organización Madres Víctimas de Trata y se territorializó. Las rondas que antes solo se realizaban en la pirámide de mayo, ahora se realizan en zona sur, norte y oeste acompañando a Madres de cada zona y estas a su vez se organizan con otros nombres.

La base política de la semana es el abolicionismo, ya que consideramos que para que deje de existir la máquina prostituyente que coopta y secuestra a nuestras niñas, mujeres, trans y travestis, debe haber políticas públicas de salud, vivienda y educación para que todxs tengan un horizonte de vida digna posible, desmantelamiento de las redes de trata, una gran campaña de educación desalentando el consumo de violencia sexual y muchas otras medidas específicas.

Para terminar con este relato en primera persona, deseo reflexionar acerca de la potencia que tiene el arte para echar luz y entramarse con las zonas más oscuras de la sociedad y en la sumatoria lograr un efecto exponencial que visibiliza, ilumina, concientiza y organiza.

Procesos creativos: orientaciones para principiantes

Alejandra Sánchez

*De las cenizas de la duda
y de la alquimia de la entrega
comenzamos a despertar otra vez
a una actitud confiada.*

Stephen Nachmanovitch. Free Play

Hablar de “creación”, como si fuera posible. Eso me propongo aquí. Antes, muy muy antes, se encargaban los mitos. Y lo hacían con la solvencia de su lenguaje oblicuo, capaz de llegar desde los oídos al corazón y construir allí un diálogo profundo. Me encanta inventarme que es esto lo que subyace en la etimología de la palabra *auricular* — de *oreja*, de *corazón*— que explicaría también el poder del canto de las sirenas.

Pero ya no escuchamos mitos de creación. Y hemos olvidado cómo leerlos. Hemos olvidado los mitos. La palabra “mito” dejó de referirse a las verdades más profundas para significar “mentira”.

¿Pero qué decir acerca de la creación? Muchísimas veces, desde el inicio de mi tarea docente, me he visto en situación de acompañar procesos creativos. Y son innumerables las ocasiones en las que termino de

afirmar alguna “verdad” y me veo obligada a agregar inmediatamente un “o no”. Porque los procesos creativos son tan singulares, aún en la historia de un mismo creador, que toda ley general se hace imposible.

Sin embargo, hay un puñado de afirmaciones que remato, enérgica, con la palabra “siempre”: la confianza, el fuego encendido, el error como trampolín, y algunas más.

No puedo pensar en la confianza sin remitirme a la experiencia que viví en el año 2018, cuando me invitaron a publicar un breve escrito para la revista “Se abre el telón”, en el marco del Festival Internacional La Patagonia al Teatro (Chubut). Reproducirlo aquí es la mejor manera que encuentro para introducirnos en este asunto. Fue publicado con el título: Crear.

Crear

*Que baile todo conmigo cuando bailo.
Que bailen mi pasado y mi futuro.
Todas las veces que no pude bailar
que bailen cuando bailo.
Que bailen mis recuerdos con mis huesos,
que bailen los recuerdos de mis huesos
y mi dolor que también baile con mi dicha.
Que baile todo conmigo cuando bailo.*

Lucas Condró y Pablo Messiez
Asymmetrical-Motion.
Notas sobre pedagogía y movimiento

Acepté el desafío de escribir estas palabras, de poner por escrito algo acerca de la creación colectiva, de este tipo de proceso creativo que vengo investigando desde hace muchos años. Para ser más precisa: acerca de la relación entre la creación, el cuerpo y la palabra (en ese orden). Deseo que sea el inicio de la puesta por escrito de la investigación completa. El puntapié inicial para juntar apuntes, fragmentos, registros de talleres, clases, de las bitácoras de producciones y —especialmente— de los Laboratorios de Entrenamiento y montaje que vengo coordinando en dupla con Mailén Cárdenas.

Escribo una palabra, para no olvidarme: CONFIANZA. Me pongo en situación de alerta para encontrar un eje que ordene la escritura (si se tratara de una creación literaria me declarararía en estado “poroso”. Ese estado en el que el universo completo te habla segundo a segundo acerca de lo que estás creando). Pongo a funcionar, entonces, la atención en las sincronicidades y conecto: *hoy decidimos no ensayar con la Compañía + la oportunidad de asistir hoy a un evento sobre la creación, el cuerpo, la palabra en el Teatro Cervantes + hoy nadie me puede acompañar*. Obviamente voy sola, segura de encontrar una clave para escribir este texto.

