

LA INVESTIGACIÓN DESDE EL TEATRO, EL TEATRO DESDE LA INVESTIGACIÓN

*A 240 años de la creación del teatro
La Ranchería*

.UBAFILO
Facultad de Filosofía y Letras

IAE : Instituto de Artes del Espectáculo



La investigación desde el teatro, el teatro desde la investigación

**Actas del XI CONGRESO ARGENTINO E
INTERNACIONAL DE TEATRO COMPARADO**

A 240 años de la creación del teatro La Ranchería

María Natacha Koss (edición y coordinación general)
Daiana Calabrese, Damasia Olivera, Gisela Ogás Puga,
Luciana Opezzo, Luciano Percara, Agustina Trupia (eds.)

INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO ACTAS

ISBN 978-631-6597-12-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Edición en pdf de los materiales publicados en Eventos Académicos



Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

La investigación desde el teatro, el teatro desde la investigación : actas del XI Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado : a 240 años de la creación del teatro La Ranchería / María Natacha Koss (coordinadora general), Daiana Calabrese, Damasia Olivera, Gisela Ogás Puga, Luciana Opezzo, Luciano Percara, Agustina Trupia (editores) – 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024. 511 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-631-6597-12-0

Índice

Índice vi

Introducción.....	2
CONFERENCIAS.....	4
Lorenzo Donati – Jeroglíficos de la crisis. El teatro argentino de Buenos Aires en Italia en los últimos años.....	4
Jorge Dubatti - Fusión de melodrama social / drama moderno y espectador implícito urbano en <i>Jesús Nazareno</i> (1902), de Enrique García Velloso.....	21
María Natacha Koss - Pensar al grotesco en el teatro contemporáneo. <i>Habitación Macbeth</i> y las poéticas de la subjetividad.....	40
Lucas Margarit - Representar el desastre: el teatro de Beckett frente al Antropoceno.....	56
PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN Y REESCRITURAS EN EL TEATRO.....	68
Paula Bonaparte - Traducir teatro en portugués: <i>Lisbela e o Prisioneiro</i> de Osman Lins y <i>O Bem-Amado</i> de Dias Gomes.....	68
Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil - La recepción del Grand Guignol en el Río de la Plata.....	76
Melissa Cammilleri - <i>Trouble in Mind</i> . Problemas de traducción, racismo y género en una obra teatral de Alice Childress.....	87
Alicia Rosetti - Regionalismos: un desafío para el traductor.....	95
Susana Mirta Civitillo - Traducción teatral y Poética Comparada. Zonas de interacción enunciativa y subjetividad.....	102
TEATRALIDADES LIMINALES.....	113
Daniela Ulloa Burgos - Performar al “hueco” y performar la “yegua”: <i>Alka domo</i> de Sebastián Calfuqueo y <i>yeguada latinoamericana</i> de Cheril Linett.....	113
Rubén Guerrero - Escritura expuesta en la Botica del Ángel.....	125
Camila Martínez - Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Los disfrazados, Todo el año es carnaval y Domingo de carnaval.....	133
Tania Valeria Molina Concha - Nuevas formas de hacer teatro en pandemia: <i>Aquí no va a llegar</i> del grupo Crash y <i>Our first honest conversation</i> del Skylight Theatre.....	142
Agustina Trupia - Despliegues desde la precariedad: la ropa en prácticas transformistas de Trabestia Drag Club en 2019.....	153

ESTUDIOS COMPARADOS DE TEATRO CLÁSICO Y TEATRO DEL RENACIMIENTO	163
.....	
María Cecilia Colombani - Dioniso y el teatro. Las mujeres y el teatro. Transgresión, subversión y diferencia	163
María Silvina Delbueno - Antígona y Medea en dos recepciones argentinas en el enclave de un bandoneón	172
María Victoria Coce - La construcción diegética del espacio y la teatralidad en <i>Edipo</i> de Séneca	181
Gabriela Fernández - Reescrituras de Shakespeare: <i>The Gap of Time</i> , de Jeanette Winterson, en el contexto del proyecto Hogarth Shakespeare.....	192
ESTUDIOS COMPARADOS DE TEATROS Y TEATRALIDADES MODERNAS Y CONTEMPORÁNEAS.....	205
Cristina Bello - Brujas, vampiras y hechiceras: un análisis de las protagonistas de Hugo Argüelles en tres de sus obras	205
Laura Conde - Acercamientos a lo real: las didascalias en la obra de Beatriz Catani	214
María Clara Xamena - El ejercicio de los derechos humanos desde una perspectiva de género en la puesta teatral <i>Raíces, tras las puertas de una casa</i>	227
Galo Ontivero - La producción teatral porteña como campo de exhibición..	235
Tania Valeria Molina Concha - Los roles de género y la mujer en India: cómo <i>Mangalam</i> de Poile Sengupta retrata la violencia machista	240
Jorge Rueda Castro - No feminidad en la protagonista de <i>La mujer Hombre</i> (1875), del chileno Román Vial.....	250
Ignacio González - El cuerpo inanimado en movimiento: <i>Petrushka</i> (Bolm, 1925), <i>Coppélia</i> (Cieplinski, 1935) y <i>Mékhāno</i> (Petroff, 1937).....	265
María Fukelman - Reconfiguración del teatro independiente a través de los años	286
Fabricio Goulart Moser - Artes Escénicas en circulación en América del Sur entre los siglos XIX y XX: Cartografías de artistas y compañías de teatro y circo en tránsito por el oeste de Brasil a través del Río Paraguay y la Cuenca del Plata	297
Agustín Leandro Schmeisser - Reflexiones sobre una cartografía teatral operativa de Río Negro	302
Catalina Julia Artesi - Humor grotesco y crítica al discurso machista: defensa de la identidad en la escena femenina.....	310
TEORÍAS COMPARADAS DE TEATRO.....	320
Calafia M. Piña Juárez - La mirada. O la ensoñación del teatro en la piedra	320

Miguel Nigro y Alicia Vera - Conclusiones parciales para el desarrollo de un modelo aplicativo entre los sistemas de producción y la escenografía teatral.....	331
Franciso Albornoz -Performatividad: epistémica comparada de un concepto en disputa.....	339
Paula Echalecu, Karina Medina, Fernanda Oro, Martín Siri Galán - la intervención teórica en el proceso creativo: devenires trans y teorías de género	349
Carla Pessolano - La comprensión como verdad para una escena de resistencia en el campo teatral argentino	370
Mariano Nicolás Zucchi - Subjetividad autoral en el texto dramático: un estado de la cuestión	378
PROBLEMAS COMPARADOS DE CINE Y TEATRO	396
Laura Cozzo - Demy, Almodóvar y dos chicas Cocteau	396
Hernán Statuto - Identificación y distanciamiento como procesos actorales en la propuesta de Raúl Serrano: análisis de su productividad en el film <i>Tootsie</i>	404
PROBLEMAS COMPARADOS DE DRAMATURGIAS.....	416
Marcelo Bianchi Bustos – Alfonsina Storni y Carmen Lyra, dos mujeres, dos teatros y algunos puntos en común	416
Dulcinea Segura – En busca de la identidad perdida (Apuntes para una dramaturgia de la danza en <i>La era del cuero</i> de Pablo Rotemberg).....	422
Laura Garaglia - Dramaturgias inestables, formas de confluir en tiempo presente	433
Mara Vanrell - La hibridación de géneros: narratividad y lirismo en <i>Bodas de Sangre</i> , de F.García Lorca	440
Viviana Da Re - La sobrina de Sergio Delgado y su adaptación teatral: los recodos de la escritura.....	455
Evelina M. Minucci - Personajes femeninos frente al poder autoritario	464
Gabriela Román y Giménez Victoria - Una poética que se re-acomoda. La reescritura de <i>Chau Misterix</i> de Mauricio Kartun	473
Mónica Duarte - Santilli reescribe <i>El jorobadito</i> de Roberto Arlt.....	482
Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo - Juana Paula Manso e sua contribuição para o teatro brasileiro	493

Introducción

Desde hace 22 años la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP) viene realizando, de manera ininterrumpida, su Congreso bienal. Como corresponde por su espíritu federal, el Congreso rota de sede en función de la residencia del presidente o presidenta de las Asociación.

Luego de 10 años el Congreso volvió en 2023 a la Ciudad de Buenos Aires, de la mano de la colaboración con la UBA que operó como institución receptora a través del Instituto de Artes del Espectáculo. Considerando que en 2021, merced a las restricciones de la pandemia de COVID-19, el encuentro se realizó de manera netamente virtual, el objetivo de esta edición consistió, en primerísima instancia, en restaurar el convivio perdido.

La convocatoria superó ampliamente la expectativas de la Comisión Organizadora, pues no solamente se contaron 7 conferencias magistrales nacionales de Viviana Diez (UBA - UN de Río Negro), Jorge Dubatti (UBA), Aldo Rubén Pricco (UN de Rosario), Miriam Álvarez (UN de Río Negro), Lucas Margarit (UBA), Mauricio Tossi (UBA, UN de las Artes) y María Natacha Koss (UBA) y 2 conferencias magistrales internacionales de Carlos Dimeo (Universidad de Bielsko-Biała) y Lorenzo Donati (Università di Bologna), sino que además se presentaron 93 ponencias de representantes de 22 universidades nacionales -UBA, U.N. de Rosario, U.N. de las Artes, U.N. de Hurlingham, U.N. de San Juan, U.N. de Río Negro, U. de Morón, U.N. de Mar del Plata, UNIPE, U.N. de Misiones, U.N. del Centro, U.N. de La Plata, U. de San Andrés, U. de San Martín, U.A. de Entre Ríos, U.N. de Tucumán, U. del Norte Santo Tomás de Aquino, U.N. de Lomas de Zamora, U. Católica Argentina, U.N. de Cuyo, U. Abierta Interamericana, U.N. de la Patagonia - y 12 universidades extranjeras -U. de São Paulo (Brasil), U. de Valparaíso (Chile), U. Complutense de Madrid (España), U. de la República (Uruguay), U. de Santiago de Chile (Chile), U. de Panamá (Panamá), LMU München (Alemania), U. Federal de Santa Catarina (Brasil), U. de Concepción (Chile), U. Federal do Tocantins (Brasil), U. degli Studi di Milano (Italia), Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú).

Asimismo el Congreso tuvo múltiples sedes, pues se incluyeron puestas teatrales y desmontajes. Es así como el evento no sólo está registrado en los canales de Youtube de ATEACOMP y del Instituto de Artes del Espectáculo, sino que además se desarrolló en el Centro Cultural Paco Urondo (CCPU), el Teatro Picadero, El Extranjero, Timbre 4 y el Centro Cultural de la Cooperación (CCC). Las obras incluidas fueron *Escritor fracasado*, *El pañuelo*, *Pampa escarlata*, *La omisión de la familia Coleman* y *Habitación Macbeth*, todas con localidades agotadas.

Con un promedio de 50 asistentes diarios, el Congreso registró una altísima inscripción y participación, alcanzando así grandes niveles de discusión e intercambio.

En este volumen recogemos los trabajos presentados, a modo de memoria de este gran evento. Asimismo, la recopilación de conferencias y de ponencias que presentan estas Actas se acompaña por el registro en video, alojado en el sitio You Tube del IAE, @iaeuba.

En la Asamblea de elección de autoridades, se eligió por voto unánime a Gisela Ogás Puga como nueva presidenta, por lo que el próximo Congreso en 2025 se realizará en la Universidad Nacional de San Juan.

Toda la información detallada puede encontrarse en la web de ATEACOMP y sus redes sociales, <https://ateacomp.wordpress.com/>

“Este Evento contó con el apoyo del INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO”

CONFERENCIAS

Lorenzo Donati – Jeroglíficos de la crisis. El teatro argentino de Buenos Aires en Italia en los últimos años

Lorenzo Donati
(Università di Bologna)

En los últimos años, varias obras de artistas de Buenos Aires se han presentado en Italia y, en algunos casos, se han producido versiones italianas de textos en un proceso de “doble mediación” (traducción y recepción teatral). ¿A qué se debe esta proliferación? Utilizando como base de análisis la literatura crítica italiana, la ponencia cuestiona los rasgos morfológicos comunes en las obras y textos de artistas bonaerenses como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, etc. Interrogar las representaciones teatrales como “jeroglíficos de la crisis” desde un punto de vista periférico (América del Sur y el sur de Europa) arroja inevitablemente luz sobre los procesos de mediación y traducción cultural, mide la operatividad de los conceptos de centro y periferia, y permite poner de relieve las persistencias hegemónicas en la construcción de mensajes culturales. Esta investigación también intenta describir las características de un “producto típico” (el teatro argentino en Buenos Aires) discutiendo el horizonte europeo de expectativas y sus mercados. El mapeo de las representaciones creará la base para que el debate se centre en un estudio de caso específico, *La Modestia* de Rafael Spregelburd dirigida por Luca Ronconi (2011).

Presentación

Esta intervención nace de mi frecuentación del teatro argentino de Buenos Aires, que llegó a Italia en los últimos veinte años. He tenido también la oportunidad de estudiar teatro en Buenos Aires, dedicándole mi tesis de licenciatura y viviendo varias veces en la ciudad durante unos meses. Creo que ha llegado el momento de intentar nuevos proyectos sobre las relaciones teatrales entre los dos países, empezando obviamente por los recorridos históricos, reconstruyendo la difusión del teatro italiano en Argentina a partir al menos del siglo XIX, y llegando hasta el presente. Yo me ocupo principalmente de la historia del teatro contemporáneo, trabajando actualmente como investigador en la Universidad de Bolonia.

La idea de mi conferencia es, utilizando como base de análisis la literatura crítica italiana, cuestionar los rasgos morfológicos comunes en las obras y textos de artistas porteños que se han llevado a Italia e interrogar las representaciones teatrales como jeroglíficos de la crisis desde un punto de vista periférico (América del Sur y el sur de Europa).

Esta conferencia va a dividirse en tres partes. Al principio, proponemos unas palabras introductorias con los conceptos que servirán de puntos de partida para nuestra indagación. A continuación, en la segunda parte, presentamos el resultado de nuestra investigación sobre la difusión del teatro argentino de Buenos Aires en Italia en cuatro niveles:

- a) Iniciativas editoriales (dossiers, focus en revistas, etc.)
- b) Obras argentinas llevadas a Italia y notas críticas
- c) Traducciones de obras (y estudios preliminares)
- d) Versiones italianas de obras argentinas (y notas críticas).

En este marco, tenemos un estudio de caso específico: *La Modestia* de Rafael Spregelburd, con la dirección de Luca Ronconi, presentada en el Piccolo Teatro de Milán en 2012.

En la última parte, intentamos llegar a una conclusión parcial, ofreciendo también algunas pistas para los próximos pasos de la investigación. Empecemos por los conceptos preliminares.

Conceptos preliminares: el teatro porteño como jeroglífico desde una mirada europea

Para aclarar la idea de jeroglíficos, propongo volver a los estudios semióticos y, entonces, a algunos fundamentos. Marco De Marinis (1982) enseña que no existe ninguna obra si no existe la relación teatral. Los primeros estudios de semiótica en el campo teatral dejaron claro que toda relación teatral es bidimensional, y que de hecho existe una dialéctica entre la manipulación por parte del espectáculo (con el espectador considerado un objeto o blanco dramático) y la autonomía creativa del espectador. No tenemos tiempo para ahondar en conceptos como el espectador modelo (elaboración teatral del famoso concepto de “lector modelo” de Umberto Eco, 1979). De Marinis estudia, en aquellos años, las estrategias de lectura activadas por el espectador, describiendo su trabajo como la interacción entre el «nivel intratextual del receptor implícito» y el «nivel extratextual del receptor real» (De

Marinis, 1982, pp. 187-188). En resumen, en los orígenes de la así llamada “nueva teatrología”, encontramos una fuerte invitación a pensar el trabajo de lectura e interpretación del espectador.

Llegando a uno de los pilares de los estudios teatrales contemporáneos, mencionamos a Hans-Thies Lehmann y su *Postdramatisches Theater* (1999). Según Lehmann, las señales postdramáticas incluyen imágenes oníricas, es decir: mensajes contruidos de forma no jerárquica, que funcionan ensamblando fragmentos y generando texturas. El espectador tiene que ir en busca de pistas y correspondencias, gracias a una concentración perceptiva en los elementos propuestos. Cuando se sustraen conexiones, el espectador se vuelve activo. Lehmann habla de imaginación salvaje: ver teatro es buscar similitudes y correspondencias. Por último, vamos a citar obviamente el concepto mismo de Teatro Jeroglífico de Jorge Dubatti (2002). El historiador argentino trabaja sobre *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, una búsqueda en los alrededores de un espacio “social” que permita al teatro enfrentarnos a lo mágico, a la trascendencia, a lo absoluto, a lo sagrado. Aclara Dubatti: un teatro no tautológico, que produzca el desvelamiento del mundo, un teatro que no se limita a renunciar lo ya sabido.

Estos conceptos van a ser nuestro terreno común en la investigación morfológica que proponemos sobre la difusión del teatro argentino de Buenos Aires en los últimos veinte años. Nos parece que, historiográficamente, comparando el mismo marco temporal en los dos países, los años que van desde 2003 hasta la actualidad constituyen un período suficientemente compacto: las torres gemelas como acontecimiento mundial; el estallido y las consecuencias de la crisis económica de 2001 en Argentina; los acontecimientos de Génova en Italia, después las protestas en contra de los efectos de la globalización con la muerte de Carlo Giuliani, joven participante en las marchas asesinado por la policía. Algo se cierra y quizás algo se va abriendo, después de la constatación del fracaso de las políticas monetarias globales, pero también con el aislamiento de los movimientos políticos de izquierda. En nuestro discurso vamos a utilizar la propuesta de periodización de Juan Villegas (2005). Según el historiador, hay que relacionar las transformaciones de los discursos teatrales con los cambios en las producciones de los objetos culturales, tomando como puntos de referencia aquellos acontecimientos históricos que han alterado los sectores

productores y los imaginarios. Bueno, me parece que la crisis económica argentina y los acontecimientos italianos puedan ser estos puntos de referencia.

Presentamos ahora nuestra investigación, vamos a la parte central de nuestra conferencia.

Aquí se puede encontrar el enlace [Difusión del teatro argentino en Italia](#). Adentro se encuentran enlaces a los artículos, las notas críticas y los ensayos. Ya lo dije: es un trabajo en progreso y que no pretende agotar todas las ocurrencias, aunque se ha intentado no perder de vista nada importante.

Tenemos cuatro niveles:

- a) Las iniciativas editoriales (especiales, dossieres en revistas críticas, volúmenes, revistas académicas).
- b) Las obras argentinas llevadas a Italia y sus notas críticas.
- c) Las traducciones de obras (y estudios preliminares).
- d) Las versiones italianas de obras de teatro argentinas (y notas críticas). Aquí tenemos un estudio de caso: *La Modestia* de Rafael Spregelburd, dirección de Luca Ronconi, producción Piccolo Teatro de Milán, 2012.