Comienza el evento. Abro mi cuaderno de apuntes, inútilmente. Asisto a la belleza de la danza, de la palabra. Bailarines virtuosos y otros que no. Cuerpos delgados y elásticos. Cuerpos que no. Cuerpos gordos. ¿Qué hace que esa diferencia no sea un problema? Observo con

atención. Me respondo: “La entrega de todos, sin dudas”. Pienso: “CONFIANZA”. Me emociono. Los bailarines comienzan a sacar a bailar al público, al azar. Registro claramente mi deseo. No me eligen pero nos llaman en general con un gesto de “vengan, sùmense, bailen”. Voy sin que me llamen, habilitada por tantos otros. Motivada, habitada por las palabras que suenan una y otra vez. Bailo. No soy bailarina, pero bailo, repitiéndome: “CONFIANZA”. Escucho: “Todas las veces que no pude bailar / que bailen cuando bailo.”

Llego, bailando, hasta el fondo de la sala Luisa Vehil. Bailo sobre el piso centenario, piso las mayólicas antiguas. Me emociono. Bailo sola, bailo con todos, bailo con los bailarines.

Me retiro pensando: “nada que ver. Viniste a una charla por una clave de escritura. Viniste a alumbrarte, a encontrar una pauta.” Hago fuerza para que las circunstancias me hablen. Les hago decir: “Bailar. Tenés que bailar. En el baile **sos**. Recordá tu poema más breve: *Dice mi alma/ que si no bailo / se irá de mi cuerpo.*” Sigo reflexionando: “entonces, a veces cuando buscamos algo, encontramos otra cosa. Me pasó eso. Una serendipia”.

Camino hacia la estación de Once y pienso que ese grupo también crea colectivamente, que se conectan, que buscan belleza juntos. Que trabajan bailando la palabra. Una voz en vivo que inunda el espacio sonoro junto con la música. Confianza, me repito.

Sigo caminando. Me encuentro con una persona

conocida del oeste. Me cuenta —sin preámbulos— que sale del encuentro de la Escuela de Espectadores, de Jorge Dubatti. Y que vienen de hablar de la creación, de Orfeo, y que habían recibido la visita de Monti, que acababa de sacar una novela llamada “La creación”. Le cuento de qué manera está siendo objeto de mi destino. El detector de sincronicidades está activado. Me animo a decir que se encuentra estimulado por la danza. Se enciende, titila, aúlla. Nos despedimos y pienso en Orfeo. Orfeo es complicado. Consultaré para la nota, pero salta algo interesante: Orfeo, el músico, el cantor, el poeta logra con su arte, todo. Casi todo. Está a punto de conseguir que su amada esposa, Eurídice, vuelva a la vida. ¿Qué le falló? La confianza. Más tarde investigaría que no es tan sencillo. Que tal vez Orfeo realmente haya sido burlado. O tal vez hayan aludido a Orfeo en relación con la vegetación, el paso de la semilla por períodos de latencia bajo tierra para luego nacer. ¿De qué habrán hablado en ese encuentro con Monti? Elijo quedarme con que Orfeo no logra su cometido por falta de confianza.

Sigo caminando por la calle Corrientes. Compro un libro con la reproducción de Las Meninas de Velázquez que utilizaría al día siguiente en una clase sobre Barroco. Recorro las cuadras hasta la estación tratando de encontrarle un sentido a Las Meninas en relación con mi escrito. Me siento ingenua: ¿no nos hemos irritado hasta el cansancio al leer análisis que fuerzan relaciones para llevar agua a su molino? Me prometo no utilizarlo.

Subo al tren. Escribo parada todo esto. En esta oración llego a Castelar. Bajo pensando en leer la novela de Monti.

Morón, mayo 2018.

Entonces, CONFIANZA. Pero la confianza es un sustantivo tan abstracto. Desmenucemos un poco. ¿Confiar en qué? ¿En quién?

Confiar en mí

Siempre. El “A” del “A, B, C”. Confiar en mis capacidades, en mi trabajo. Si las infancias y las adolescencias estuvieran dedicadas a trabajar la autoestima y el autoconocimiento, no estaríamos mencionando este aspecto. “Autovalidarnos”, sin esperar que lo hagan los demás, todo el tiempo. No en vano Julia Cameron¹ dedica casi su libro entero a la rehabilitación de los artistas bloqueados, a la búsqueda de la identidad.