Mirando la tabla, haciendo un recorrido por años, se notan iniciativas editoriales y obras al principio de los 2000; por ejemplo, el *Periférico de Objetos* llegó a Italia en los noventa. Hay una explosión en los años después de 2010, con muchos acontecimientos como obras y también traducciones, entre 2010 y 2015. Empezamos con el primer nivel.

A) Iniciativas editoriales (especiales, dossiers: revistas críticas, volúmenes, revistas académicas, dossier te etc.)

- Speciale *Mi Buenos Aires Querido*, "Art'ò", 2003, n. 13
- Fernanda Hrelia (a cura di), *Teatro del Cono Sud*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2015
- Lorenzo Donati, *A Buenos Aires una meravigliosa stupidità* di Lorenzo Donati, "Hystrio" n. 1, 2006
- Dossier *Nuova Hispanidad*, "Il Patalogo 31" (a cura di D. Carnevali e M. Cherubini, Ubulibri, Milano 2008, pp. 293-407
- *Buenos Aires, la città degli entusiasmadores* | ateatro.it, 2009
- Rafael Spregelburd, *Il teatro, la vita e altre catastrofi. Domande, ipotesi, procedimenti*, a cura di M. Cherubini e G.I. Giannoli, Bulzoni, Roma 2014, pp. 79-90
- Cynthia Edul, *I racconti nati dalla recitazione. L'attore al centro della finzione. Uno sguardo sulla recitazione nell'Argentina di oggi*, "Acting Archives Review", Anno IV, numero 7, maggio 2014
- Mimma Gallina, *La scena di Buenos Aires* | ateatro.it, 2015
- Sergio Lo Gatto, *Emilia e il teatro genuino. Conversazione con Claudio Tolcachir*, "Teatro e Critica", 2016
- Silvia Mei, *Il caso Claudio Tolcachir. Note sulla fortuna italiana di Emilia*, "Il castello di Elsinore, XXXIV, 84"

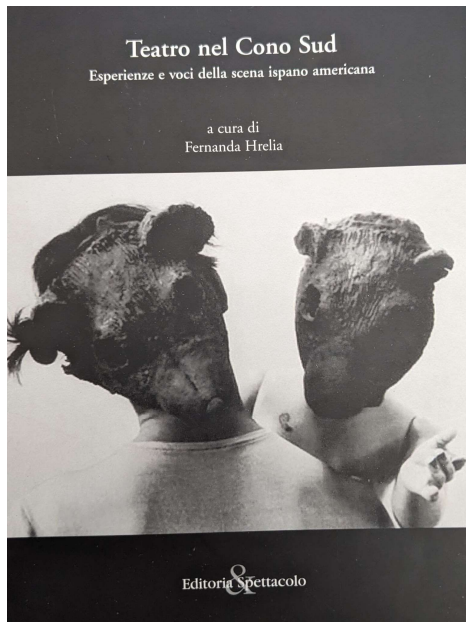


Revista Art'ò, 13, 2003. En este número de esta "gloriosa" revista, hecha en Bologna hasta el 2010, encontramos una entrevista a Daniel Veronese, Alejandro Tantanian (con el heterónimo Carlos W. Saenz) y Beatriz Catani. Hay notas críticas desde Bruselas, donde una sección del festival Kunsten Festival des Arts estuvo dedicada a Buenos Aires y a sus teatros. En la revista se habla de *El Suicidio. Apócrifo 1* de El Periférico de

Objetos: se cuenta que habría que entender el suicidio como metáfora o síntoma, la vaca como símbolo de Argentina, como piedra angular perdida de una economía próspera. Una mirada «cruda, sin piedad».

Daniel Veronese, entrevistado, afirma que el éxito en Europa puede devolver a los artistas a Argentina por una puerta grande. El teatrista habla de una «segunda lectura»: la actualidad no puede dejar de entrar en la narración, dice, «no podíamos evitar que la realidad entrara

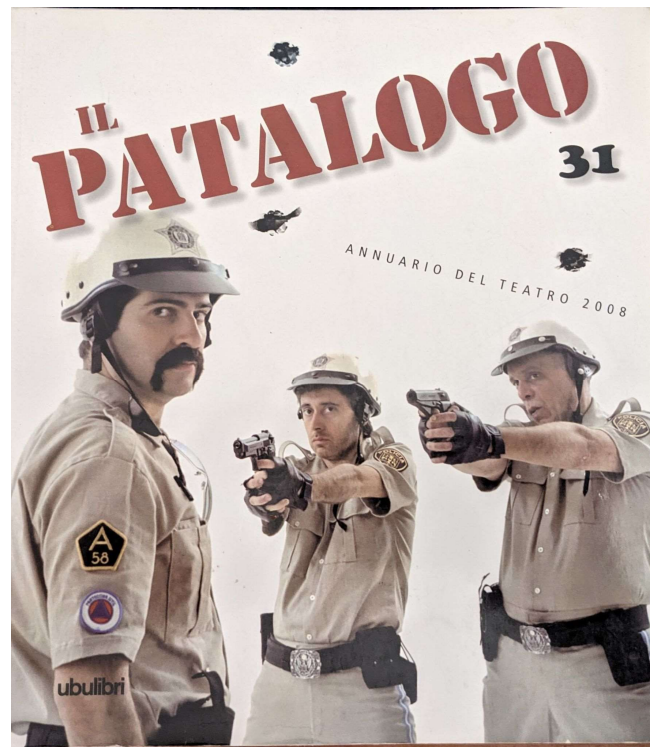
en el espectáculo porque el tema es la vida». «Sin embargo, se puede hablar de la muerte como una forma de acceder a otro proceso. Así que no hablo de la muerte sólo como el final de la vida, sino también como el final de algo que prepara algo nuevo» (Manzella, 2013, p. 43).



Dos años después se edita *Teatro del Cono Sur*, por Fernanda Hrelia (2005). Volumen colectivo sobre el teatro sudamericano con un espacio pequeño para algunos teatristas argentinos como Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun (Dubatti), El Periférico de Objetos. Los estudios publicados ahí ofrecen un rápido resumen de algunos rasgos históricos: se habla del Teatro de vanguardia (absurdo), del realismo reflexivo, del Teatro Abierto.

Pero quizás la edición más importante de estos primeros años es el Dossier *Nuova Hispanidad*, en el anuario del teatro italiano *Il Patalogo* (Carnevali, Cherubini, 2008). El dossier se presenta como colección de ensayos sobre el teatro hispanoamericano: teatristas como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Federico León, Javier Daulte se narran a través de traducciones de escritos de poética y fragmentos de obras.

Por ejemplo, leemos unas palabras de Federico León sobre *Mil Quinientos Metros sobre el Nivel de Jack*, publicada en Argentina en el volumen *Registros*: «Perderse, dejarse llevar y no pensar; al mismo tiempo: distanciamiento extremo, razonamiento, de otro orden, pero razonamiento». Y otras de



Spregelburd, llamado aquí el Pinter tropical, una definición eficaz pero quizás demasiado "europea". Hablando de la saga teatral *Bizarra*, en el texto *Poder y Ficción* escribe Spregelburd: «Los actores que encarnan una nueva dramaturgia local se entrenan en una forma muy curiosa de realismo, que consiste no sólo en actuar lo más cerca posible de la realidad, sino también en hacer cómplice al espectador de que se enfrenta a una actuación».

Aquí comienza a surgir esta idea de una "duplicidad" del teatro argentino de Buenos Aires: el teatro porteño es una forma de arte que habla de la actualidad pero también la transfigura; utiliza las herramientas de la representación pero también la desmonta; los actores se identifican en los personajes y también permanecen afuera y hablan sin "fingir"; los espectadores caen en la ilusión pero también saben que están en el teatro.

Continuamos nuestro examen de las iniciativas editoriales con la publicación de una nota crítica de Giada Russo (2009), también autora de una tesis universitaria y de un volumen sobre el teatro comunitario. La autora habla de esas formas de teatro como acciones de respuesta a procesos que quieren silenciar traumas históricos, respuestas a los mecanismos de producción de olvido: el teatro como herramienta contra el olvido.

Las primeras traducciones de textos teóricos de Rafael Spregelburd se realizan en 2011 en un volumen colectivo desde el festival Prospettiva de Turín (Arcuri, Godino, 2011) y en 2014, el



primer libro enteramente con la autoría del teatrista, recopilación de sus escritos para la editorial Bulzoni (Spregelburd, 2014). En estos importantes textos se publican también las primeras y quizás únicas traducciones de estudios de historiadores teatrales argentinos: una entrevista de Jorge Dubatti sobre la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* y un ensayo de Natacha Koss sobre *La Paranoia*. En el texto de Spregelburd, *Sigo sin saber si mi problema es la realidad, su representación o todo lo demás* se propone una definición muy interesante de eurocentrismo, por lo menos en el teatro: considerar las

ficciones como noticias de la crisis. Pero también encontramos algo que llamaríamos

“beneficios de la narrativa periférica”. Una buena pregunta podría ser: ¿qué exportan las culturas periféricas? La respuesta es, con Spregelburd: un «estado de gracia de lo inacabado». La idea de “teatrista” se difunde también gracias a los trabajos de revistas académicas. Cinthya Edul (2014), escribiendo sobre Ricardo Bartis, propone una idea de teatrista que deriva de una opción anti-representacional: desde la huida del dominio del texto, situando al actor en el centro de la escena. Terminamos este primer recorrido mencionando la nota crítica de Mimma Gallina (2015), donde encontramos una mirada sobre los temas de la familia y la identidad (recordando a Copi, escribe Gallina), pero también apuntando la ausencia de la figura tiránica del director a la europea.

B) Obras argentinas en Italia y notas críticas

- *El suicidio. Apócrifo 1*, El Periferico de Objetos, Inteatro Polverigi, giugno 2002
- *El Adolescente*, di Federico León, Le Vie dei Festival, Modena, 2003
Open House, El Periferico de Objetos, Fabbrica Europa
- *Donde mas duele*, di Ricardo Bartis El Sportivo Teatral, Teatro delle Passioni di Modena, 7-8 maggio 2004
- *La Omisión de la Familia Coleman* di Claudio Tolcachir / Timbre 4, Vie Festival, Modena, 2005
- *Buenos Aires* di Rafael Spregelburd / El Patròn Vazquez, 19 ottobre, Prospettiva Festival Torino, 2009
- Rafael Spregelburd al Teatro Quirino: *Todo* (26 settembre) e *Buenos Aires* (27), 2010
- *Todo los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* di Daniele Veronese, Santarcangelo Festival, Julio 2010
- Focus Scena Argentina Napoli Teatro Festival: *Los hijos se han dormido* y *Espía a una mujer que se mata* de Daniel Veronese; *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer Cuerpo*, *El viento e un violin* de Claudio Tolcachir; *El tiempo todo entero* de Romina Paùl; 2012
- *Emilia* di Claudio Tolcachir / Timbre 4, Teatro Verdi di Brindisi, 17-19 marzo, 2014
- *El loco y la camisa* di Nelson Valente, Vie Festival, ottobre 2015
- *Dinamo* di Claudio Tolcachir, Napoli Teatro Festival, giugno

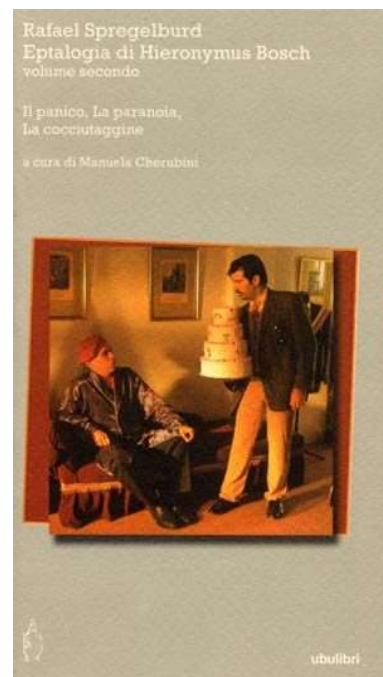
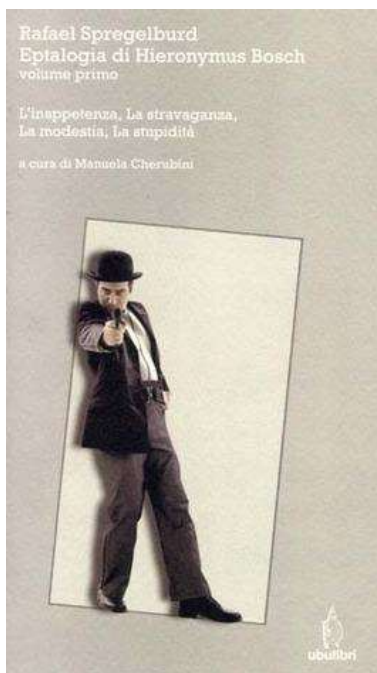
El listado de las obras argentinas que se vieron en Italia, acompañadas de sus notas críticas, es obviamente muy largo. Aquí hemos apuntado solamente una pequeña parte. Se puede empezar con *El Adolescente* de Federico León, que estuvo en Módena en “Le vie dei festival”. Escribe Massimo Marino (2004): «Incluso cuando el tema es explícito, la crisis que vive el país, en la construcción de las representaciones se superponen capas que evitan cualquier simplificación. Incluso los datos vertidos, las crudas imágenes de los enfrentamientos de enero de 2002, se entrelazan a saltos con diversas mitologías». Una obra que habla, creemos, de una manera de crecer y de la corrupción del crecimiento. No se habla de la humanidad en general: hay cascos, hay enfrentamientos callejeros, estos son ecos directos con el presente de Buenos Aires.

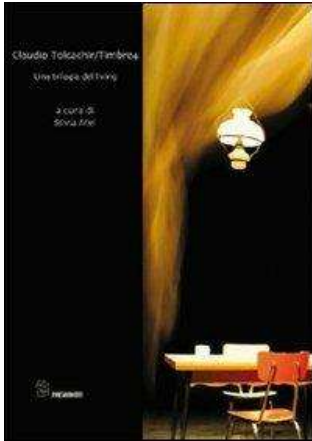
Buenos Aires y Todo de Spregelburd se presentaron en 2009 en Turín y en Roma. Quizás un poco aquí comienzan los cuentos eurocéntricos: Daniela Arcudi habla de «un país que recuerda a la Italia de antaño. Interiores con muebles desnudos y decadentes, tapicerías desaliñadas» (Arcudi, 2009). Simone Nebbia propone un paralelismo directo entre la crisis económica de 2001 y la crisis italiana de 2009, condiciones que en Argentina produjeron un florecimiento dramático. El crítico se pregunta si esto puede pasar también en Italia (Nebbia, 2009). En la misma webzine, “Teatro y Crítica”, Andrea Pocosgnich anota que el teatro de Spregelburd es profundamente contemporáneo: hay extrañamiento y voz en off, hay espacios y entornos geoméricamente iluminados, se proyecta un mundo surrealista en vídeo. El crítico, en definitiva, subraya la autonomía lingüística de la escena (Pocosgnich, 2010). *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* de Daniel Veronese fue invitado al Santarcangelo Festival en julio de 2010. Yo mismo hice una entrevista, en el fanzine del festival llamado “Nero Su Bianco”. Veronese respondía con la necesidad de «poner en el centro la realidad concreta del teatro: teatro como lugar duro, concreto y terrible. [...] Producir la sensación de que algo está fuera de lugar: escenografías no apropiadas, eliminación de artificios teatrales, falta de convencionalismo» (Donati, 2010). En 2012 se arma un “Focus Scena Argentina” en el Napoli Teatro Festival, en junio. Se presentan *Los hijos se han dormido* y *Espía a una mujer que se mata* de Daniel Veronese; *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer Cuerpo*, *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir y *El tiempo todo entero* de Romina Paula. Sergio Lo Gatto (2012) habla del Tchekov porteño de Daniel Veronese con las «paredes de la habitación pintadas con gran realismo pero insinuando contornos desgastados, escenografía hueca, vacía, totalmente teatral. Deliberadamente falsas».

El último caso en esta línea es la nota crítica sobre *Emilia* de Claudio Tolcachir, obra presentada en Brindisi en 2014. En el diario de izquierda “Il Manifesto” Gianfranco Capitta (2014) habla de «espectáculos contruidos a partir de los elementos existenciales de sus miembros, desde recuerdos, aspiraciones, vivencias. El teatro porteño está escarbando en las raíces, liberándose de la gran crisis financiera y del fantasma negro de los horrores de la dictadura. Un teatro con una función social y ritual civil colectivo, que conduce al entendimiento» (Ibidem). Después de unos años parece obvio preguntarse: ¿quizás sean estos rastros los que nosotros, los europeos, quisiéramos encontrar en nuestro teatro?

C) Traducciones de obras (y estudios preliminares)

- Rafael Spregelburd, *Eptalogia di Hieronymus Bosch*, Milano, Ubulibri, 2010
- Claudio Tolcachir/Timbre 4. *Una trilogia del living*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2012; *Diseño de interiores. Hecho en casa, sala de estar e historias similares*, introduzione di S. Mei
- Stefano De Matteis, *Claudio Tolcachir/Timbre4, Una trilogia del living*, "Antropologia e Teatro", n 4 (2013)
- Rafael Spregelburd, *Lucido (con tre scritti)*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2014
'No debes que la verdad estropee una buena historia'. *Instrucciones para un teatro lúcido*, introduzione di Silvia Mei.

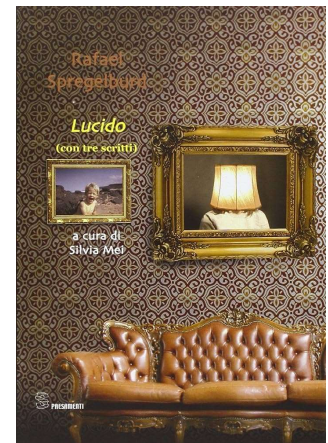




La primera traducción de los textos de estos nuevos teatristas se encuentra en las ediciones Ubulibri, con la *Eptalogía de Hieronymus Bosch* de Spregelburd (2010 y 2015).

Dos años después, aparecen textos de Claudio Tolcachir, con la edición a cargo de Silvia Mei (Tolcachir, 2012). En el estudio preliminar, Mei señala que en Francia "Omisión" fue traducida como "caso": esto genera expectativas de sit-com, de telenovela, nuestras proyecciones occidentales sobre una familia aparentemente simpática y bizarra. Sin embargo, Mei también

describe una historia que se revela a través de "micro-señales" (teléfono que no funciona, corte de gas, medicamentos vencidos) y aborda el sentimiento de abandono del pueblo argentino tras la crisis y durante la dictadura. En una nota crítica sobre el volumen, el antropólogo Stefano De Matteis comenta que se trata de una «escritura que dialoga con el presente, con sus problemas, dramas y tragedias. Se alimenta del presente y no solo del pasado, de la historia más reciente». Estamos en un «mundo de madres que se alinean en la búsqueda de una difícil aunque deseada continuidad». Pero, se pregunta De Matteis: «¿Se ha perdido la continuidad y la normalidad de las formas rituales, como la familia, que ya no responden a ninguna ficción colectiva?» El final es muy interesante: en los textos hay una «frescura muy 'sureña' que convierte estas historias en algo trágico y definitivo, casi apocalíptico, como farsas contemporáneas de las que uno se ríe verde como en un humor noir. Uno no puede contener la sonrisa, aunque luego se dé cuenta de que se ríe de sí mismo» (De Matteis, 2015).