Confiar en las visiones de mis personajes. Ariane Mnouchkine pone el foco en la “credulidad” del actor en personaje: condición para que los espectadores podamos creer.

¹ Julia Cameron, *El camino del artista*, Madrid, Aguilar, 2011.

Confiar en el proyecto

Siempre. De lo contrario, no me involucro con él. Me hago las preguntas necesarias, antes de lanzarme. ¿Por qué aceptar ser parte? Y entonces me respondo algo que me ayude a ubicarme y permanecer. Tengo en claro que estoy aportando un valor al mundo. O registro el momento de mi artista y me digo: “me suma. Este proyecto me ayuda a preparar el instrumento”. O lo que sea. Pero ya que me entregaré de lleno, no está de más saber por qué y para qué estoy allí. Cada tanto, chequeo: ¿Por qué alguien vendría a ver esto que estamos creando?

Confiar en el equipo

Siempre. A partir de la experiencia en mi entorno me animo a decir que la mayor parte de los proyectos colectivos que no han llegado a destino o que han celebrado pocas funciones, han hecho agua en esta cuestión. El equipo deberá ser ese útero de contención y confianza donde poder ser feto, con sus desproporciones y promesas. Y luego, incubadora donde atravesar el último tramo de la creación. Sólo así se producirá el milagro: un estreno, las funciones. Pero antes de todo esto, confiar en el fuego encendido del director, capaz de encender a los actores. Confiar en la fogata que somos.

Confiar en cada función

Siempre. Hacer teatro independiente hoy en Argentina implica movernos en todos los roles. Y la abundancia de oferta nos obliga a sostener la obra en escena gracias a la convocatoria de un público que, regularmente, tiende a agotarse dentro de los contactos cercanos. Particularmente en nuestro territorio (Oeste del Gran Buenos Aires), más allá de ese primer público, somos los mismos teatristas quienes vamos circulando por las diversas salas. Más que nunca, entonces, la confianza en que se den las condiciones para concretar cada función. Dijo Gastón Breyer en el acto de celebración del Día del Teatro en Buenos Aires, el 1 de abril de 1987: *“Sin esperanza no hay función. En la raíz del teatro —la palabra dicha, en el acto humano ejercido, en la escena que sitúa y que es ocupada—, subyace la esperanza. Nadie sube a un escenario, si no tiene una inmensa fe y esperanza en el diálogo con el espectador. Y nadie acude a una platea si no responde a esa esperanza con una simétrica voluntad de creer y esperar el diálogo. Un teatro de la esperanza es todo y lo único que debemos exigir. Creemos firmemente que el teatro fue inventado para eso, y nada más que para eso.”*²²

Confiar en el teatro

Siempre. Nos ha acompañado desde el origen de los tiempos. Sobrevivió a las guerras, a las persecuciones, al

2 Breyer, Gastón, *La escena presente*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005.

cine, al capitalismo, a la televisión, a las pandemias, al boom de la conexión a distancia. Efímero y esencial, nos ha permitido catarsis, lucha, goce.

No me canso de citar también el fragmento con el que Gastón Breyer finaliza su libro *La escena presente*:

Nada queda por encima de la cabeza del hombre, ningún vínculo cierto liga su conciencia al cielo; y, hacia abajo, tampoco una confiable tierra sustenta su dolor ni parece capaz de aguardarlo para recogerlo en la paz. (...) El hombre ha destruido la tierra y ha olvidado a los dioses y ahora solo, entre dos patrias perdidas, vaga entre sus hermanos para quienes toda piedad se ha olvidado. Nada tienen que decirse Harpagón y Vladimiro y por eso mismo, hablan sin cesar y su espera es sin esperanza, solo un tiempo vacío. Pero, entonces, el teatro, la escena, son tanto más necesarios.³

³ *Íbid.*

Teatro y máscara: ocultamiento y revelación

Claudia Stigol

Las máscaras son retazos milenarios de rostros que se adhieren a la piel y que me llaman. Son la muerte, la locura, la alegría y la esperanza. Es una boca, en un pliegue de cartón, en el hueco oscuro de unos ojos, en una frente tibia y pálida. Son fantasmas siempre presentes en cada gesto, en cada mirada, en cada cara.