También bajo la edición de Silvia Mei, aparece *Lúcido* de Spregelburd (2014), un volumen con quizás el primer estudio científico sobre el teatrista publicado en Italia. Se habla de un teatro como un «ataque al lenguaje, un teatro que construye una subversión del orden de las cosas» (Ivi, p. 13).

D) Versiones italianas de obras argentinas (y notas críticas). Estudio de caso: *La Modestia* de Rafael Spregelburd, dirección de Luca Ronconi

- *Bizzarra* di Rafael Spregelburd, regia di Manuela Cherubini, prod. Napoli Teatro Italia, 2010
- *La Modestia* di Rafael Spregelburd, regia Luca Ronconi, prod. Piccolo Teatro, fasi di lavoro a Spoleto, 2011
- *SPAM* di Rafael Spregelburd, con Lorenzo Glejeses, Napoli Teatro Festival, 07 giugno, 2013
- *I Panico* di Rafael Spregelburd, regia di Luca Ronconi, prod. Piccolo Teatro di Milano, 15 gennaio 2013
- *Donne sognarono Cavalli* di Daniel Veronese, regia di Roberto Rustioni, 2015
- *Emilia* di Claudio Tolcachir, regia con cast italiano, 26 marzo - 23 aprile, 2016
- *Il peso del mondo nelle cose*, di Alejandro Tantanian, Regia di Claudio Longhi, prod. Ert, 2019
- *Edificio Tre. Storia di un intento assurdo*, regia di Claudio Tolcachir, prod. Piccolo Teatro Milano, 21 ottobre 2021

En este caso, hay que empezar con *Bizarra* de Rafael Spregelburd, dirigida por Manuela Cherubini en 2010 en el teatro independiente Angelo Mai. En una entrevista a Spregelburd por Graziano Graziani, el teatrista comenta: «Queríamos sentirnos trabajadores en una ópera que era como una fábrica ocupada por trabajadores, una estructura que no permitía a nadie ser el dueño de las ficciones» (Graziani, 2011). Esta aclaración resulta muy interesante después de unos quince años: la idea de que la producción del sentido pueda ser desjerarquizada, algo muy distante de lo que ha sucedido en el teatro italiano reciente y en su sistema jerárquico, que en la mayoría de los casos reconoce con más facilidad al director como el verdadero y único autor. Mientras tanto, asistimos a una casi desaparición de los grupos y colectivos teatrales.

Seguimos con *Spam* del mismo Spregelburd, dirigido por Lorenzo Glejeses y estrenado en el Napoli Teatro Festival. Stefano Casi escribe que el «énfasis cae más en la representación y en sus enredos artificiales y menos en la realidad misma; es un juego de mecanismos, como si los mecanismos explicaran mejor que la realidad misma, que ahora está confusa e inexplicable» (Casi, 2015).

También hay que mencionar *Mujeres Soñaron Caballos* de Daniel Veronese, con la dirección de Roberto Rustioni. Renato Palazzi habla de una «sociedad enferma», minada por un pasado incalificable, de un «imaginario deshinchado de los teatristas argentinos» (Palazzi, 2016).

Ahora vamos a nuestro estudio de caso: *La modestia* de Rafael Spregelburd, que se estrenó en el Festival de Spoleto, Teatro Caio Melisso, el 24 de junio de 2011. Luca Ronconi es uno de los maestros de la escena teatral de la segunda mitad del siglo XX: innovador, renovador y consolidado en la idea misma de dirección teatral en Italia. Su trabajo está caracterizado por construir con los actores una actuación antinaturalista, anti psicológica, desarticulando las líneas rítmicas y explorando el espacio y el tiempo de la representación, con duraciones no convencionales y la búsqueda de espacios que crean mundos teatrales fuera de los teatros. Quizás su “invención” más notable fue, desde *Orlando Furioso* en 1969, la ruptura de la axialidad de la visión, como escribe Claudio Longhi (2006).

Ronconi fue entrevistado por Oliviero Ponte di Pino, quien también es el responsable científico del archivo Lucaronconi.it. Ronconi dijo: «Me sentí inmediatamente como un pariente suyo», gracias a «un sentido de las simultaneidades contemporáneas en un único texto» (Ponte di Pino, 2011). Spregelburd comenta: «Los actores nunca deben saber si están en una línea temporal o en otra, [...] siempre como refugiados, viviendo constantemente la vida de otros» (Ibidem). En la versión de Ronconi, por ejemplo, los actores se dan consejos en voz baja mientras pasan de una historia a otra; así que la dirección de Ronconi se sitúa al mismo nivel que los actores. Los actores no deben limitarse a construir personajes: son ellos quienes permiten que la ficción avance, saliendo de ella. Así vuelve la "duplicidad" del teatro argentino, resumida en el trabajo conjunto del director y de los actores: en este caso, el director pierde algo de su “poder” en el control del sentido de la obra. La imagen que sigue es de Ivano Trabalza Studio, tomada de Lucaronconi.it.



Tres ejemplos muy rápidos de la recepción de la obra, con tres notas críticas de junio de 2011:

1. Sergio Colomba, en "Il Resto del Carlino", describe la obra como un teatro que refleja la era de la fragmentación, la disolución y la ambigüedad cultural. Colomba destaca un «lenguaje inconexo y nervioso, una escritura inquietante y saltos de sentido», señalando una profunda conexión con la época contemporánea, más allá de Argentina o América del Sur.
2. Paolo Petroni, en "Messaggero Veneto", comenta sobre la obra la «fragmentación del yo, del tiempo, de las palabras y del sentido», características que reflejan los desafíos de nuestros días.
3. Rodolfo Di Giammarco, en "La Repubblica", utiliza la metáfora del zapping entre dos obras para describir la dramaturgia de *La modestia*, caracterizándola como una «dramaturgia de fragmentos a la deriva, como nuestra existencia» (AA. VV., 2011).

Conclusiones

Empezamos destacando que las iniciativas editoriales poseen una autonomía propia. Según el historiador Ferdinando Taviani, escribir sobre teatro es una forma legítima de hacerlo; en nuestro caso, observamos que la presentación de los textos ha avanzado a veces acompañando los estrenos y otras veces anticipándolos. Es evidente que en Italia ha habido una "fase Veronese", una fase Spregelburd (que aún está en curso), y también una fase Tolcachir en activo. Además, se han presentado otros teatristas con éxito variado, a pesar de la calidad de sus obras, como Ricardo Bartis y Nelson Valente. A continuación, planteo tres conclusiones preliminares.

1. De nuestra investigación surge la idea de que el teatro argentino en Buenos Aires parece estar intrínsecamente vinculado a la crisis, con la imagen romántica persistente de teatristas que trabajan en oficinas durante el día y hacen teatro por la noche. La ecuación "Teatro argentino = relato de la crisis" es recurrente. Esto nos lleva a una pregunta para nosotros, europeos: ¿es este el tipo de teatro que deseamos encontrar, pero que ya no vemos en nuestro contexto? En 2003, Frie Leysen, directora del Kunsten Festival de Bruselas, se

preguntaba: ¿cuál es el residuo del colonialismo y del eurocentrismo? Juan Villegas menciona un «orientalismo desde la mirada europea (Villegas, 2015, pp. 225): una folclorización que reduce la identidad a la versión del discurso oficial de cada país; en nuestro caso, esta folclorización se traduce en una reducción de todo al discurso más simplista desde nuestra perspectiva europea.

2. Es cierto que muchos escritos destacan una característica recurrente del teatro argentino en Buenos Aires: la búsqueda de una "segunda lectura", el rechazo a la inmediatez del sentido y la atención al gran espacio concedido tanto a las visiones escénicas (ritmos, dirección) como a la complejidad del trabajo actoral. Los actores y actrices logran un efecto de naturalidad construyendo un artificio escénico que refleja la realidad cotidiana, aunque, en esencia, es una realidad teatral.

3. Un tema recurrente es la familia, en particular, el fracaso de la familia tradicional como institución y ritual.

4. Hay una característica morfológica casi siempre presente: la risa y el humor. De Matteis habla de una "frescura sureña" y de un humor negro, un humor necesario para la auto-reflexión y la salvación. Jorge Dubatti, en *Cien Años de Teatro Argentino*, señala que la risa es una «herramienta de disolución de los discursos de las autoridades», es «cuestionamiento de la verdad hegemónica, es verdad micropolítica» (Dubatti, 2012, p. 249).

Finalmente, concluyo con una nota de Gerardo Guccini, historiador teatral italiano que ha explorado extensamente la relación entre teatro y realidad. Guccini distingue entre un teatro de imitación (mímesis) y un teatro de sinécdoque (como el teatro que presenta a no profesionales). El teatro argentino de Buenos Aires en Italia, en estos últimos veinte años, ha operado en una zona intermedia entre la imitación representativa (el personaje) y la presentación performativa (la sinécdoque, el testigo real, la presencia que "no actúa"). En el panorama de los "teatros documentales" y del "reality trend" internacional (Magris, Picon-Vallin, 2019; Shields, 2010), el "jeroglífico de la crisis" argentino se sitúa en una intersección entre el principio de imitación representativa y el principio de presentación performativa. Los personajes en el teatro de Buenos Aires actúan como jeroglíficos de la crisis, una «transposición del actor/persona a las coordenadas vitales de la experiencia teatral» (Guccini,

2011, pp. 4-5). Los actores en escena interpretan tanto a sí mismos como a personajes, moviéndose entre la presencia real y la representación.

Esta investigación concluye aquí, aunque este fragmento de trabajo podría ser el punto de partida para un camino más largo, que podría desarrollarse mediante colaboraciones italo-argentinas. Entre las primeras acciones importantes a considerar en los próximos meses están:

- Producir una “historia oral” de la difusión del teatro argentino en Italia, entrevistando a teatristas italianos y argentinos que hayan trabajado en obras de los "otros".
- Investigar por qué solo algunos artistas han llegado a Italia y otros no.
- Trabajar comparativamente sobre lo que ha llegado a Europa y poco a Italia (como el reciente caso de Mariano Pensotti en el Piccolo Teatro).
- Traducir a Italia la literatura científica teatral argentina.

Bibliografía

- AA. VV., *La Modestia. Rassegna Stampa*, 2011, <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/modestia-rassegna-1-1.pdf>
- Arcuri, Fabrizio, Godino, Ilaria (ed.). *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*. Titivillus, 2011
- Arcudi, Daniela, *Viaggio a Buenos Aires con Rafael Spregelburd*, “Krapp’s Last Post”, 23 octubre, 2009, <https://www.klpteatro.it/buenos-aires-rafael-spregelburd-recensione>
- Carnevali, Davide, Cherubini, Manuela (ed.). Dossier *Nueva Hispanidad*, “Il Patalogo”, 31, Ubulibri, 2008, pp. 293-407.
- Capitta, Gianfranco, *Emilia tra passato e dolore a Buenos Aires*, “Il manifesto”, 22 marzo 2014
- De Matteis, Stefano. *Claudio Tolcachir/Timbre4, Una trilogia del living*, a cura di Silvia Mei. “Antropologia E Teatro. Rivista Di Studi”, 4 (4). <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/3707>
- Donati, Lorenzo. “Una secca illusione. Conversazione con Daniel Veronese”. “Nero su Bianco”, fanzine de Santarcangelo Festival, edición autoproducida, n 1, 9 luglio 2010, pp. 10-11.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, 1982
- Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel, 2002.
- Id., *Cien Años de Teatro Argentino*. Editorial Biblos, 2012
- Casi, Stefano. *Le lingue dell’amnesia nello “Spam” di Rafael Spregelburd*. “Casícritici”, 15 febbraio 2015, <https://casícritici.com/2015/02/15/le-lingue-dellamnesia-nello-spam-di-rafael-spregelburd/>
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, 1979.

- Edul, Cynthia. "I racconti nati dalla recitazione. L'attore al centro della finzione. Uno sguardo sulla recitazione nell'Argentina di oggi", *Acting Archives Review*, Anno IV, numero 7, 2014.
- Hrelia, Fernanda (ed.). *Teatro del Cono Sud*, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Gallina, Mimma. "La scena di Buenos Aires. Appunti di un giro del mondo teatrale", 2015
Ateatro, <https://www.ateatro.it/webzine/2015/06/21/la-scena-di-buenos-aires/>
- Graziani, Graziano. *Bizarra: teatro e telenovela. Intervista a Rafael Spregelburd*. "Lo straniero", 126-127, dicembre 2010 / gennaio 2011.
- Guccini, Gerardo. *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*. «Prove di drammaturgia», n. 2, 2011.
- Lehman, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. S. 13. Verlag der Autoren, 1999.
- Lo Gatto, Sergio, *Napoli Teatro Festival. Il Cechov porteno di Daniel Veronese*, "Teatro e Critica", 15 giugno 2012, <https://www.teatroecritica.net/2012/06/napoli-teatro-festival-il-cechov-porteno-di-daniel-veronese/>
- Longhi, Claudio. *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*. Pisa, ETS, 2006
- Magris, Erika, Picon-Vallin, Béatrice. *Les Théâtres documentaires*. Montpellier, Deuxième époque, 2019
- Manzella, Gianni. "La contraddizione necessaria. Intervista a Daniel Veronese", *Art'ò*, 13, 2003, pp. 41-4
- Marino, Massimo, *Giardini all'Argentina*, "Hystrio", n. 1, 2004, p. 8
- Nebbia, Simone, *La Buenos Aires di Spregelburd a Prospettiva 09*, "Teatro e Critica", 27 ottobre 2009, <https://www.teatroecritica.net/2009/10/la-buenos-aires-di-spregelburd-a-prospettiva-09>
- Palazzi, Renato. *Donne che sognarono cavalli*. "Delteatro.it", 28 giugno 2016. <https://delteatro.it/2016/06/28/donne-sognarono-cavalli/>
- Pocosgnich, Andrea, *Todo: al Quirino Revolution le domande di Rafael Spegelburd*, "Teatro e Critica", 27 settembre 2010, <https://www.teatroecritica.net/2010/09/todo-al-quirino-revolution-le-domande-di-rafael-spegelburd/>
- Russo, Giada. "Buenos Aires, la città degli *entusiasmadores*". 2011 Ateatro, <https://www.ateatro.it/webzine/2011/09/29/buenos-aires-la-citta-degli-entusiasmadores/>
- Shields, David. *Reality hunger: a Manifesto*. New York, Knopf, 2010.
- Spregelburd, Rafael. *Eptalogia de Hyeronimus Bosch*. Milano, Ubulibri, 2010, 2 voll. (segunda edicion Einaudi - Ubulibri, Torino, 2015)
- Id., *Il teatro, la vita e altre catastrofi*. A cura di M. Cherubini e G.I. Giannoli, Bulzoni, 2014.
- Id., *Lucido (con tre scritti)*, a cura di S. Mei, Editoria & Spettacolo, Roma, 2015
- Tolcachir, Claudio. *Una trilogia del living*, a cura di S. Mei. Editoria & Spettacolo, Roma, 2012
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna, 2005.

Jorge Dubatti - Fusión de melodrama social / drama moderno y espectador implícito urbano en *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso

Jorge Dubatti
(Filo:CyT, IAE, UBA / Academia Argentina de Letras)

El objetivo de esta conferencia es caracterizar la poética dramática de *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso, para considerar luego su diseño de espectador implícito. Enmarcamos estas reflexiones en el Proyecto Filo:CyT “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”.¹

Por razones de espacio, nos concentraremos en la poética dramática,² no en la escénica o espectacular (Compañía de José J. Podestá, Teatro Apolo). La puesta en escena de *Jesús Nazareno*, de concepción transivista, siguió de cerca las instrucciones del texto dramático pre-escénico, sin alteraciones relevantes ni reescrituras, por lo que nuestras observaciones sobre el drama pre-escénico de García Velloso valen también para la dramaturgia escénica con la que tomaron contacto las/los espectadores en 1902.³

Por su complejo cruce de procedimientos estructurantes, no es pertinente vincular a *Jesús Nazareno* con el nativismo (como hacen Pellettieri, 1987, 1990 y 2002, y Mogliani, 2006 y 2015). Resulta más adecuado pensar en la fusión del melodrama social del post-romanticismo (Bentley, 1964; Dubatti, 2002) con el drama moderno (Dubatti, 2009) en la emergencia de nuevo tipo de drama social que desplaza a la gauchesca.

Las poéticas que confluyen, en combinación equilibrada, de mutua necesidad en *Jesús Nazareno* corresponden a tiempos históricos teatrales diferentes: hacia 1902 el melodrama social post-romántico cuenta con amplio desarrollo en el teatro argentino; en cambio, el drama moderno (o drama realista de tesis) se conoce en el Río de la Plata sólo por sus exponentes europeos, que circulan (puestas en escena, ediciones) desde fines del siglo XIX, y recién tendrá variantes locales en años inmediatos subsiguientes: *Sobre las ruinas* y *Marco*

¹ Proyecto Filo:CyT FC22-089, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, dirección a nuestro cargo.

² Todas las citas se realizan por la edición de *La Escena* (García Velloso, 1919).

³ Sobre los conceptos de dramaturgia pre-escénica y escénica, véase Dubatti, 2020.

Severi, de Roberto J. Payró, respectivamente 1904 y 1905; *Los muertos* y *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez, 1905 y 1907; *Almas que luchan*, de José León Pagano, 1905; *Alborada*, *La cadena*, *Fuego fatuo*, *El divorcio*, de Enrique García Velloso, 1903, 1906, 1907, entre los primeros (Dubatti, 1991a, 2005 y 2023a; Laurence, 2019). García Velloso, interesado en el análisis de los procesos históricos teatrales de Europa y de su propio territorio cultural, conocía a la perfección ambas líneas. Con la inclusión de procedimientos constructivos del drama realista de tesis en *Jesús Nazareno*, García Velloso contribuye precursoramente a una de las modernizaciones más relevantes en la historia de la dramaturgia nacional: la de la productividad del drama moderno, iniciada a comienzos del siglo XX.

Esta fusión es posible, además, porque melodrama social y drama moderno realista no son poéticas opuestas, la segunda constituye una deriva de la primera, el melodrama social sienta las bases de la emergencia del drama moderno. En términos genéticos, no hay drama moderno sin melodrama social, como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2009). En el caso de García Velloso, no se trata de una deriva o transición sino de una fusión, porque cuando concibe *Jesús Nazareno* el drama moderno ya está en pleno desarrollo en Europa (sus primeras expresiones canónicas datan de 1870).

Esta fusión implica, al mismo tiempo, una nueva dinamización del melodrama social (al que no se abandona), así como los primeros pasos de inclusión de las prácticas innovadoras del drama moderno en el Río de la Plata, con la consecuente aparición de un nuevo tipo de drama de observación y transformación social que realiza aportes a los procesos de modernización del teatro nacional. Con este nuevo tipo de drama social, García Velloso brinda además nuevas herramientas teatrales / artísticas para reflexionar sobre las transformaciones del país e impulsarlas. Pone el teatro al servicio de la construcción de la Nación, al mismo tiempo que sincroniza las poéticas con los problemas sociales contemporáneos.

Este drama social, con su expresión de conflictividad, no debe ser afiliado al nativismo, una poética de teatro liminal que prolifera en paralelo en otros circuitos al menos desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Desde este punto de vista, *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, no abre el nativismo sino cierra la gauchesca,⁴ pero sienta las bases de un nuevo

⁴ Creemos que la confusión entre este nuevo drama social y el nativismo tradicionalista se desprende del artículo periodístico de Ángel Rama sobre Elías Regules (h.) recogido en su libro *Los gauchipolíticos*

drama social (coincidimos al respecto con Juan Carlos Ghiano, 1961; véase también Dubatti, 1991b). Este nuevo drama social es una forma de salir de la gauchesca hacia nuevas problemáticas sociales, cuya representación el nativismo repele.

García Velloso está atento a exponentes europeos, más específicamente españoles, del drama rural: *El señor feudal* (1896), de Joaquín Dicenta, y *Tierra Baja* (1896), de Ángel Guimerá, piezas difundidas en la Argentina. Luis Ordaz ya señala ese impacto en su estudio del drama rural nacional: “En muchas obras se advierte, si no la influencia directa, sí el clima y propósitos rebeldes de sus antecesoras más exitosas de origen hispano, como *El señor feudal* (1896) de Joaquín Dicenta, y *Tierra baja* (1896), de Ángel Guimerá. En estas piezas, estrenadas en el último lustro del siglo pasado y que gozaron de una popularidad que pronto cruzó el océano, aparece el problema rural como fondo de complicaciones pasionales y trágicas disputas por cuestiones de honra” (Ordaz, 1959: p. 18). La deuda de García Velloso con estos textos queda en evidencia por el intertexto con el teatro de “la honra” del Siglo de Oro español, presente en los modelos del drama rural peninsular, como observa Mariano de Paco de Moya.⁵

Ni la complejidad del protagonista de *Jesús Nazareno* (densidad compositiva inédita en la historia de la dramaturgia argentina hasta 1902), ni su alta representación de la conflictividad social (reelaboración, *mutatis mutandis*, de los imaginarios de la gauchesca, para abandonarla e ingresar a una nueva instancia histórico-poética) permiten asociarla al nativismo, cuyo tradicionalismo abuenado e inofensivo ofrece una visión armónica de la vida rural (y de las relaciones del campo con la ciudad), sin injusticia ni abusos por parte de los poderosos (patrones, alcaldes, jueces, policías, etc.). Deliberadamente *Jesús Nazareno* sigue tematizando la injusticia y los abusos del “los patrones de estancia, verdaderos señores

rioplatenses (1976). Hay que distinguir o separar dos líneas que Rama superpone o identifica por alguna afinidad y que, sin embargo, son diversas: la de “domesticación” del ciclo que abrió *Moreira*, que sigue problematizando la conflictividad social (entre sus exponentes teatrales, *Martín Fierro* de Regules h., luego *Calandria*); la poética utópica y festiva del nativismo como expresión de una armonía social anti-gauchesca, sin conflicto (ejemplo, *Del tiempo viejo*, “boceto campero” de Martiniano Leguizamón, recogido en 1961. La afinidad entre ambas es el tradicionalismo que reivindica al gaucho como representante de la identidad nacional o cultural; la diferencia: su planteamiento de la conflictividad social y política.

⁵ Justamente Mariano de Paco de Moya afirma que lo que caracteriza el drama rural de fines del siglo XIX en España es “el costumbrismo regional, ampliamente cultivado en el siglo XIX, y la influencia de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, con la problemática del honor y de la honra, profundamente enraizadas en el sentir popular” (p. 141).

feudales” (p. 9) (García Velloso suma a esta denuncia la visión impugnadora del materialismo urbano), pero con vistas a una nueva concepción del país.

En la presente conferencia nos centraremos, primero, en los principales artificios constructivos de la fusión melodrama social / drama moderno; segundo, en la complejidad del personaje protagónico, las múltiples tramas que entretujan la historia de Jesús Nazareno y su relación con la conflictividad social; finalmente, caracterizaremos el diseño de espectador implícito que se desprende de esta poética.

Fusión de melodrama social / drama moderno

Como hemos señalado en estudios de Poética Comparada (disciplina que cruza los saberes del Teatro Comparado y los de la Poética Teatral), aquellas poéticas de larga duración que proponen matrices de procedimientos de alta productividad en la historia del teatro son susceptibles de seis versiones básicas: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria (Dubatti, 2009). Llamamos fusionada a aquella versión en la que una poética (en este caso el melodrama social) se combina con otra (el drama moderno o drama realista de tesis) en un mismo nivel de jerarquía, es decir, ambas aportan procedimientos estructurantes no catalizables, constitutivos *sine qua non*, sin los que la poética resultante se descompondría. En el caso de *Jesús Nazareno* no podemos hablar de un melodrama social con procedimientos del drama moderno, o viceversa, sino de una mutua determinación relevante. No se trata de una versión ampliada (que distingue una poética principal, que absorbe en una nueva funcionalidad, procedimientos de otras poéticas secundarias). En la versión fusionada son centrales ambas poéticas en su sinergia.

¿Qué procedimientos del melodrama social mantiene *Jesús Nazareno* en continuidad con el post-romanticismo? Es central la matriz maniquea de idealización romántica: personaje positivo (Jesús Nazareno), personaje negativo (Antenor), personaje transicional de negativo a arrepentido (Deolinda). Jesús es personaje positivo por intertexto bíblico (Northrop Frye, 1996), tanto en su caracterización directa como indirecta (Kayser, 1958) encarna al buen cristiano (que practica las virtudes de la fe, la esperanza, la caridad, el amor, la humildad).⁶ Si cae en el asesinato (y no permanece inocente), lo hace siguiendo las reglas consuetudinarias

⁶ <http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>

de una justicia criolla por mano propia (como arenga Ernesto, p. 21), o “en buena ley” (Sargento Chorrillos, p. 25). El Padre Enríquez sostiene que “el código está a su favor” (p. 27) y el Comisario Payo que “su causa es noble” (p. 28). Lo avalan tres instituciones representadas por estos personajes: la escuela, la iglesia y la policía / la justicia. Por intertexto del teatro del Siglo de Oro español, *Jesús Nazareno* reenvía a la tragedia cristiana, pero la transforma en drama criollo (recordemos que García Velloso subtitula “Drama en 3 actos”, p. 3), en tanto por justicia criolla hay compensación, hay reconstitución del orden social y divino. Si bien tanto el maestro Ernesto como el Comisario Payo caracterizan los hechos de la historia de Jesús Nazareno como “tragedia” (respectivamente, p. 16 y p. 23), no lo hacen en el sentido clásico grecolatino (que clausura en la arbitrariedad de los dioses y del destino y en una destrucción sin compensación), sino en el de la justicia cristiana: como hay un Dios justo, hay pecado y hay castigo, pero también condenación o redención. Jesús Nazareno no clausura su asesinato en la condenación, sino en la redención, en el perdón divino y humano porque “su causa es noble”. Es el “redentor” de los pobres, y es redimido –a su vez– por la cultura criolla y la ley divina. El suicidio de Deolinda rehabilita socialmente a Jesús (porque, según la visión del texto, evidencia su pecado y su arrepentimiento, así como su amor al marido engañado); la actitud tranquila de “la peonada” de Antenor (p. 27) avala la muerte de su patrón como una liberación; en el final se anuncia la inminencia de la revolución, dando así la razón, por prospección futura, a los personajes-delegados (enseguida trataremos este procedimiento).

El melodrama social se advierte, además, en el triángulo amoroso, pero en él son inseparables lo sentimental individual y la injusticia social. También, como veremos, un costado metafísico, divino. El abuso de Antenor con la mujer de Jesús es pasional, pero también es político, clasista, es abuso de poder, parte del comportamiento impugnable de los “señores feudales” (p. 9) que el texto denuncia. La traición de Deolinda / Judas es parte del calvario existencial y condición para la apoteosis cristiana: el triunfo en la derrota.

Otro componente del post-romanticismo social está en el dandismo emocional o patético (Russell P. Sebold, 1983), que se expresa en el patetismo exacerbado de los parlamentos, la proliferación de estructuras monologales y en el protoexpresionismo (objetivación escénica de la alteración emocional de Deolinda por Antenor, en el acto III: “*Esto lo dice delirante; al volver la cabeza, detrás de la pared la sombra de Antenor perfectamente iluminada*”, p. 29).

¿A qué artificios del drama moderno echa mano García Velloso?

Si bien mantiene la identificación de Jesús Nazareno con el personaje positivo, complejiza fuertemente su composición: la entelequia del Bien se entreteje con otras aristas y tramas que hacen al personaje mucho más denso y facetado (volveremos sobre este aspecto).

Todos los componentes de la pieza buscan la exposición de una tesis: los gauchos (en el sentido amplio de trabajadores rurales) son “los campeones de las libertades argentinas” porque son los primeros que “levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (p. 9) y pelearon por la independencia; estos habitantes del campo padecen el feudalismo de los patrones de estancia pero son cada vez más conscientes de lo que significan para el país y de su fuerza y llevarán adelante una “total revolución política” (p. 9), inminente, al servicio de las libertades públicas, revolución que será beneficiosa para la Nación y que no saldrá de las ciudades (espacios de corrupción y mentira que solo piensa en el dinero), sino de la campaña. La impugnación de la ciudad lleva a Jesús Nazareno a invertir la figura de civilización y barbarie: “Yo hui de la ciudad... hui como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (p. 9). La barbarie está en la ciudad, la civilización en el campo.

La tesis se construye a través una isotopía que instala una redundancia pedagógica transversalizada en los diversos ángulos del texto: la historia del protagonista (que “encarna” la tesis); los dichos de los personajes-delegados que explicitan la tesis, especialmente Jesús Nazareno y Ernesto (legitimado por su ilustración como el “maestro” del pueblo); la red simbólica del periplo de Cristo, el canario muerto, el volcán, la máquina de los trabajadores, la noche (de la ignorancia) / la aurora (de la redención y la revolución); el cronotopo contemporáneo y la ilusión de contigüidad realista entre el mundo representado y la experiencia empírica socio-política.

Personajes positivo y negativo del melodrama están puestos al servicio de la exposición de la tesis; la idealización maniquea refuerza la ilusión de contigüidad realista para pensar la sociedad contemporánea; los personajes-delegados y la isotopía garantizan la efectividad en la comunicación de la tesis. No hay *Jesús Nazareno* sin personajes positivo y negativo, pero tampoco sin tesis realista protonacionalista sobre la conflictividad social.

Como señala Juan José de Urquiza (1963) al estudiar la recepción de *Jesús Nazareno* en la crítica y la historiografía nacional, Juan Pablo Echagüe lee su poética como “drama burgués”, y Alfredo Bianchi lo ve como iniciador de una “era ciudadana” en el teatro argentino en contraposición a una “era gaucha” (en el pasaje de la gauchesca a un nuevo drama social).

Complejidad inédita del protagonista

El personaje de Jesús Nazareno, protagonista de la pieza, posee una complejidad inédita en la historia de la dramaturgia nacional. Su composición está atravesada por múltiples aristas/tramas significativas que, al mismo tiempo que despliegan rasgos y tensiones particulares, se conectan entre sí también de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria. Podemos dividir esas aristas/tramas de multiplicidad en dos órdenes: las relacionales en el plano socio-histórico (consideraremos siete); la arquetípica en el plano transhistórico (una). Detengámonos primero en las relacionales, teniendo en cuenta los siguientes ángulos:

1. Jesús Nazareno, visto por la comunidad

García Velloso otorga relevancia al procedimiento de caracterización directa del personaje por los otros personajes (Kayser, 1958). Lo hace ya desde la apertura del texto y trabaja el procedimiento de hacer ingresar a escena al protagonista luego de haber escuchado versiones diversas sobre su entidad (Jesús Nazareno aparece en el Acto I pero recién en la Escena 6). El recurso de poner en primer plano las “versiones” sobre Jesús Nazareno es sostenido por García Velloso en todos los actos. Visto por la comunidad, Jesús Nazareno es un personaje controvertido, para algunos alguien extraordinario, para otros un “loco” o un “infelizote” (p. 5). El Padre Enríquez explicita metateatralmente el artificio: “Jesús será todo lo que ustedes quieran” (p. 3), afirma, y enseguida Rosa complementa: “¿Pero a qué Jesús se refiere usted?” (p. 3). Este multiperspectivismo de versiones encontradas supera el maniqueísmo estrecho, vuelve menos lineal y transparente al personaje, e incluso en el Acto III, ya muerto Antenor por Jesús Nazareno, será elevado por el Comisario Payo a principio de la Historia: refiriéndose a cómo relatan los diarios de Buenos Aires los acontecimientos del asesinato de Antenor, afirma que “Unos explican la verdad del suceso; otros lo achacan a pasiones políticas. ¡Así se escribe la historia!” (p. 23). El Comisario no se refiere solo a la historia de Jesús Nazareno y Antenor, sino generaliza al plano de la Historia (con mayúscula):

los hechos históricos despiertan interpretaciones y la Historia se escribe según quién la interpreta. Para algunos se trata de un crimen pasional; para otros, de un asesinato político. Desde el comienzo se juega con la confusión entre el Hijo de Dios y el gaucho: a qué Jesús se hace referencia, “¿Al que se creó un calvario, o al que ha convertido en un infierno la vida de Deolinda?” (p. 3). La esposa de Jesús Nazareno coincide con sus vecinas: su marido es “humano” y “divino” (p. 3), despierta en ella “mezcla de amor y de odio” (p. 4). Gilberto sintetiza su condición compleja: es un “raro personaje” (p. 5). Cuando Ernesto reflexiona sobre la atracción que Jesús Nazareno despierta en la ciudad de Buenos Aires, sostiene: “Hay de extraño y misterioso en todo esto” (p. 16). Jesús Nazareno es extraño y misterioso. La pieza insistirá sobre esta condición ambigua, contradictoria, paradójica: Pedro afirma que Jesús Nazareno “es un ser que me interesa. [...] fíese de esos sonzos [sic], a lo mejor salen con cada viveza que asombra” (p. 19). El mismo Jesús Nazareno dirá que en la ciudad “me exhibían como a un animal raro” (p. 20). Antenor duda también: “O es un gran vivo o un soberano sonzo [sic]” (p. 22). Como explica Ernesto, “Por su manera de ser, por su carácter, Ud. ha merecido muchas burlas en el pago; alguien le ha tomado a la risa y Ud. ha dejado que se rían en sus barbas” (p. 21). La causalidad es compleja, ya que Jesús Nazareno no hace nada para cuidar su respeto social. García Velloso acentúa la caracterización directa negativa, a la que da más voces.

2. Jesús Nazareno, heredero (hijo-hermano) y “gaucho rico”

Jesús Nazareno es también un atípico por su condición social y de clase. Gilberto explica: “Jesús no era de origen gaucho [...] Yo creí que su marido era de origen bajuno, de la plebe... y esta tarde he sabido que es descendiente de un hombre que llegó a ocupar un alto puesto en nuestro país...” (p. 5). Jesús Nazareno pertenece a una familia de dirigentes de la Nación, es millonario por herencia, su padre es por origen “gaucho puro” pero en la ciudad fue tomado por la “vanidad” (p. 9). Jesús Nazareno vivió en la ciudad pero escapó para regresar al campo, “hui como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (p. 9). A partir del Acto II es el “gaucho rico” (p. 15), que se valdrá de los “cuatro millones de pesos, en campos, títulos y otras propiedades” (p. 15) para redimir a los campesinos.

3. Jesús Nazareno, trabajador rural (patrón y peón de su patrón)

Esta condición de heredero otorga a Jesús Nazareno un doble estatus: es por un lado propietario (en el Acto I Deolinda afirma que ha ido perdiendo sus bienes y solo le queda una “estanzuela”, p. 5), pero al mismo tiempo trabaja como peón para Antenor. Jesús Nazareno es “patrón” en su estanzuela (“patrón” lo llama Clota, p. 11), pero al mismo tiempo Antenor es su patrón, en una cadena de jerarquías laborales y dependencias.

4. Jesús Nazareno, esposo y padre (patriarcado, matrimonio y misoginia)

Jesús Nazareno es traicionado por su mujer Deolinda, que será su Judas (p. 16). Gilberto observa que Deolinda se horroriza por la muerte del canario pero “va a matar al Cristo de su marido” (p. 7). El texto de García Velloso construye una visión cultural misógina, que es complementaria con la negatividad del personaje de Deolinda. Ya en el Acto I, Escena 1, el Padre Enríquez compara a Deolinda y sus vecinas con “diablos con faldas” (p. 4). Rosa opera como celestina (p. 4) en “el plan de don Antenor” para seducir a Deolinda (p. 5) y Ernestina propone cortarle la barba al Cristo mientras duerme (p. 5). El mismo Jesús Nazareno advierte en su hijita Angélica las pulsiones negativas de la femineidad: “Al fin mujer (Esta se parece a la madre)” (p. 8). Angélica afirma (repitiendo palabras de Deolinda) que “las mujeres deben vivir en las ciudades” (p. 8), espacio identificado por Jesús Nazareno con la corrupción, la mentira y la vanidad. Tanto Jesús Nazareno como el maestro Ernesto advierten “vanidad” en Angélica, y el segundo confirma: “¡Vanidad tiene nombre de mujer!” (p. 9). En el Acto III los policías atribuyen a Deolinda la “traición” que roba a Jesús Nazareno la felicidad. El Sargento Chorrillos intentará atenuar la visión misógina, pero no hará sino acentuarla por la excepción que ratifica la regla:

Vigilante 2º: Las mujeres..., las mujeres tienen la culpa. Cada vez me acuerdo más del Comisario Núñez que decía: hay más traiciones en el corazón de una mujer que estrellas en el cielo...

Chorrillos: Eso no; acordate de tu madre. No porque existan ladrones, todos los hombres lo hemos de ser... En un canasto ‘e fruta, hay fruta sana y podrida... (p. 24)

Cuando Deolinda se resiste a Antenor, dice que lo hace no por respeto al marido, sino “por respeto al padre de mis hijos” (p. 11). Jesús Nazareno es “el padre”, la columna de una sociedad patriarcal que protege a los hijos de cualquier amenaza (“No lloren que aquí está su padre”, p. 12). Asume que debe cuidarlos tanto del mal externo a la familia, como del mal de la madre: en el cierre del Acto II, Jesús Nazareno “le arranca los chicos” y le avisa: “No... no

has de mancharlos con tus besos. Desde hoy son míos... solamente míos... (*Llora con ellos.*)” (p. 23). Cuando está en Buenos Aires, los niños rezan “por el padre ausente” (p. 15). El parlamento de Jesús Nazareno: “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión, grande como la vida que se escapa, misterioso como la muerte que llega...” (p. 30), impulsa a Deolinda a creer que, si se suicida, Jesús Nazareno volverá a amarla y la perdonará (p. 30). En *Jesús Nazareno* la mujer no posee una mirada autónoma, sino que actúa por reproducción del criterio patriarcal.