Mario Buchbinder – Elina Matoso ¹

El estudio de la máscara implica entrar en el campo de la filosofía y de la historia. A lo largo de los tiempos el hombre ha fluctuado entre el ocultamiento y la revelación y es, al parecer, que el enmascaramiento hace posible el desenmascaramiento. O dicho en otros términos, es posible significar lo cotidiano a través de lo extra-cotidiano, desandar un camino arduamente frecuentado para iniciar otros. La máscara enclava lo múltiple, las diferentes formas de un mismo aspecto. Es como un conjuro que guía el tránsito de lo humano desde otras perspectivas. Es, como expresa Elina Matoso “abrir más el ensueño, embriagarse de fantasmas, para seguir dentro de la fantasmática corporal enriquecida”. (Matoso:

¹ Buchbinder, Mario y Matoso, Elina. 1994. *Las máscaras de las máscaras*. Buenos Aires. Eudeba.

1992,191)²

En cada uno de nosotros hay aspectos desconocidos que, cuando descubrimos su existencia, resultan fascinantes. Poder acceder a esas honduras extrañas seduce. Colocarse una máscara permite jugar esos aspectos ocultos que irrumpen en lo cotidiano. Por eso, enmascararse es un acto de revelación. Así entendida, la máscara representa el medio a través del cual se sacan a la luz los deseos reprimidos, lo que nunca se dijo, lo que no se puede revelar o practicar en la vida frecuente.

La persona enmascarada consigue anular las limitaciones de su situación histórica y se inscribe en la atemporalidad porque, como expresa Mariano Hurtado Bautista al indagar en sus aspectos sociológicos, la máscara “carece de tradición biográfica”. Y agrega:

“La deshumanización de la máscara subsume al sujeto en el continuo de lo vital, en unas energías instintivas y rítmicas que se prolongan en el reino de los seres inferiores, con sentido próximo al de un cierto eros universal, una cierta afectividad demiúrgica”. (Hurtado Bautista: 1954,19)³

No sólo como expresión de liberación colectiva, sino de un contenido antropológico más amplio, la máscara es parte del rito de los orígenes históricos del hombre, unido a momentos sagrados de una religiosidad pagana

2 Matoso, Elina. 1992. *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires. Paidós.

3 Hurtado Bautista, Mariano. 1954. *Sociología de la máscara*. Murcia. Universidad de Murcia.

y de fiesta.

Kenneth Macgnowan y William Melnitz publican en 1966, *La escena viviente*, donde hacen un recorrido por la historia del teatro. Expresan en sus páginas que el drama y el teatro son más viejos que la religión y que la máscara es más antigua que el teatro, y tan vieja como la caza.

La máscara unge al hombre para el rito o el acontecimiento social. Sumando su uso a la danza y la música, los hombres primitivos esperaban atraer la lluvia y aumentar las cosechas. Imitado a los animales en torno al fuego, pensaban en la posibilidad de asegurarse una buena caza.

En la trascendencia de la pura imitación se desarrollaron el drama y el teatro. Los antepasados del hombre se convirtieron en dioses dignos de adoración a través del canto y la danza. “El culto engendra los mitos y los mitos deben ser representados para que la raza sobreviva”. (Macgnowan y Melnitz: 1966, 1)⁴

Animismo y *totemismo* son dos creencias iniciales que podemos desentrañar detrás de la máscara. El hombre creía que todo cuanto le rodeaba y él mismo, tenía ánima o alma. En el momento de la muerte, su espíritu abandonaba el cuerpo e iba a depositarse en alguna piedra o madera tallada. Ese objeto, un fetiche, tenía poder, aunque menor que el del espíritu del árbol y la piedra. Para poder dominarlos inventó una especie de

4 Macgnowan, Kenneth y Melnitz, William, *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba}, 1966.

fetichismo animado, mediante el cual podía ejercer una magia poderosa: la máscara. Así entonces, en la adoración de los antepasados, la máscara es aún más importante que en el animismo o en el totemismo.

Aunque el origen de la máscara fue religioso, su uso en el teatro sirvió a varios propósitos prácticos: indicaba la edad, el estado de ánimo y hasta el rango de un personaje; por otra parte, de no haber contado con máscaras de diversos diseños hubiera sido difícil para un actor representar dos papeles. Más grande que la cara natural del intérprete, sus rasgos resultaban visibles en las extendidas distancias de los teatros griegos que, a veces, albergaban a 15.000 espectadores. Las bocas muy abiertas hacen suponer que habrían permitido el uso de alguna clase de megáfono para aumentar la potencia de las voces de los actores. Sin embargo, también presentaban desventajas, siendo entre ellas fundamental, la inmovilidad de la expresión.

Algunos atribuyen a Téspis el uso de la primera máscara teatral; en un principio su semblante embadurnado con albayalde y más tarde usando un rostro simulado de hilo. Las máscaras de la tragedia eran –de acuerdo a lo que recogen Macgnowan y Melnitz – serenas y hermosas, a diferencia de las propias de la comedia romana que lucían misteriosas, e impresionaban al público. Siempre formando parte de la caracterización del actor, y con su carga de “visibilizar” lo Otro, fueron prohibidas por la Iglesia durante la Edad Media, para resurgir con total

esplendor y fuerza significativa en las fiestas carnalescas de Venecia y en las Commedia dell'Arte.

Guido Cruiciani y Giovanni-Luca Celidonio hacen la siguiente semblanza del Carnaval:

“El Carnaval, es desde siempre, un momento de gozo y de abandono de toda la gente que lo festeja, que escudándose bajo falsas caras, a través de una comicidad trágica y de una ironía cínica, se permite de tratar temas y problemas, no solamente individuales sino políticos y sociales. (...) El Carnaval con las máscaras transforma las calles, las plazas y las casas en un inmenso escenario, en el cual cada uno se representa y se manifiesta sin revelarse, se desnuda sin desvestirse, se escuda mientras regresa a su propia cotidianeidad”. (Cruiciani y Celidonio: 1990, 15).⁵

Siguiendo a Cristina Moreira encontramos que Venecia contaba con un poder económico que dio lugar al florecimiento de Mecenas que apoyaron económicamente diversas actividades artísticas. El estilo de vida que se hacía presente en los festejos de la clase dominante encontraba en las máscaras el accesorio perfecto para “metamorfosearse”. “La posibilidad de cambio, de mutar, de fingir, de hacerse pasar por otro, coincidía con la ideología mercantilista de la ciudad, con

5 Cruiciani Guido y Celidonio, Giovanni-Luca. *Il carnevale e le maschere nella tradizione popolare laziale ed italiana*, trad.: Simonetta Vinaccia, Roma, Ed. Culturservice soc. coop. a.r.l, 1990.

sus intereses económicos y por sobre todo con su perfil snob” (Moreira: 2008, 73).⁶

Las máscaras resultaban ser protectoras de la identidad de su portador. Era parte de la cultura veneciana el ocultamiento de la identidad y las máscaras igualaban a los ciudadanos. Por otro lado, y desde un lugar menos frívolo, dentro de las máscaras de carnaval se encuentra la del “Dottore Peste”, que recuerda los tiempos en que la ciudad fue azotada por la peste y los galenos que visitaban a las personas enfermas se protegían con unas máscaras que tenían ojos de cristal y un pico que se rellenaba con especias o hierbas para purificar el aire que respiraban los médicos.

Un segundo grupo de máscaras venecianas son las que corresponden a la Commedia dell’Arte, que como señala María Luz Uribe “estaba hecha de personajes y no de acciones; la acción nacía de las cualidades o defectos de cada personalidad, de la contradicción de una figura con otra y de sus mutuas relaciones, que podían producir armonía o discordancia”. (Uribe.1983)

Así como el carnaval ponía a todos en igualdad de condiciones, el teatro popular hacía de sus argumentos un osado juego de intercambio de roles donde personajes de distintas clases sociales formaban parte de una misma historia. Los personajes o “arquetipos” o “máscaras” se definían por su forma de hablar ya que los cómicos

6 Moreira, Cristina, *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires, Inteatro, 2008.

eran transmisores de las tradiciones regionales, y daban color local a los argumentos a través de las diferencias dialectales. A la caracterización lingüística se sumaba la indumentaria, la gestualidad y la dicción.

Las máscaras propiamente dichas, más que grotescas, son estilizadas y dan cuenta de las características sociales, de los hábitos y de la personalidad de los arquetipos.