5. Jesús Nazareno, testigo y analista social

Si algo define a Jesús Nazareno es su capacidad para el análisis de la sociabilidad argentina, con su consecuente toma de posición. Ama el campo y detesta la ciudad como espacio de “vanidad” y “ambición” (p. 9), porque “en la ciudad la vida está llena de amarguras [...] Allí... casi todo es mentira... el mal nace en sus...” (p. 8). “Yo prefiero el campo. [...] Aquí vivimos con la verdad por delante siempre. Allí [en la ciudad] la mentira impera” (p. 20). Reconoce en el “gaucho”, en la “gente de campo”, a “mi verdadero hermano, mi verdadero compatriota” (p. 9), porque los gauchos son “los campeones de las libertades argentinas”, “ellos fueron los que primeros [sic] levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (p. 9). Sin embargo, la situación de la población campesina no es buena. Compara el campo contemporáneo con el feudalismo medieval. Jesús Nazareno quiere “impedir que [los paisanos] vayan a una elección ante el cebo de una carne con cuero, que se hagan respetar de los patrones de estancia, verdaderos señores feudales que llevan a los comicios al paisanaje, como se lleva una majada de ovejas a la tablada” (p. 9). Quiere que tomen conciencia de lo que “representa el gaucho en la vida argentina” (p. 9). Sabe que “cuando el gaucho conozca su fuerza” llevará adelante “nuestra total revolución política que aún está por hacerse” (p. 9). En palabras de Antenor (al referirse a los “delirios” de Jesús Nazareno), el “gaucho rico” imagina el advenimiento de “redenciones políticas” y “guerras gauchas” (p. 18). Sabe reconocer, por debajo de las apariencias, las tensiones que se preparan en la sociedad. Recurre al símbolo del volcán para expresar el conflicto en latencia: al reclamo de acción por parte de Deolinda (“¡Oh... qué hombre, no sé cuándo se te revolverá la sangre!”), Jesús Nazareno contesta que hay que esperar el momento oportuno (“No te apures mi linda por eso... Hay momentos muy grandes en la vida, en que la sangre estalla. Ya vendrá el día... no

te apures... Mientras tanto dejá al volcán que no descubra su cráter”, p. 7). El volcán estallará aunque todavía ni se sospeche su existencia.

La visión positiva del gaucho que propone Jesús Nazareno como personaje-delegado se complementa con la de otro personaje-delegado, el maestro Ernesto, quien le señala a Antenor en el Acto II (quince días después de la partida de Jesús Nazareno a la ciudad, p. 14) que el magma del volcán está pronto a hacer erupción: “Parece que algunos que demuestran ser infelices, se hallan dispuestos a despertar de su letargo y hacer valer sus derechos en los comicios. [...] La cuestión se está poniendo seria; hay gaucho que ya tiene conciencia de lo que significa su voto” (p. 15). En el Acto III, en la víspera del domingo eleccionario, también anuncia la “revolución” el Vigilante 1º: “Para mí que mañana se arma la gorda. Anda todo el mundo muy sublevao [sic]” (p. 24). En esta misma dirección de sentido, Ernesto y Padre Enríquez analizan el impacto social de la muerte de Antenor y el primero considera, con espíritu de progreso moderno, que se termina imponiendo “la razón”:

Ernesto: Yo temía que la peonada de la estancia de don Antenor, enfurecida al ver muerto a su patrón, se subleva y se linchara a Jesús...

P. Enríquez: Sin embargo todos están muy tranquilos. Parece como que se hubieran librado de un peso enorme que les oprimía...

Ernesto: Es que la razón tiene mucha fuerza. (p. 27)

Coincide el Comisario Payo en que “Esto hará que las elecciones de mañana sean terribles. Me dice el corazón que mañana va a derramarse mucha sangre en el atrio de nuestra iglesia...” (p. 28). También Gilberto realiza un vaticinio de violencia: “Huele a muerto por todos lados. [...] Aquí mañana se va a armar la gorda. Las elecciones me aterran más que una epidemia de carbunco” (p. 28).

Por contraposición, las palabras del personaje negativo Antenor, que opera como contradelegado, ratifican el diagnóstico de feudalismo rural: “¡Macanas! Toda su oposición [la de los gauchos] se reducirá a plegarse a los grupos en donde se les paga más por el voto y en donde se les da más vino. La eterna cuestión. [...] ¡Macanas! Vuelvo a repetirle. ¿A que no ha visto Usted a ninguno de mis peones plegarse a los insurrectos? Tengo 500 hombres-máquinas. Yo soy la palanca que los sostiene, la fuerza impulsora, el motor...” (p. 15). “Esta gente no sabe lo que ocurre fuera del pago. Vive en la más negra noche de ignorancia” (p.

16). Sin embargo, Antenor está cauto: “El revólver bien a mano... No hay que estar muy desprevenido, porque estos infelices si se enojan saben ser malos de verdad” (p. 10).

El maestro Ernesto retoma los símbolos de la “máquina” y la “noche” que empleó Antenor para revertirlos: “Pues tenga mucho cuidado que no se le descomponga una ruedita de esa máquina...” (p. 15); “Para ellos [los paisanos] llega su aurora” (p. 16).

6. Jesús Nazareno, “redentor” y líder de una “revolución” social

El ideario de Jesús Nazareno es espiritualista pero también pragmático: quiere ponerse al frente de la revolución y colaborar con ella. Ya en el Acto I (antes de confirmarse su fortuna), expresa: “Yo quisiera ser muy rico, para hacer el bien a manos llenas entre la gente de campo. Suprimiendo necesidades, se evitan vicios” (p. 9). Quiere “poder inculcar a esta gente lo que representa el gaucho en la vida argentina” (p. 9). “Todo eso quisiera yo, en eso pienso eternamente, y mis sueños serán realidad” (p. 9).

Llegan las noticias de su paso por Buenos Aires a través de la prensa. Allí Jesús Nazareno expone sus ideas (p. 15) y los diarios lo definen como “El gaucho redentor de las libertades públicas”, el profeta y líder de “La futura revolución gaucha” (p. 16). Para eso no se queda en la ciudad y regresa al campo: Ernesto señala que Jesús Nazareno “de la altura [de la sociedad urbana] baja otra vez al llano, arriba se ahogaría. Quiere luchar desde abajo” (p. 16). Antenor, irónicamente, lo llama “un gran hombre, un millonario y un futuro redentor de la patria” (p. 16). Ernesto ve un proceso que se ha detonado irreversiblemente: “Yo veo en todo esto una interesante tragedia... Acaba de levantarse el telón, y estamos en la primera escena” (p. 16). A su regreso de Buenos Aires en el Acto II, Jesús Nazareno ratificará su voluntad revolucionaria: “¡Traigo la felicidad, la fortuna! Tengo muchos millones, muchos... para vos, para mis hijos, para los pobres, para hacer el bien” (p. 18). Retomando, cambiada de signo, la acusación de “loco”, Jesús Nazareno se autodefine como “el loco razonador” (p. 19). Asegura: “Si un loco hizo ciento... yo haré con mis locuras cien mil” (p. 19). Más adelante asegura que su nueva condición de millonario le da nuevas posibilidades políticas y sociales: “Cuatro millones para hacer el bien a manos llenas, allí donde haya una necesidad, allí estará mi dinero. Antes solo daba consejos. El pobre Jesús no podía dar casi nada. Ahora sí... ahora sí...” (p. 20).

7. Jesús Nazareno, “vengador de su honra”

Como señalamos arriba, *Jesús Nazareno* comparte con los dramas rurales españoles de Dicenta y Guimerá el intertexto de la tragedia cristiana de honra y venganza del Siglo de Oro. El maestro Ernesto le ha recordado una ley consuetudinaria de la justicia criolla: si es verdad la traición de Antenor y Deolinda, sólo queda matar. “¡Se mata sí, Jesús, se mata, sin compasión, sin dar paz al brazo, hundiendo el puñal en el corazón y revolviéndolo para saciar la venganza!” (p. 21). No queda claro si Ernesto indica que hay que matar solo a Antenor, o también a Deolinda. Sobre el trasfondo del pensamiento misógino y la violencia patriarcal legitimada, suponemos que esta justicia criolla incluye el femicidio y en realidad a Deolinda la salva la oportuna irrupción de sus hijos (p. 23). Lo cierto es que en el clímax de la consumación, Jesús Nazareno se llama a sí mismo “El vengador de su honra” (p. 23). El Sargento Chorrillos retoma con variación parecida expresión: “Estas ginetas de sargento se honran al abrazar al vengador de su honor” (p. 27). “Mató en buena ley” (p. 25), dijo antes el Sargento, quien quiere ayudar a Jesús Nazareno para que se escape (“Me ha entrao [sic] una gran simpatía por su causa desde que hablé con él esta mañana”, p. 24). Ernesto y el Padre Enríquez calculan que será fácil obtener su libertad porque “el código está a su favor” (p. 27). El Comisario Payo sostiene que “su causa es noble” (p. 28) y también se identifica con él.

Finalmente Jesús Nazareno quiere que lo condenen para limpiar el nombre de la madre de sus hijos, para beneficiarlos a ellos: “Como buen padre debo sacrificarme por los hijos” (p. 26). Quiere tapar “la deshonra de la madre” para que ellos no se sientan “hijos de mala madre” (p. 26). Pero le confiesa a Chorrillos que “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión” (p. 30). Como ya apuntamos, García Velloso califica su pieza como “drama” (p. 3) pero tanto el maestro Ernesto (p. 16) como el Comisario Payo (p. 28) hablan de la historia como “tragedia”. La tragedia católica deviene drama por la mediación de los valores cristianos/criollos (justicia poética) que impulsa un Dios justo: Jesús Nazareno se redime, Antenor y Deolinda se condenan. El arrepentimiento de Deolinda culmina en suicidio, figura asimilable por el cristianismo a la condenación, aunque también abre la puerta del perdón divino.

Detengámonos brevemente en la dimensión arquetípica del personaje, su conexión con un plano transhistórico:

8. Jesús Nazareno, un Cristo criollo

Ya desde su nombre (que genera relaciones de identificación y confusiones irónicas en algunos personajes), el protagonista de *Jesús Nazareno* evoca isotópicamente la figura, la historia, el pensamiento y las virtudes de Cristo. García Velloso retoma un tópico cristiano transhistórico, constante a través de los siglos: las personas comunes reproducen en sus existencias el periplo de Cristo, son Cristos a su manera y en su contexto. Cada día su pena: vivir es actualizar el calvario de Cristo. Hay que leer más allá de la corteza, acceder al meollo, y el texto se encarga de explicitarlo con redundancia pedagógica. Así, en la historia de Jesús Nazareno se transparenta, como intertexto bíblico, una trama espiritual que lo legitima y respalda. Como personaje positivo, Jesús Nazareno padece la persecución de los personajes negativos y en su derrota está su triunfo (Frye, 1996). Encarna a su manera un *pattern* bíblico frecuente en las letras nacionales: el del mártir que padece las acciones de los villanos. Son múltiples los paralelos entre los padecimientos de Jesús Nazareno y los de Cristo, así como determinados episodios en común. Los personajes mismos se encargan de explicitarlo. Cuando Ernesto encuentra a Jesús Nazareno con sus niños (Acto I, Escena 8), afirma: “Hombre, si los que llaman a Usted Jesús Nazareth [sic] lo vieron [sic] en esas actitudes, no estarían muy desacertados en el apodo. [...] Si figura, la noche... la luna que cae plácidamente, la vegetación florida... Usted, los niños... en una palabra Jesús con los niños...” (p. 8). El Padre Enríquez hará una prospección sobre el destino que atravesará Jesús Nazareno luego de su regreso de la ciudad a partir de ese paralelo (Acto II, Escena 4):

P. Enríquez: Jesús el grande, el de la Galilea, entró en Jerusalén entre ramas de olivos. Le crucificaron luego. Y en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra. Nuestro Jesús, el gaucho, de esta estancia, acaba también de encontrar su Jerusalén. El pobre también presente como Moisés la tierra prometida. Al pobre también le crucificarán y quizás tenga su Judas” (p. 16).

En el Acto III veremos a Jesús Nazareno, en el patio de la comisaría, en posición de crucificado y rodeado de dos ladrones, según didascalía: “*Jesús estará con grillos en los pies y esposas en las manos crucificado en un árbol. Matrero 1° a su izquierda y 2° a su derecha en la misma posición*” (p. 24). El Comisario Payo, quien lo enviará al juzgado de Dolores, “se lava las manos como Pilatos” (p. 24). Su Judas ha sido, *mutatis mutandis*, Deolinda. Así como “en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra”, se anuncia la revolución gaucha contra los poderosos.

Por el correlato transhistórico, la revolución cuenta implícitamente con el beneplácito divino: los últimos serán los primeros.

Como adelantamos arriba, estas aristas/tramas se relacionan entre sí de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria, en un entretejido que reivindica la heterogeneidad, también lo heteróclito, y propone una mezcla muy potente en términos teatrales y simbólicos. Por momentos, las aristas/tramas se alinean, pero solo en forma intermitente. Para garantizar la atención de sus espectadores, García Velloso juega con la convivencia de estos niveles de multiplicidad. La pregnancia de la atención se fortalece, ya sea porque resuene el multiperspectivismo de la comunidad, lo político, lo espiritual, el dinero heredado, las relaciones de poder, el patriarcado y el ataque a la mujer, el análisis social, la venganza, la lucha por la independencia de las “guerras gauchas” y el nacionalismo que busca la grandeza del país enarbolando al habitante de la campaña como símbolo de la patria. Jesús Nazareno encarna esa multiplicidad e intermitencia: es y no es gaucho; asesina, pero “en buena ley”; su condición de millonario no colisiona con la matriz espiritual cristiana; su futuro de revolucionario lo hace un “redentor”; es engañado por su esposa y su patrón, pero en su derrota está su triunfo. Esta multiplicidad está ya presente, como metáfora epistemológica, en la fusión de melodrama social y drama moderno de tesis, en el intertexto del Siglo de Oro español y en la forma en que García Velloso ancla en representaciones de la gauchesca teatral del pasado (el problema de la injusticia, la desigualdad social y el abuso de poder) para hacerla a un lado y pasar a otra etapa.

La complejidad, la densidad del personaje de Jesús Nazareno marca una diferencia respecto de la unidireccionalidad o linealidad en la composición de los protagonistas de la gauchesca teatral, especialmente Moreira.

Espectador implícito

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño

espacial, etc., construyen su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de relación, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023b). Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de *Jesús Nazareno*?

Sin duda no es el espectador implícito del nativismo, ya que de este se espera una mirada ajena a la conflictividad social, y la consecuente no-problematización del *statu quo* y del sistema de fuerzas de clase, políticas, económicas. Nativismo es conformismo, acriticidad, aceptación naturalizada de un orden dado. García Velloso coincide solo parcialmente con el nativismo en la visión del tradicionalismo que idealiza al gaucho (A. Rama), pero elude radicalmente la utopía de la armonía social en la que patrón y peón conviven abuenada y festivamente.

El espectador implícito de *Jesús Nazareno* tiene la capacidad de emocionarse con el melodrama (se identifica sentimentalmente con el personaje positivo y sus valores, rechaza al personaje negativo y le teme), al mismo tiempo que puede comprender, analizar y recordar una tesis, que se llevará fuera del teatro para ver mejor su realidad empírica, discutirla y generar transformaciones sociales. Es un espectador que asume la idealización romántica, pero a la vez tiene la competencia realista de la ilusión de contigüidad entre el mundo representado dramáticamente y el mundo social contemporáneo. *Jesús Nazareno* habla de la sociedad contemporánea en la que vive. Por la vía del drama moderno, el espectador implícito de *Jesús Nazareno* posee capacidad de análisis crítico de su sociedad, para comprenderla, cuestionarla y superarla críticamente. El teatro cumple implícitamente una función crítica para el mejoramiento social.

Es, además, un espectador urbano, que asiste a los teatros de la ciudad, y se vale del teatro y su idealización del habitante rural subyugado para autocuestionar el medio en el que vive,

especialmente los abusos de poder de la clase dirigente, la obsesión materialista y la falta de representación democrática. Ese autocuestionamiento es un rasgo relevante de modernización del teatro argentino a comienzos del siglo XX. Hay en *Jesús Nazareno* una impugnación al *statu quo* político y económico, en virtud de un espiritualismo que reivindica la lucha histórica y religa con los ideales de la independencia. Mariano de Paco de Moya también identifica como urbano (lo llama más específicamente “burgués”) al espectador del drama rural español (modelo de García Velloso):

El drama rural es una creación de y para la burguesía, entonces como ahora el más asiduo público de los teatros. Con él se forja una visión idealizada del campo, situando allí un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una moral de apariencias e hipocresías. El drama de asunto rural y la comedia urbana podrían enfrentarse como una oposición de lo idílico y lo real. (1971-1972, p. 142)

En el caso de *Jesús Nazareno*, con este modelo implícito aspira a conquistar un espectador urbano popular, que transversaliza todas las clases sociales, más amplio que el específicamente burgués (en términos de clase), aunque sin duda tanto a García Velloso como a Podestá les interesa atraer a la burguesía (y especialmente a la clase dirigente) en la construcción de un nuevo público para Buenos Aires (Dubatti, 2023c).⁷ Es en este sentido que deben entenderse las observaciones de Juan Pablo Echagüe (“drama burgués”) y Alfredo Bianchi (apertura de una “era ciudadana”), analizadas por Urquiza (1963).

Es un espectador no necesariamente cristiano (ya que la figura de Cristo va más allá del dogma católico), ni que pretende una pedagogía de evangelización; sí se trata de un espectador espiritualista, que puede reconocer en los procesos del presente histórico una condición transhistórica, idealizante, arquetípica. Será común en los años del nacionalismo la búsqueda de “arquetipos” o modelos abstractos que guían la comprensión de los fenómenos sociales (Rojas, 1922).

Este espectador implícito reclama, en 1902, un protonacionalismo (como también lo observan Podestá y Rossi, véase Dubatti 2023c) que sienta las bases para el nacionalismo del Centenario: se idealiza la figura del gaucho (en coincidencia con el movimiento tradicionalista

⁷ Creemos que sí debe matizarse la segunda afirmación de De Paco de Moya: tanto hay componentes realistas en el drama rural, como idílicos en la comedia urbana, en los teatros de España y la Argentina.

ya presente en el siglo XIX) como arquetipo nacional (antecedente de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, véanse Altamirano y Sarlo, 1983; Barbero y Devoto, 1983; Gramuglio, 2001; Payá y Cárdenas, 1978) y contra el alud inmigratorio y el cosmopolitismo. Escribe Podestá en sus memorias: “Nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa” (1930, p. 124) y destaca las representaciones de *Jesús Nazareno* porque “el público deliraba de entusiasmo al percibir íntimamente el arte nacional que surgía incontenible” (p. 128).