“La máscara del arte fija y determina las características psicológicas de un personaje, pero nunca lo limita, porque sus rasgos son sutiles; da al actor y al público la oportunidad de intuir ante quien está, pero oculta al mismo tiempo una serie de posibilidades e imposibilidades; define la expresión de un tipo y la hace intensa, pero no sólo a través de los gestos del rostro, sino con la voz y la actitud de todo el cuerpo”. (Uribe. Pág.18)⁷

A diferencia de las empleadas por griegos y romanos, las máscaras de la *Commedia dell'Arte* estaban confeccionadas en un cuero delgado y liviano que, si bien no ofrecían posibilidad de cambios en la expresión, permitían un juego particular que consistía en “mover la máscara”. Esto quiere decir que la mostraban en diversos ángulos desde los que se la pudiera ver cómica, inquietante, trágica o monstruosa. El actor se veía exigido en la precisión de sus movimientos y su expresión corporal. Por otro lado la media máscara posibilitaba los cambios de voz. Como expresa Uribe, se creaba una “fantasmagoría de timbres de voz que acentuaba la de las

⁷ Uribe, María Luz, *La commedia dell'arte*, 1983.

máscaras”. (Uribe. Pág. 19)

El uso de la máscara en el teatro no es patrimonio exclusivo de la cultura occidental. En las manifestaciones escénicas orientales también está presente constituyendo un teatro netamente simbolista.

Tal como podemos leer en *La escena viviente*, en India, China y Japón, el teatro –tanto si hablamos de puesta en escena como de interpretación– lleva adelante una visión íntegra y el significado de su drama es extremadamente simbólico. Si el actor no emplea máscara, su rostro podrá estar pintado con extravagantes dibujos alegóricos.

El teatro de Oriente no copia la realidad: es ante todo trasposición, estilización. Cada movimiento o gesto, tiene su sentido oculto del que participan los espectadores.

El primer lugar de Oriente en el que los rituales religiosos se convirtieron en teatro fue India. Allí el drama combina personajes de este mundo con otros legendarios o sagrados. Abundan los estereotipos cuyos trajes son realistas y reflejan el estado social de quienes los usan. Sin embargo el simbolismo se hace presente en el maquillaje, que además da cuenta del posicionamiento social y del lugar de origen de los personajes.

En el comienzo del teatro tibetano, rituales con máscaras, danzas y pantomimas hacían interactuar a Dioses y demonios animales. La máscara de Brahma, con su tercer ojo de la sabiduría en la frente, convivía con otras, de lo más variadas.

La tradición teatral china resulta ser muy similar a la

hindú. Cuentan con una galería de tipos cuyos maquillajes indican, de acuerdo al color –que claro está, responde a un código establecido- el carácter estereotipado de los personajes. Los argumentos expresan melodramas con finales felices, farsas y comedias vulgares.

Japón presenta –si bien no son las únicas- dos formas teatrales muy definidas: el teatro *Nôh*, que nace en el *Bugaku* durante el siglo XV, y era la diversión de un auditorio cultivado. Sumamente convencional, sus obras surgieron de acontecimientos históricos o religiosos. Cuenta con dos actores, de los cuales sólo uno lleva máscara.⁸

La otra forma teatral japonesa es el *Kabuki*, o teatro popular japonés. El modo de representación se asemeja al de las marionetas y los actores no llevan máscara sino maquillaje. Aun así, los rostros son a menudo inertes. El

8 Así lo relata León Chancerel en *El teatro y los comediantes*: el empleo de la máscara (o de un maquillaje que no es sino una máscara pintada) hace de los actores especie de ídolos o de supermarionetas sagradas. Vestimentas suntuosas cuya forma y color tienen un sentido metafísico, su forma de andar próxima a la danza y las palabras sometidas a un ritmo y melodía rituales. De este modo el arte del actor, largamente estudiado en especies de monasterios dramáticos llega a ser una ciencia sagrada y su juego escénico alcanza una precisión. (...) En el teatro *Nôh*, lo mismo que en el griego, el coro comenta la acción. Dos actores el *Waki* y el *Shité* son estatuas vivientes. El primero actúa a cara descubierta: es el hombre angustiado que espera la respuesta del más allá que le traerá el *Shité*, embajador de lo desconocido, siempre enmascarado; da un sentido de eternidad a cada uno de nuestros pobres gestos humanos o alternativamente es guerrero, viejo, sacerdote etc... (p. 61).

estilo *Kesho* corresponde a los seres humanos y el *Kumadori* a espíritus, demonios u otras criaturas sobrenaturales.

Cada color representa características de personalidad o emociones, clasificadas en positivas y negativas.