Finalmente, destaquemos que este espectador implícito, urbano y popular, valora el rol modernizador del teatro nacional en la construcción de la Nación, sus destinos y los de la cultura local.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. CEAL, 1983.
- Barbero, María Inés y Devoto, Fernando. *Los nacionalistas*. CEAL, 1983.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Paidós, 1964.
- Dubatti, Jorge. “Sobre las ruinas, drama fundador”. En AAVV., *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1991a, pp. 118-126.
- . “Martiniano Leguizamón y la escritura de *Calandria* (1896)”. *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo), 24, 1991b, pp. 13-45.
- . “Microsistema del romanticismo tardío (1886-1930): Concepción de la obra dramática del melodrama social”. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Galerna, tomo II, 2002. pp. 167-174.
- . “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Atuel, 2005, pp. 13-69. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- . *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad. Incluye teoría de Poética Comparada y “El drama moderno como poética abstracta”.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel, 2012.
- . “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* (CoReLA), Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, N° 4 (julio-diciembre 2020), pp. 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- . “Poética y espectador implícito en el drama moderno: *Marco Severi* (1905), de Roberto J. Payró”. En *Actas XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Editorial de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT (en prensa), 2023a.
- . “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023b, pp. 1-7. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/IIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- . “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”. [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de*

- Literatura del Uruguay*, Año XIII, N° 35 (agosto 2023c), pp. 62-69.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bompiani, 1979.
- Frye, Northrop. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Muchnik Editores, 1996.
- García Velloso, Enrique. "Jesús Nazareno". *La Escena*, II, 52 (26 de junio 1919), pp. 3-30.
- . *Memorias de un hombre de teatro*. Kraft, 1942.
- Ghiano, Juan Carlos. "Estudio preliminar". En Leguizamón, Martiniano, *Calandria. Del tiempo viejo*. Ediciones Solar /Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1961.
- Gramuglio, María Teresa. "Estudio preliminar". En Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Taurus, 2001, pp. 9-55.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1958.
- Laurence, Araceli. *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2019. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- Leguizamón, Martiniano. *Calandria. Del tiempo viejo*. Ediciones Solar / Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1961.
- Mogliani, Laura. *El costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, dos tomos, 2006. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>
- . *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Edición del Autor, e-book, 2015.
- Ordaz, Luis, ed. *El drama rural*, selección, estudio preliminar y notas. Librería Hachette S. A., 1959.
- Paco de Moya, Mariano de. "El drama rural en España". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 30, n° 1-2, 1971-1972, pp. 141-170.
- Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Peña Lillo, 1978.
- Pellettieri, Osvaldo. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense". *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Año 2, N°4, noviembre 1987, pp. 115-124.
- . "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista". En su *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Editorial Galerna / IITCTL, 1990, pp. 15-26.
- . dir. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*. Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Podestá, José J. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata Imprenta Argentina, 1930.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Calicanto, 1976. Especialmente: "Elías Regules o la gauchesca domesticada".
- Rojas, Ricardo. *Los arquetipos*. Librería La Facultad, J. Roldán y Cía, 1922.
- Rossi, Vicente. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Hachette, 1969. 1° edición: Río de la Plata Imprenta Argentina, 1910.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español. De la Ilustración hasta Bécquer*. Editorial Crítica, 1983.
- Urquiza, Juan José de. *Enrique García Velloso*. ECA, 1963.

Página web

<http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>

María Natacha Koss - Pensar al grotesco en el teatro contemporáneo. *Habitación Macbeth* y las poéticas de la subjetividad

María Natacha Koss
(Universidad de Buenos Aires)

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación UBACyT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, que se encuentra bajo mi dirección. En este texto desarrollaremos, entonces, algunas nociones respecto al Grotesco moderno, su vínculo con el horror de los continuados encuentros bélicos de los siglos XX y XXI y su construcción imaginaria a partir del modelo shakesperiano que reivindica Victor Hugo para la producción del romanticismo y sus sucesivas poéticas de la subjetividad. Finalmente, veremos la apropiación y reescritura tanto del grotesco como de la tragedia shakesperiana en el teatro argentino, a través de la última producción de Pompeyo Audivert.

Introducción

Como hemos sostenido en otros lugares (Koss 2021a; Koss 2022), el Grotesco como categoría estética es un concepto que evade el encasillamiento. En términos teatrales, podríamos afirmar que estamos en presencia de la poética grotesca cuando simultáneamente (y no de manera alternada) se hacen presentes el horror y la risa. Pero tanto el uno como la otra surgen cuando hay un corrimiento de la norma. Ya lo afirma Umberto Eco (1985: 368-378) cuando dice que, si queremos saber de qué se ríe la gente, busquemos entonces qué regla se está violando. Por lo tanto, la clave pareciera estar en el conocimiento de la norma la cual, sabemos, varía con el tiempo y la cultura.

Un problema más se suma si hablamos de teatro y es el referido a la división de géneros. Deudor de la *Poética* de Aristóteles, Occidente aprendió a pensar (binariamente) a la comedia y la tragedia como dos poéticas firmemente separadas. Asimismo, las relecturas aristotélicas, empezando por Horacio y llegando hasta los neoclásicos, fundaron un imaginario en donde “lo correcto” en términos dramáticos consistía en preservar esa división.

En nuestros trabajos anteriormente citados hemos propuesto que el grotesco moderno tiene su auge en el arco que va desde la segunda mitad del siglo XIX, con las poéticas de la subjetividad (romanticismo, expresionismo, etc.), hasta las primeras décadas del siglo XX. Sostenemos ahora que esa consolidación imaginística tiene como antecedente al teatro isabelino, muy especialmente al teatro shakesperiano y desplegado escénicamente en la reelaboración de Audivert.

Imaginario no es igual a ficción

Llamamos imaginario al conjunto de imágenes mentales y visibles mediante las cuales el individuo se relaciona con el entorno. Retomamos esta definición de Gilbert Durand (1960), quien ha acometido a lo largo de sus numerosas investigaciones un atlas antropológico de la imaginación humana, basado en los estudios de su maestro Gastón Bachelard.

Sin embargo, por causas diversas, la civilización occidental ha propiciado una desvalorización de la imagen. Una de esas causas es que la imagen se abre a la descripción o a la contemplación pero no admite ser reducida a un sistema silogístico. Su ambigüedad no encuentra lugar en la lógica binaria heredada de Aristóteles y de la escolástica medieval. La doctrina de Santo Tomás de Aquino sostiene que la razón argumentativa es el único modo de acceder o legitimar el acceso a la verdad. Su herencia se expande en el siglo XVII a través de Descartes y de un método único para desvelar la verdad en las ciencias. Ése es el paradigma que los estudios humanísticos recogen y que excluye, de modo inevitable, lo imaginario y la aproximación poética.

Gracias a Durand, el territorio de lo imaginario aparece, por primera vez, diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada comunidad. Se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales la sociedad y el ser humano en general, organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno.

La certeza de que son las estructuras las que nacen de la capacidad figurativa del *homo symbolicus* y no al revés permite por ejemplo, tanto en el caso de Durand como en el de Lévi-Strauss (1964), constatar que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas ni a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados.

Esta necesidad de la imagen como instrumento de análisis está ausente de la tradición dominante de estudio de las imágenes, así como de buena parte de la semiótica de los años sesenta y setenta.

Jean-Jacques Wunenburger (2005) sostiene que la Filosofía del imaginario pretende privilegiar el estudio de las imágenes, las que han sido descuidadas o relegadas a un segundo plano frente a la palabra escrita. Su taxonomía rehabilita a la imagen de su estado marginal, restituyéndola como instancia mediadora entre lo sensible y lo intelectual. En el caso del teatro participa de esta dicotomía ya que, en su acontecer, es mayoritariamente imagen (vestuario, iluminación, escenografía, cuerpo de los actores, etc.) y sólo una pequeña porción es texto. Y este problema se intensifica si consideramos que la palabra escrita tiene sólo unos 6000 o 7000 años, frente a las imágenes que existen desde que existe el hombre. Hoy nos hallamos ante la civilización de las imágenes pero, sin embargo, estamos imposibilitados de darles un carácter simbólico; la doctrina del imaginario orienta sus esfuerzos a recuperar esta olvidada función.

Finalmente, convenimos con Hugo Bauzá (2005) en llamar Filosofía del imaginario al estudio de un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, sobre la base de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato) que forman conjuntos coherentes y dinámicos que revelan una función simbólica en cuanto a un enlace de sentidos propios y figurados.

Sobre lo Grotesco y el Humor

En múltiples artistas que trabajaron en los difusos límites entre los siglos XIX y XX, el Grotesco se hace presente bajo la forma de una experiencia de “mundo en estado de enajenación”, de abolición de las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo mediante “la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones ‘naturales’, etc.” (Kayser 2004: 309). Las poéticas de la subjetividad presionan entonces contra la cada vez más creciente potencia del objetivismo que, desde el racionalismo hasta esta parte, ha venido acrecentando su potencia de pensamiento y su potencia estética.

En este contexto y con un carácter liminal por excelencia, lo grotesco pertenece a la trayectoria de las artes visuales, literarias y del espectáculo y permite márgenes de experimentación formal con las diversas tradiciones temáticas de las artes, así como la creación de nuevas nociones de teatralidad. Por la disponibilidad del concepto, que no adscribe a una poética abstracta que lo contenga, el teatro ha usufructuado su potencia artística e intelectual.

La teoría moderna de lo Grotesco encuentra en Victor Hugo y su famoso *Prefacio de "Cromwell"* (1827) un puntapié fundamental. Allí nuestro autor afirma que se trata de una forma nueva, creada por el genio moderno, quien logra aunar al tipo grotesco con el tipo sublime: "El cristianismo trae la poesía a la verdad. Como él, la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz" (1979: 31). Y continúa más adelante: "Junto a lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es, según nosotros, la fuente más rica que la naturaleza pueda abrir al arte (...) es un punto de partida desde el cual uno se eleva hacia lo bello con una percepción más fresca y excitada (...) el contacto de lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo más puro" (1979: 37-38)

Según esta acepción, lo grotesco puede o no devenir en lo cómico. Asimismo, también se puede verificar una retícula de lo grotesco en el pensamiento moderno, rastreable en la crisis del pensamiento binario y del tercero excluido. Lo bello convive junto a lo deforme y la percepción de ello es lo que posibilita el acceso a lo sublime.

Además, si lo grotesco se concibe como la contracara de lo sublime, se sostiene como una consecuencia de que su acceso se da a través de la imagen, del sentimiento y no del pensamiento.

Vemos entonces cómo el grotesco moderno se organiza a partir de una nueva valoración sobre lo existente, que cuestiona las jerarquías en el campo de las artes y promueve un acercamiento y revaloración de las artes del pasado.

Notamos además que, al integrar el grotesco el cúmulo de poéticas de la subjetividad, se postula a sí mismo como una opinión sumamente explícita del orden de lo social. Los personajes representados en las artes visuales, las tramas desarrolladas en las obras de

teatro, los monstruos creados para el cine, entre otros, son muestras no solamente de un estado del sujeto enunciador sino fundamentalmente una mirada sobre el mundo en el proceso del estallido social. Tanto las sucesivas revoluciones republicanas y antirrepublicanas como los levantamientos colonialistas, independentistas y anticolonialistas, tiñeron a la segunda mitad del siglo XIX con un manto de “fin de período” que tuvo su aberrante coda en la Gran Guerra de 1914. Ese largo siglo XIX, como le gusta llamarlo a Eric Hobsbawm (2003), movilizó en el campo de las artes (y en muchos otros) una toma de posición política que encontró en el grotesco una manera proteica de manifestarse. Si la visión de Victor Hugo hace pensar en una metafísica de lo grotesco, el devenir de occidente en el medio siglo que le sigue a su producción le suma, indefectiblemente, un estar en el mundo traumático y conflictivo.

Por otra parte y como ya adelantamos al comienzo del trabajo, Umberto Eco en “Lo cómico y la regla”, texto de 1980 recopilado en *La estrategia de la ilusión* (1987), plantea la pregunta por la diferencia entre la comedia y la tragedia, pensando fundamentalmente en su efectividad en el plano de la expectación: vale decir ¿por qué nos seguimos conmoviendo con Antígona, mientras que para reírnos con Aristófanes necesitamos un título universitario? La respuesta parecería estar en las reglas sociales/religiosas/culturales y su violación. El tragema, según Jan Kott (1970), consiste en la violación de alguna de las dos prohibiciones que garantizan la vida civilizada: esto es, el incesto y el crimen dentro del clan de sangre. Algo parecido sostiene Freud en *Totem y Tabú* (1913); violentar alguna de estas prohibiciones los devuelve a la horda primigenia. Pero lo que Eco observa con mucha lucidez, es que la tragedia se encarga todo el tiempo, y a través de diversos personajes, de redundar sobre las reglas. La función principal del coro, dice, es recordarnos las leyes y la necesidad de cumplirlas. Por lo tanto, no importa a qué época histórica pertenezcamos o en qué punto del planeta vivamos, la tragedia nos deja en claro la enormidad de la afrenta porque antes, y con mucho énfasis, se encargó de explicarnos los pormenores de la legislación. En ese sentido es que la tragedia funciona como educadora de las masas, pues su carácter didáctico debe ser efectivo para que la catarsis exista.

En contraste con esta circunstancia, la risa genera principalmente una pregunta por la alteridad. ¿De qué se ríen? ¿Por qué se ríen? ¿Por qué les causa gracia y a mí no? O viceversa. Esto se debe a dos circunstancias. La primera es del orden de la estructura: la comedia da las reglas por sabidas, asume un sentido en común que no se encarga ni de explicitar ni de

remarcar porque, si no, estaría contando el chiste y eso ya no tendría gracia. ¿Por qué es desopilante la sola idea de que alguien pueda confundir a Jantias con Heracles en *Las ranas* de Aristófanes? Si la obra se tiene que poner a dar cuenta de esto, la carcajada se reduce a una mera sonrisa lateral. La segunda, como afirma Peter Brook en *Más allá del espacio vacío*, se debe a que la risa es el *sumun* de lo territorial. Si la tragedia es mucho más universal, la comedia es mucho más local. Cuando Henri Bergson en 1899 piensa a la risa como un mecanismo liberador que supera barreras y prohibiciones, que alivia del peso de la realidad ya que gracias a la catarsis cómica se eliminan presiones de diversa índole, está especulando sobre una base territorial e histórica compartida por los espectadores, que permite disfrutar de las analogías, metáforas, parodias e ironías pues están compartidos los campos de referencia externa.

No obstante, hay otro tipo de risa -también mencionada por Eco- que trabaja sobre reglas más generales. Un caso sería, por ejemplo, las reglas gramaticales. Pongamos por caso al conocido como “Monólogo mal puntuado” que hacía Daniel Rabinovich como introducción a varias obras en los shows del grupo Les Luthiers. El sketch consiste en leer la presentación del tema, pero equivocándose en reglas gramaticales, ortográficas y palabras cacofónicas. Si cuando afirmaba que Mastropiero “chocó con la bici” desataba carcajadas, no era solamente por la inadecuación del nivel semántico del discurso, sino también porque inmediatamente enmendaba su error con la correcta “chocó con las vicisitudes más adversas que le tocaron”. Pero si bien este recurso humorístico amplía el territorio, aún evidencia restricciones pues sólo pueden disfrutarlo los hispanohablantes.

No sucede lo mismo con el humor físico: una torta arrojada en la cara o un señor que se moja cuando de la llave de luz sale un chorro de agua, provocan risa porque se violan reglas más generales: las tortas están para comer; el agua sale de las canillas y no de las llaves de luz. Pero es lo que también sostiene Bergson cuando afirma que basta taparse los oídos y dejar de escuchar la música en un salón de baile, para que los movimientos por sí mismos resulten ridículos. El humor físico-gestual toca unas hebras más universalmente sensibles, mientras que el humor verbal restringe el territorio de su efectividad en base al conocimiento del lenguaje y al sistema de referencias externas.

Pero hay otra diferencia entre el humor verbal y el físico-gestual: este último nos posiciona como espectadores en un lugar de superioridad. Nos reímos de quien se tropieza y cae, de la exageración grotesca de la caricatura en los dibujos, del payaso que recibe la bofetada o que desafina con la trompeta. No es ni más ni menos que el tipo de efecto que Charles Baudelaire, en “De la esencia de la risa” (1855), nombra como risa satánica o diabólica. Se trata del humor como sentimiento de superioridad, de autoafirmación. Es una risa que se construye a expensas del otro, en base a la humillación y la burla.

Pero también existe, en el polo opuesto, un tipo de humor capaz de generar conocimiento, no ya bajo la fórmula *castigat ridendo mores* -tan desarrollada en la farsa y tan cercana a la risa satánica- sino más bien postulando a la risa como mecanismo de conocimiento, que promueve la reflexión. Ya no reírse *del* otro sino *con* el otro; y gracias a esa empatía, generar la posibilidad de reírse de sí gracias al proceso de autorreconocimiento. De esta manera, la risa se vuelve sonrisa, pues advertimos lo contrario, pero ya no en el otro (al que contemplamos con superioridad) sino en nosotros mismos. Ésta no es sino la propuesta que desarrolla Luigi Pirandello en *El humorismo* (1908) y que surge del sentimiento de lo contrario que nos compromete y que nos hace renunciar a la distancia y a la superioridad. Pirandello va a postular, en las puertas del siglo XX, a una poética que usa este tipo de humor como principio constructivo y que no es otra que el Grotesco⁸.

De Victor Hugo a Pirandello, entonces, la característica común que el Grotesco va a tener no es necesariamente el humor, sino más bien el encuentro de contrarios: lo feo y lo bello, la risa y el llanto, pero ya no presentes de manera alternada sino simultánea, permitiendo así el *sentimiento de lo contrario*.

Shakespeare y el Grotesco

Como bien sabemos, Shakespeare fue un dramaturgo, actor, director y empresario teatral de enorme éxito en la Inglaterra isabelina-jacobea. No obstante, permanecerá sepultado durante el siglo subsiguiente merced a una serie de circunstancias que van desde los

⁸ Para un análisis pirandelliano más exhaustivo, remitimos al artículo de Suárez contenido en este mismo dossier.

triunfantes ataques puritanos al teatro hasta el despliegue hegemónico de la preceptiva del clasicismo francés para el arte europeo.

Lo cierto es que, en el *Prefacio de "Cromwell"*, Victor Hugo toma a este autor y lo saca de las sombras al ponerlo como ejemplo de genio moderno, afirmando que gracias a él se ha llegado a "la solemnidad poética de estos tiempos. Shakespeare es el drama; y el drama que funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual" (1979: 44).