Desde ambas culturas el uso de las máscaras llega hasta nuestros días. El teatro oriental, fiel a su tradición mantiene el mismo tipo de manifestación altamente codificada llevada adelante por actores que se preparan toda su vida para representar un único personaje.

En occidente tampoco se ha abandonado el uso de la máscara, pero ha tomado distintas vertientes. Comentaré la *máscara neutra*.

Jacques Lecoq desarrolló un método de enseñanza a partir de la neutralidad. Como señala Marcelo Savignone “*La máscara neutra es una máscara pedagógica que acrecienta la presencia del actor en el espacio que lo circunda y lo sitúa en un estado de disponibilidad*”.⁹

La máscara es un instrumento de búsqueda para el actor, con la que se componen personajes y se trabajan calidades. La máscara color natural y sin expresión, cubre el rostro del actor por completo despertando así, su instinto más sutil porque “lo oculta a la vez que lo expone”. (Moreira: 2008, 28). Se trabaja el movimiento partiendo de la calma y el equilibrio para entrar en un estado de descubrimiento.

9 Marcelo Savignone en: <http://theatre-organic.com/la-mas-cara-neutra/>

El lenguaje de la máscara –el silencio–, proyecta al actor a una profunda investigación de su cuerpo-instrumento, al manejo de su energía y su emoción, a la ampliación de su capacidad expresiva. Se entra en la máscara neutra como en un personaje, aunque en este caso se trate de un “ser genérico neutro”, que permite descubrirse a sí mismo, quitar la propia máscara-persona y acceder a la memoria colectiva presente en los elementos de la naturaleza de la que forma parte el actor. Tenemos agua, tenemos tierra (músculos, carne), tenemos aire (oxígeno) y fuego (pasiones y neurosis).

La máscara neutra es la ruta de acceso a un mundo distinto. Los actores se ubican en la sutileza de la primera mirada, porque es lo más parecido al asombro, a un tiempo en que no existen el bien y el mal. Es tiempo y espacio de inocencia. La imaginación estimula, el cuerpo se hace vulnerable. En el interior del actor: imágenes y resonancias. En lo visible, el gesto y el movimiento.

“La neutralidad ‘permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez’” (Lecoq: 2007, 62).¹⁰

La máscara oculta y revela, al cubrir descubre porque cuando el hombre intenta evadirse plenamente de sí mismo, lo hace en presencia de los demás.

10 Lecoq, Jacques. 2007. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.

Bibliografía

- Bernardo, M. (1977). *Teatro*. Buenos Aires, Latina.
- Buchbinder, Mario y Matoso, Elina (1994). *Las máscaras de las máscaras*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cruiciani Guido y Celidonio, Giovanni-Luca (1990). *Il carnevale e le maschere nella tradizione popolare laziale ed italiana*. Trad. Simonetta Vinaccia. Roma, Ed.Culturservice soc. coop. a.r.l.
- Chancerel, León (1963). *El teatro y los comediantes*. Buenos Aires, Eudeba
- Dos Santos, Patricia. (2001). *La máscara neutra. Contribuciones de la Máscara neutra en el mejoramiento de la conciencia corporal del actor*. Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”
- Fernández Valbuena, Ana Isabel (ed). (2006). *La comedia del arte: materiales escénicos*. Fundamentos.
- Huerta Calvo, Javier (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ed. Del Serbal
- Hurtado Bautista, Mariano (1954). *Sociología de la máscara*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Lecoq, Jacques (2007). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.
- Macgnowan, Kenneth y Melnitz, William (1966). *La escena viviente*. Buenos Aires, Eudeba.
- Matoso, Elina (1992). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Paidós.

- Matoso, Elina. (2011). *El cuerpo territorio de la imagen*. Letra Viva, Instituto de la Máscara
- Matoso, Elina (2001). *Las máscaras*. *Kiné*, N°39.
- Moreira, Cristina. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires, Inteatro.
- Pavis, Patrice (1988) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.
- Uribe, María Luz (1983) *La commedia dell'arte*. (Apunte: La mascarada de la Biblioteca del Teatro Cervantes).
- Savignone, Marcelo. Disponible en <http://theatre-organic.com/la-mascara-neutra/>
- Lecoq, Jacques. Disponible en <http://www.lausina.es/escuela-de-teatro/curso-de-teatro/mascara-neutra/>
- Mascaras venecianas. Disponible en: <http://gam=1>



Dirección de Teatro
Secretaría de Educación, Cultura y Deporte
Municipio de Morón