Apoyando esta premisa de Victor Hugo, proponemos a Shakespeare como el gran antecedente del Grotesco moderno y a su obra *El rey Lear* como el modelo desde el cual pensarlo (cf. Koss, 2023).

El imaginario del Grotesco moderno no está vinculado solamente a lo deforme, a lo feo o a lo que se corre de la norma estética. En este Grotesco asistimos a la unión de opuestos, a la conjunción de lo feo y lo bello, de la comedia y de la tragedia. Por ese motivo lo grotesco no funciona solamente en su carácter humorístico, más allá de las diversas modalidades del humor que desarrollamos. El grotesco es también pérdida, masacre y dolor. Victor Hugo recupera el término en un período de gran convulsión social y política que se extiende al siglo XX y encuentra en Shakespeare la fuente para alimentar a una dramaturgia contemporánea. Como dice Jan Kott,

"el rasgo del nuevo teatro que llama más la atención es su carácter grotesco. Este nuevo sentido grotesco, en contra de las apariencias, no sustituye en absoluto al antiguo drama y la comedia costumbrista; su problemática, sus conflictos y sus temas son los de la tragedia: la condición humana, el sentido de la existencia, la libertad y la obligación, la contradicción entre lo absoluto y el quebradizo orden humano. Lo grotesco es la antigua tragedia escrita de nuevo, en distinto tono" (2007: 87-88).

Macbeth de Shakespeare

Como sabemos, *La Tragedia de Macbeth* es una obra en cinco actos, escrita en prosa y en verso, compuesta probablemente hacia 1605-6 (aunque es muy debatida esta fecha de composición, especialmente por Dover Wilson, quien sostiene que la pieza es de 1601-2). Los

cierto es que la primera puesta que se conoce es la del 20 de abril de 1611 en el Teatro del Globo.

Al igual que la gran mayoría de las obras de Shakespeare, fue publicada por primera vez en 1623 en el First Folio, una vez muerto nuestro autor y a modo de homenaje por parte de sus amigos, los actores John Heming y Henry Condell. Como el trabajo de Shakespeare en colaboración con otros dramaturgos no era poco frecuente, hay quienes afirman que en el caso que nos convoca ciertos pasajes podrían pertenecer a Thomas Middleton, cuya obra *The witch* tiene múltiples afinidades con *Macbeth* (cf. Costa Picazo, 2010).

La obra está libremente basada en el relato histórico de Macbeth, rey de los escoceses entre 1040 y 1057, relato recogido en las *Crónicas* de Raphael Holinshed. En rigor *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* se trata de un trabajo colaborativo publicado en varios volúmenes y en dos ediciones, la primera en 1577 y la segunda en 1587. Holinshed estuvo a cargo de la historia de Inglaterra por lo que, para el relato de Macbeth, se basó a su vez en la *Historia de los escoceses (Historia Gentis Scotorum)*, escrita en latín por el autor escocés Hector Boece. Para agradar a su mecenas, el rey Jacobo V de Escocia, Boece había oscurecido deliberadamente la figura de Macbeth, con el fin de exaltar a Banquo (figura mítica sin registros históricos), de quien los Estuardo afirmaban descender.

Por lo tanto, la profecía referente al destino real de los hijos de Banquo, era familiar a los contemporáneos de Shakespeare. Jacobo I de Inglaterra, bajo cuyo reinado se estrenó la obra, era del linaje de los Estuardo. Pero éste no es el único "homenaje" al nuevo rey, quien subió al trono inglés en 1603. Las tres Hermanas Fatídicas que organizan la obra como si fueran las verdaderas dramaturgas internas que mueven los hilos, están sacadas de un tratado sobre brujería, magia negra y nigromancia -*Demonología*- escrito por Jacobo y publicado por primera vez en 1597.

Concepción isabelina y política de la diferencia

Edward Tillyard nos ha enseñado que la base de la cosmovisión isabelina tenía raíces medievales. Eso puede verificarse tanto en la idea de "mundo cerrado" -al decir de Umberto Eco- como en la identificación, a la manera anglicana, del rey con el representante de Dios. La creencia en una "cadena del ser" que conecta en una unidad los distintos planos de la

realidad, tenía como efecto una modalidad de regulación política, en la mayoría de los ámbitos artísticos, al servicio de la monarquía y el imperio británicos. Esto se traducía en la certeza de que era necesario respetar al rey, a Dios y al padre, porque de lo contrario ingresaba el caos, que desencadenaba unas pérdidas irreparables tanto personales como sociales.

Shakespeare no sólo no era ajeno a estas ideas sino que las defendió en todas sus obras. En *Macbeth*, sin ir más lejos, el asesinato del rey Duncan no sólo genera una masacre que deviene en guerra, evidenciando un desorden social. En el momento del crimen

“el viento derribó las chimeneas, y, según dice,
se oyeron lamentos en el aire: extraños gritos de muerte,
y profecías con terribles acentos
de espantosos disturbios, y confusos acontecimientos,
recién nacidos para estos tiempos de desgracias.
El ave de la oscuridad vociferó la noche entera:
algunos dicen que estaba febril la tierra, y que temblaba”
(Acto II Escena 3)

El mundo de la naturaleza también se rebela ante el magnicidio. Pero eso no es todo: Macbeth se convertirá, a partir de ese momento, en el “asesino del sueño”. Su insomnio y el sonambulismo de Lady Macbeth, no son sino la evidencia de un desorden del microcosmos que reproduce el desorden del universo ante el crimen perpetrado contra la autoridad legítima.

Dicho esto, debemos afirmar que la vigencia de Shakespeare está vinculada también a ciertos rasgos transhistóricos y transterritoriales que sus obras despliegan. Wilson Knight insiste en que

En *Macbeth* no encontramos lobreguez sino total negrura: el mal no es relativo, sino absoluto (...) Y este mal, siendo absoluto y por tanto ajeno al hombre, se muestra, en esencia, como inhumano y sobrenatural, y por ello es difícilísimo ubicarlo en cualquier esquema filosófico. *Macbeth* es más fantástica e imaginativa que otras tragedias. Su dificultad aumenta por esa implícita confusión de efectos, esa inquietante oscuridad, esa sombría trama, técnica, estilo. Los personajes mismos de la obra andan a tientas. Y sin embargo, nos dejan la abrumadora impresión de un mal sofocante y victorioso, nos marcan con la mirada de basilisco de un terror sin nombre (211-212).

No por nada Carlos Gamerro vincula a esta obra con el género del terror (2023).

Poner en escena un clásico teatral no sólo implica rescatar sus rasgos "esenciales" o "atemporales", aquellos supuestamente comunes a todas las culturas, como afirma la tesis – en muchos aspectos cuestionable– de la "universalidad" de los clásicos; también exige definir una política de la diferencia (Dubatti, 2020), es decir, hacer de ese clásico algo propio, actualizarlo, volviendo a su autor nuestro coetáneo, por más lejano que esté en el tiempo y en la geografía.

Habitación Macbeth⁹

En esta obra de Pompeyo Audivert, estrenada en 2021, *Macbeth* deviene en un unipersonal en donde el actor transmuta en 7 personajes que sostienen la puesta: las tres brujas (Vieja, Princesa y Grotesca, en este caso), Macbeth, Lady Macbeth, Banquo y Soldado. Audivert, quien cumple la triple función de actor-director-adaptador, es también maestro de actuación con una poética muy definida que él mismo nombra como “del piedrazo en el espejo” (2019). De hecho, es habitual ver espejos como parte de sus puestas.

Creo que el teatro lo que puede hacer y lo que debe hacer, es arrojar un piedrazo en el espejo de esa realidad ficcional histórica, no para perder la idea del reflejo, sino para romperlo y señalar que por detrás hay fuerzas activas y que son, de algún modo, nuestra verdadera naturaleza de seres, que de ahí venimos, de esa zona metafísico existencial que el frente histórico de algún modo viene a invalidar con su existencia y con sus espejos ficcionales (Audivert en Rojas, 2021).

Y esa teoría del piedrazo, mirada metafísica sobre el teatro, es la piedra basal sobre la que Pompeyo construye su relectura de Macbeth. El poder y la ficción se transforman así en una pareja indisoluble en esta nueva mirada.

Lo central de Shakespeare es que él revela que son fuerzas de un orden aparente, ficcional y que están asediadas por dimensiones existenciales mucho más profundas, que es lo mismo que hace el teatro griego al señalar nuestra pertenencia a una latitud que el campo ficcional histórico viene a lapidar.

(...)

⁹ Dramaturgia, dirección y actuación: Pompeyo Audivert. Música: Claudio Peña. Vestuario: Marta Davico, Mónica Goizueta. Escenografía: Lucía Rabey. Diseño de luces: Horacio Novelle. Asistencia de dirección: Marta Davico, Mónica Goizueta. Estreno: 2021

Esa manera como está siendo sucedida es de algún modo un pedrazo en el espejo, dice ser una obra pero vos ves que es un solo tipo, sin embargo ves la obra, pero también ves a un solo tipo, no dejás de interrogarte al respecto de cuánto sos también, del tema de la otredad que también tiene el teatro implicado en su operación de despertar fuerzas, de despertar más que fuerzas sino la percepción de que uno ya ha sido otros, de que uno es parte de una cadena de reencarnaciones (Íbid).

La puesta es sumamente despojada. Algunos marcos de diferentes tamaños colgados aquí y allá, un chelista en una esquina y algunos espejos. Y la luz. Si algo caracteriza la puesta en escena es el uso de la luz en una dinámica expresionista, construyendo un espacio ominoso lleno de sombras y fantasmas. Este ambiente pesadillesco contribuye a una poética subjetivista acentuada por la máscara del maquillaje de Audivert, que deviene en una máscara del cuerpo en su totalidad. Un tour de force actoral que condensa la potencia de la tragedia en el cuerpo afectado.

Asimismo, la luz tajea el espacio, permitiendo atisbar los intersticios de ese pedrazo en el espejo.

Pero no sólo la poética isabelina y la expresionista, tan distantes entre sí, se ponen en juego en esta obra. También se manifiesta una dimensión simbolista en la concepción misma de Pompeyo, que se reproduce en la puesta:

Uno va al teatro a ensayar la muerte y la resurrección, se apaga la luz y el público suspende su presencia histórica y queda en un grado de estructura presencial muy abierto, muy infantil, se prende la luz y aparece esa ficción que dice ser esto o lo otro, y ahí uno de un modo vibra, su suposición de otredad con la escena, si la escena logra romper su propia ficcionalidad y transparentar también su pertenencia a un orden metafísico (Audivert en Rojas, 2021).

Pompeyo parte de la premisa del actor como médium y habitáculo que aloja presencias esporádicas. Su cuerpo, entonces, es visitado sucesivamente por la tríada de Brujas Fatídicas, Macbeth, Lady Macbeth y Banquo. Un cuerpo grotesco lleno de fantasmas

Macbeth tiene unas características muy particulares y muy ideales para ese propósito de plantear un cuerpo habitáculo, un cuerpo habitación de una obra de teatro, un cuerpo como si fuera un cuerpo único donde van apareciendo todas las vicisitudes y todos los personajes de una obra. Estas tragedias de Shakespeare tienen un nivel sobrenatural muy presente, hay una cuestión vinculada a los espíritus y a la sobrenaturaleza humana que da la mano (Íbid).

Conjuntamente, la dimensión grotesca se acentúa en la ampliación del campo semántico a través del tema del poder y los usos de la máscara como fingimiento: “Los peores traidores son los mejores actores”¹⁰, dice Banquo en relación a Cawdor. “¡Mi vida! La traición no es un asunto moral sino práctico. Es inherente a nuestro oficio de gobernantes conspirar y traicionar, o cómo crees que se erigió este hermoso país. Además, los traidores tenemos la ventaja del anonimato (...) ¡Macbeth! ¡Sonríe! Estamos haciendo política: sonrisa y cuchillo. ¡Cuchillo, y sonrisa!”, dice Lady Macbeth. Con algunas pequeñas modificaciones al texto (hablar de *hermoso país* y no de *hermoso reino*, por ejemplo) Pompeyo actualiza a Shakespeare e introduce una política de la diferencia que permite pensar al tiempo presente a través del mundo isabelino. Pero, y pese a lo que veníamos enunciando, esto no lo hace sólo el actor. Audivert tiene dos grandes partners en escena: la música y las luces, que no sólo lo acompañan sino que se vuelven protagonistas.

Una melodía risueña y fantasmal suena cada vez que aparece un personaje, una suerte de utilero deforme. Proveyendo a la idea de un cuerpo habitado por fantasmas, el intertexto de este siervo de escena no es isabelino sino beckettiano. Reconocemos en él al Clov de *Fin de partida* que Pompeyo encarnó en el montaje que realizó, en la misma sala, junto a Lorenzo Quinteros¹¹.

Asimismo, la atmósfera musical tiñe la caída de Lady Macbeth en ese estado de locura, donde es visitada por los muertos. Los fantasmas son la música y es ella la que la lleva al suicidio.

Finalmente, los dos grandes soliloquios de Macbeth (sobre la duda de matar a Duncan y luego del hecho consumado) se despliegan en un diálogo lírico con el chelo y en el juego de luces, cuya función central es la creación de sombras en donde los espíritus se refugian, donde todos los personajes y todos los cuerpos pueden aparecer a la vez, donde las cabezas parlantes que Audivert construye con los marcos y las linternas hacen estallar la poética grotesco-expresionista que oficia como principio constructivo del texto y de la puesta.

¹⁰ Ésta y todas las citas de la obra corresponden al texto de la puesta que se encuentra para su consulta en la biblioteca del Centro Cultural de la Cooperación.

¹¹ Ficha técnico artística. Autoría: Samuel Beckett. Actúan: Pompeyo Audivert, Max Berliner, Pochi Ducasse, Lorenzo Quinteros. Vestuario: Marta Albertinazzi. Escenografía: Ariel Vaccaro. Iluminación: Leandra Rodríguez -Adea-. Música: Rick Anna. Fotografía: Michel Marcu. Asistencia de dirección y producción ejecutiva: Marta Davico, Mónica Goizueta. Dirección: Pompeyo Audivert, Lorenzo Quinteros. Estreno: 2008.

Pero hay un punto más que debe ser mencionado. Nos referimos a la concepción barroca de *Theatrum Mundi* tan cara al universo shakesperiano, la idea del mundo como teatro. Recordemos que el Teatro del Globo (o The Globe, como se lo conoce hoy día) toma su nombre (supuestamente) en alusión a la expresión latina *totus mundus agit histrionem*, derivada ella misma de *quod fere totus mundus exercent histrionem* de Petronio. Esta idea del mundo como teatro y de todos quienes lo habitamos como actores, es un tópico muy conocido en la dramaturgia isabelina.

¡Apágate,
breve vela! La vida es una sombra andante,
un pobre actor que fatiga el escenario
una hora nomás, y ya no se lo vuelve a escuchar;
es un cuento contado por un idiota,
lleno de sonido y de furia, que nada significa.
(*Macbeth*, Escena V Acto 5)

En la reescritura de Audivert, las brujas se presentan como adivinas y actrices del Páramo de Huesos, miembros de la Compañía de Hécate

Vieja – ¡Somos simples mujeres!
Grotesca – ¡Adivinas!
Princesa – ¡Y actrices del páramo de huesos!
Macbeth - ¿Actrices?
Vieja – Así es. Somos la compañía de Hécate. Este es su teatro.
Banquo – Hécate es la reina de las brujas.
Princesa – Sí, somos brujas actrices.
(...)
Grotesca – Este no es vuestro camino sino nuestro escenario, caballeros.
Macbeth – Esto es un páramo baldío donde habitan solo los muertos.
Princesa – ¡Así es! Nuestro escenario.
Banquo – Apártense de nuestro camino.
Grotesca – Ya te lo dije grandulón este no es tu camino sino nuestro escenario.
Vieja - Quien se mete en un escenario ha perdido su camino.
Bancuo – ¡Ya basta con eso! ¡Fuera de nuestro camino!
Grotesca - ¡Fuera de nuestro escenario!

Y esta dimensión metateatral de la pieza es la que desborda el campo semántico hacia una teoría del teatro absolutamente contemporánea. La idea de lo cíclico, traducida al campo de la puesta en escena, permite establecer un doble final.

Por una parte, una mirada pesimista en donde Macbeth muere y renace, bajo una forma que es siempre la misma y siempre otra. “Estamos haciendo lo mismo hace milenios: ustedes allí, en las sombras; yo haciendo lo que nadie se atreve”, dice nuestro protagonista. Esta eterna

resurrección del traidor homicida va claramente de la mano con la propuesta grotesca que, como vimos, atraviesa a esta obra en muy diversos niveles (lingüísticos, sensoriales, semánticos, narrativos, etc.).

Pero, por otra parte, la puesta admite una mirada resiliente respecto del teatro. Recordemos que su estreno fue en 2021, cuando recién se empezaba a palpar el retorno a la convivialidad, con salas que admitían (por ley) un aforo máximo del 30% de la platea. Esta obra, pensada en la prepandemia para un elenco numeroso, reescrita en pandemia para un solo actor y estrenada en pospandemia con todas las restricciones que recordamos de ese momento, adquiere nuevos significados. Porque 2020 fue también el año en donde se decretó, una vez más en la historia occidental, la muerte definitiva del teatro.

Por lo tanto, *Habitación Macbeth* también nos habla de la resurrección de un arte que parece estar en peligro desde hace más de veinticinco siglos pero que, pese a todo, resiste y florece. El teatro surge del campo de los muertos y vuelve a convocar a los fantasmas. Y por eso la obra termina con la misma escena con la que comienza.

Vieja – Cada una lleva en la frente la inicial del muerto de donde proviene, nosotras llevamos la suya...

Princesa – Pero... esta escena ya la vivimos.

Vieja – No, esto está pasando ahora. ¡Macbeth!

Bibliografía

- Baudelaire, Ch. (1988) [1855]. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bauzá, H. F. (2005). "Palabras preliminares". En *El imaginario en el mito clásico -V Jornada*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. (1-11)
- Bergson, H. (2016) [1899]. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Costa Picazo, R. (2010). "Traducción, introducción y notas" en *Macbeth* de William Shakespeare. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Durand, G. (2006) [1960]. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1985). "Lo cómico y la regla". En *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen / Ediciones de la Flor. 368-378.
- Freud, S. (2021) [1913]. *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gamerro, G. (2023). Estudio preliminar, traducción y notas a William Shakespeare, *Macbeth*. Buenos Aires: Interzona.

- Hobsbawn, E. (2003). *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kayser, W. (2004) [1957]. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Knight, W. G. (1979) "Macbeth y la metafísica del mal" en *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. México: FCE.
- Koss, M. N. (2021a). "Problemas compartidos del humor grotesco y los imaginarios sociales" en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2022). "Definir la norma para definir lo grotesco" en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2023) "William Shakespeare en el imaginario grotesco de la modernidad" en CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 32 – Nro. 46 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2023
- Kott, J. (1970). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. México D.F.: Ediciones Era.
- Kott, J. (2007) [1965]. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Editorial Alba
- Lévi-Strauss, C. (1968) [1964]. *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pirandello, L. (1994) [1908]. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pompeyo, A. (2019). *Piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Rojas, G. (2021). "Pompeyo Audivert: `El teatro no debe ser un espejo que refleje, debemos tirarle piedras para que se rompa`" en *Infobae*, sección cultura, Buenos Aires, 25 de junio de 2021.
- Tillyard, E. M. W. (1984). *La cosmovisión isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Victor Hugo (1979 [1827]). *Prefacio de "Cromwell". Manifiesto romántico*. Buenos Aires: Goncourt.
- Wunenburger, J-J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.

Lucas Margarit - Representar el desastre: el teatro de Beckett frente al Antropoceno¹²

Lucas Margarit
(Universidad de Buenos Aires)

What man has made of man.
William Wordsworth

Beckett observaba en la obra de Proust que los personajes se ven sometidos al tiempo, ya sea por su continua decadencia como también por su “estar” subyugado a los continuos vaivenes de su propia temporalidad. Me interesa remarcar de su ensayo *Proust* (1931) la siguiente afirmación:

Proust's creatures, then, are victims of this predominating condition and circumstance – Time; victims as lower organisms, conscious only of two dimensions and suddenly confronted with the mystery of height, are victims: victims and prisoners. (Beckett, 1999: 12)

[Las criaturas de Proust, entonces, son víctimas de esta condición y circunstancia predominante – el Tiempo; las víctimas como organismos inferiores, conscientes sólo de dos dimensiones y confrontadas repentinamente con el misterio de la altura, son víctimas: víctimas y prisioneros.]

En esta cita se enfatiza cómo los personajes son víctimas de la experiencia del tiempo y destaco la palabra “víctima” ya que esta figura se repite en muchas obras de Beckett desde diferentes perspectivas¹³. Podríamos reducir este sometimiento en que se encuentran los personajes a diferentes esquemas de asimilación o pertenencia comunitaria, sea esta

¹² Este trabajo representa una de las etapas de una investigación de larga data, una de las primeras exposiciones fue una ponencia muy breve en para un congreso sobre Beckett y el Antropoceno organizado en el Trinity College Dublín, Irlanda (2020), luego se publicó una versión bastante más extensa centrada en la última narrativa de Beckett y con varios agregados teóricos en el *Journal of Beckett Studies*. Más tarde devino en un capítulo -más cercano a la ponencia inicial- en mi libro *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett* (Atuel, 2023). Asimismo, presenté otros avances en otras reuniones científicas.

¹³ Mary Bryden propone también pensar los personajes de *Endgame* desde la perspectiva de víctimas a partir de la tradición judeo-cristiana. Me parece interesante marcar cierta continuidad en este aspecto, ya que otorgaría a la obra de Beckett un perfil político que, por lo general, no ha sido muy estudiado. Cf. *The Sacrificial Victim of Beckett's Endgame* in *Journal of Literature & Theology*, Vol.4, Nº 2, July 1990, Oxford University Press, pp.219-225.

económica, social, ontológica, climática, etc. Estos personajes -en tanto humanos-, también son las víctimas de sus semejantes. Esta situación puede representarse de manera directa y explícita, tal como vemos que se desarrolla la acción de sometimiento, por ejemplo en *Catastrophe* (1982)¹⁴ con la serie de imposiciones que ordena Director sobre el cuerpo del Protagonista a través de su asistente, o quizá de manera más violenta en la dramática *What Where* (1983) donde se articula una sesión de tortura remarcando las relaciones de poder y sometimiento a partir de la violencia que implica un interrogatorio:

Bam: Well ?
Bom: [Head bowed throughout.] Nothing.
Bam: He didn't say anything?
Bom: No .
Bam: You gave him the works?
Bom: Yes .
Bam: And he didn't say anything?
Bom: No.
Bam: He wept?
Bom: Yes.
Bam: Screamed?
Bom: Yes .
Bam: Begged for mercy?
Bom: Yes.
Bam: But didn 't say anything?
Bom: No .
Voice of Bam: Not good .
I start again.
(Beckett, 1984: 312)

Estas son de las pocas obras de Beckett en que aparece el victimario de forma tan explícita. Por otra parte, observamos también que este tipo de situación puede aparecer de manera indirecta: por ejemplo cuando vemos el resultado de ese proceso de degradación o la situación de sumisión en que terminaron muchos de sus personajes. Por ejemplo, Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot* (1948 – 1953), este sometimiento se puede intuir ya sea por su condición física, sus cuerpos enfermos o por la humillación que implica comer restos, todo esto coexiste con la relación amo-esclavo que mantienen Pozzo y Lucky. Situación de sometimiento que se extiende también a la relación entre otros personajes. Así sucede también en *Endgame* (1957) con la relación entre Hamm y Clov o entre Hamm y sus padres

¹⁴ Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays*, London: Faber & Faber, 1984, pp. 289-294.

donde, entre otros motivos, la comida está en juego en estas relaciones de sometimiento. También podemos verlo en la situación en que se encuentran otros personajes anónimos de muchas de sus prosas breves cuyos cuerpos están sometidos al deterioro, cuerpos que se arrastran o que permanecen inmóviles estableciendo de este modo nuevas relaciones de intercambio y de poder. Un caso evidente es el personaje de *How it is* (1961) que se arrastra y que somete a Pim y que más tarde será sometido por Bom. Un sometimiento físico que es también un modo de representar las relaciones entre los sujetos en un marco de obligación que va más allá de los modos en que los personajes puedan relacionarse entre ellos. Es esta serie de acciones (arrastrarse, clavar las uñas, sufrir, intentar alimentarse, etc.) la que representa un modo de supervivencia determinado por el contexto (hiper-contexto) y por el dolor. Un cuerpo ambiguo que se encuentra entre lo vivo y lo muerto, hundido en el lodo que se confunde con sus secreciones, “between womb and tomb” [entre el vientre y la tumba] (Shaw, 2010: 71).

De allí que en la obra de Beckett podamos ver en la “quietud” y presunta ataraxia de los personajes, en su ensimismamiento, tanto en sus silencios y en las pausas como en la observación del detalle —ya sea del fragmento o de lo mínimo— formas de resistencia y oposición a las macro-estructuras (“hiper”) que se imponen desde el exterior (o mundo) a esa realidad mental del sujeto. Exterior que podemos relacionar con el contexto histórico, con la amenaza constante, con las estructuras de poder que son estructuras de sometimiento, etc. De esta manera, el detalle o el objeto mal-observado desde la inmovilidad corporal del sujeto sería, en la obra de Beckett, la mínima percepción necesaria para entrever los modos en que el yo se relaciona con lo inmediato del mundo, aún sabiendo que esta relación es arbitraria y fallida.

Estos sujetos saben que están en un macro-espacio determinado en muchos aspectos por la mano insalubre de un capitalismo que se impone sin considerar las consecuencias, lo que hace cada vez más inminente la necesidad de la interacción entre sujetos más allá de la presencia de un hiperobjeto mediador. Así la naturaleza maltratada del Antropoceno¹⁵ (o mejor habría

¹⁵ Janson Moore afirma “the biosphere and geological time has been fundamentally transformed by human activity. A new conceptualization of geological time—one that includes “mankind” as a “major geological force”—is necessary. This was a surely a courageous proposal. For to propose humanity as a geological agent is to transgress one of modernity’s fundamental intellectual boundaries.” In: Moore, Janson,

que hablar del Capitaloceno o la aceleración del proceso tecnológico que supone¹⁶) confunde por sus violentos cambios los modos de saber, interactuar y conocer, ya que engendra otros órdenes y concibe a partir de la catástrofe modos de ficción y representación que escapan de la medida conocida hasta ese momento y que crean la resistencia en esta nueva reformulación del valor. Por ejemplo, el trueque como forma de intercambio entre los sujetos (trueque material y simbólico) y que deja afuera a las grandes corporaciones económicas o incluso a los estados. O también, la reflexión íntima en el grado de ensimismamiento que plantean algunos personajes en las obras beckettianas deja de lado otros tipos de intercambios por ganancia o pérdida. En las obras de Beckett lo económico se desplaza para dar paso a otras relaciones de poder o para la supervivencia: por el alimento, por la palabra, por el cuerpo que está ya degradado, etc. Si pensamos en el relato “The End” vemos que el uso del dinero va en paralelo con la situación de decadencia y deterioro del personaje, la donación de la ropa que había pertenecido a un muerto evidencia también la fragilidad de algunos personajes ante la imposición de un sistema que conforma el modo en que se los presenta. La premisa que señala el relato con respecto tanto del dinero como de la vestimenta es que serán utilizados para poder “continuar” y formar parte de ese sistema que parece degradar al propio personaje que es obligado a estar allí. Se impone un modo particular de existencia que denota la presencia de un modelo social que expulsa y que produce “precipitates” y “detritus”, enfermos y sobras. Un modelo que modifica las relaciones armónicas con el contexto para alterar los modos de sociabilizar y de relacionarse con el ámbito natural. El relato comienza así:

They clothed me and gave me money. I knew what the money was for, it was to get me started. When it was gone I would have to get more, if I wanted to go on. The same for the shoes, when they were worn out I would have to get them mended, or get myself another pair, or go on barefoot, if I wanted to go on. The same for the coat and trousers, needless to say, with this difference, that I could go on in my shirtsleeves, if I wanted. The clothes—shoes, socks, trousers, shirt, coat, hat—were not new, but the deceased must have been about my size. (Beckett, 1995: 78)

[Me vistieron y me dieron dinero. Yo sabía para qué iba a servir el dinero, iba a servir para ponerme de patitas en la calle. Cuando lo hubiera gastado debería

Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism, Oakland: Kairos, 2016, p. 3. Véase también Bouton, Christoph, “Qui est le “grand sujet de l’Anthropocène” in *L’Accélération de l’Histoire. Des Lumières à l’Anthropocène*, Paris: Seuil, 2022, p. 333.

¹⁶Bouton, Christoph, Op.cit., p. 335.

procurarme más, si quería continuar. Lo mismo los zapatos, cuando estuvieran usados debería ocuparme de que los arreglaran, o continuar descalzo, si quería continuar. Lo mismo la chaqueta y el pantalón, no necesitaban decírmelo, salvo que yo podría continuar en mangas de camisa, si quería. Las prendas—zapatos, calcetines, pantalón, camisa, chaqueta y sombrero—no eran nuevas, pero el muerto debía ser poco más o menos de mi talla.]

Debemos considerar también que en los relatos de Beckett esa relación posiblemente armónica se encuentra en la memoria o en el anhelo del personaje que recuerda su niñez o crea una narración sobre un tiempo pasado donde la naturaleza tenía otra presencia. Así, muchos de estos narradores beckettianos son víctimas también de esa transición entre una interacción “bucólica” con el mundo natural a una vida de adulto o a una vejez donde el mundo ha devenido ya sea por la acción del hombre como del capitaloceno en una constante amenaza, en una serie de intercambios monstruosos y que podrían asimilarse a las guerras, al imperialismo, etc .

Una de las presencias ineludibles de su obra son los restos que, como fragmentos, escapan de la posibilidad de una percepción global o totalizadora como también de un posible progreso. Fragmentos que también tienen un valor por su manera de circular entre estos personajes, restos que son reutilizados y que se vuelven necesarios para poder continuar. Recordemos en *Waiting for Godot* el modo en que los huesos de pollo que tira Pozzo luego de haber comido la carne son deseados por Estragon: “Estragon sees the chicken bones on the ground and stares at them greedily. As Lucky does not move Pozzo throws the match angrily away and jerks the rope.” (Beckett, 1965: 26) [Estragon descubre los huesos de pollo en el suelo y los mira fijamente con voracidad. Lucky no se mueve, Pozzo arroja la cerilla con un gesto impetuoso y tira la cuerda].

O en *Endgame* donde la comida (the hard biscuit or the sugar-plum) se vuelve un factor de intercambio y dominación entre Hamm y su padre.

Volviendo a sus textos en prosa vemos también restos que circulan y caen, por ejemplo en su relato “For to End yet Again”, vemos la presencia de restos (remains) que se pueden asimilar a la memoria.

Place of remains where once used to gleam in the dark on and off used to glimmer a remain. Remains of the days of the light of day never light so faint as theirs so pale. (Beckett, 1995:243)

[Lugar de restos donde una vez brillaba en la oscuridad prendía y se apagaba para brillar un resto. Restos de los días de la luz del día nunca luz tan tenue como la suya tan pálida.]

De este modo, a lo largo de la escritura de Beckett nos enfrentamos a los restos de una sociedad residual que culmina transformando en basura al mismo sujeto que la produce: “offal”, “miscellaneous rubbish”, “a vague memory” y, finalmente, *the ashbins* [los tachos de basura] con los padres de Hamm dentro en *Endgame*¹⁷. Por ello podríamos señalar que Beckett nos muestra una nueva etapa donde pasamos -en este extenso período Antropoceno- de una sociedad industrial (con la invención de la máquina de vapor y el carbón como signos metonímicos de un Hiperobjeto contaminante ya indicado por Timothy Morton¹⁸) a una sociedad residual. Incluso, como recién señalamos una sociedad que contempla a algunos de sus miembros como *residua*¹⁹ o como excluyentes. Retomo una aproximación a la idea de “residuo” de Agustín Fernández Mallo: “Residuo (de latín re-sidere) quiere decir aquello que no deja avanzar a la realidad, lo que la obliga a permanecer sentada y estática, lo que corta el flujo del tiempo y sus cíclicas realimentaciones”. A partir de esta reflexión, podríamos decir que Beckett redefine los límites de lo humano: ¿dónde comienza el sujeto y dónde comienza el residuo? Quizá la “palabra” sea el último límite perceptible entre ambas instancias. La basura es una parte fundamental de la cultura y es también lo que nos permite ver cómo se constituye, tanto por lo que es, como por su reutilización tanto en el ámbito pragmático como en el simbólico. Sujetos que se arrastran o que están inmóviles, que se encuentran fuera de la cadena de los procesos de producción y observadores de su propio cuerpo que se degrada (Beckett nos ofrece muchos ejemplos). Personajes que quedan quietos intentando convalidar un sistema frente al que el hiperobjeto corrosivo del Antropocentrismo intenta imponer. Por eso también la acción de caída es recurrente en Beckett. Cito nuevamente su “Fizzle 8”: “First change of all in the end a fragment comes away and falls.” (1995: 244) [Primer cambio de

¹⁷ “The Vulture”, *Breath* y *Cascando* respectivamente.

¹⁸ Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 7. “It was April 1784, when James Watt patented the steam engine, an act that commenced the depositing of carbon in Earth’s crust—namely, the inception of humanity as a geophysical force on a planetary scale.”. En este mismo libro trata de la percepción metonímica del Hiperobjeto en el capítulo “Phasing”.

¹⁹ Cf. el término “necropolítica” acuñado por Achille Mbembe. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011.

todo al final un fragmento se desprende y cae]. La existencia va dejando un *destritus* de varias maneras y formas: ya sea como una huella de poder ejercido sobre los otros, como también un vestigio de resistencia frente a ese poder.

Ser víctima es también estar atrapado en aquel sistema (en un mundo) que los personajes no han elegido y en el que están obligados a existir²⁰. En la *Ethica* de Arnold Geulincx podemos leer una frase que copia Beckett en sus cuadernos que dice: “This will be the most excellent Adminicle of Humility, firmly to direct our mind to refer nothing of what we do or do not do to our Happiness, but everything to our Obligation” [Este será la más excelente admonición de Humildad, firmemente dirigir nuestra mente a no referir nada -tanto de lo que hacemos como de lo que dejamos de hacer- hacia nuestra Felicidad, sino todo a nuestra Obligación]. Es claro que Geulincx conforma una ética a partir de varias obligaciones que repercuten en la imposibilidad de acción. Así, “hacer” e “imposibilidad”, en la obra de Beckett, entrarían en relación por la “obligación”, hay un trasfondo ético que lleva a los personajes beckettianos a continuar, una obligación tanto ontológica como estética de seguir. Es decir un sujeto que fue lanzado en un sistema que parecería que la humanidad ha necesitado establecer para la supervivencia primero y para la explotación del otro y del semejante después: por ello el solipsismo de los personajes beckettianos es también una forma de huida de ese sistema. La quietud y el estar apartados son, en este contexto, huir y, por lo tanto, también resistir. En este aspecto, su obra podría leerse como un gesto de resistencia ante el movimiento de un mundo capitalista (tanto como resistencia a la noción de utilidad como a la práctica de producción), presentándose como el planteo de una perspectiva que podríamos denominar “contra-Antropoceno”, donde la transformación del mundo que Beckett nos muestra ya no produce ganancia, sino siempre pérdida.

Volviendo a algunas características del Antropoceno, podemos apreciar dos cambios que conviven, por un lado la capacidad del humano para modificar el medio y la naturaleza y de allí también las relaciones con su semejante; por otro, desde un punto de vista científico-

²⁰ Recordemos la noción de “obligación” que Beckett propone en *Three Dialogues with George Duthuit* o en *Act without Words I* y que podemos relacionar con la idea de Arnold Geulincx que Beckett escribe en sus notas sobre la Ética del filósofo belga. Cf. Geulincx, Arnold, *Ethica*, Trat. I, Chap. 2, section 2, parág. 11, pp. 352-353.

cultural e idiomático, la creación de un término que lo suponga, tal como se señala con respecto a la palabra “Antropoceno”:

The proposal to rename our time the age of humans has probably been even more disruptive outside the Earth sciences, kindling intense debates, sustained discussions, and transformative new research in disciplines as wide ranging (Ellis, 2018: 3)

[La propuesta de renombrar nuestro tiempo como la era de los humanos probablemente haya sido aún más disruptiva fuera de las ciencias de la Tierra, generando debates intensos, discusiones sostenidas y nuevas investigaciones transformadoras en disciplinas tan amplias]

Lo que modificaría también la percepción frente a ese campo de acción. De allí que podamos pensar la obra de Beckett desde una doble perspectiva: de la desolación del paisaje a la disrupción de los modos de hacer inteligible ese paisaje. Un paisaje que contiene al sujeto pero que no puede ser aprehendido en su totalidad por ese sujeto. Nuevamente nos estamos refiriendo al hiperobjeto y en este caso bajo la palabra “paisaje” que puede incluso, traducirse como “mundo”²¹. Si el paisaje cambia por la acción humana, también cambian la manera de percibirlo, se modifican los discursos sobre este fenómeno y sus modos de representarlo. En la obra de Beckett los paisajes se van transformando en vacíos grises, espacios cerrados y en espacios de supervivencia para un personaje determinado: puede ser el habitáculo en *Krapp’s Last Tape* o el pasillo de luz en *Footfalls* donde la protagonista marca sus pasos con un movimiento pendular sin salir de él. Vacíos que en sus obras son la representación parcial de un espacio, es decir, una metonimia del mundo corroído: un desierto, una habitación cerrada y grisácea o incluso la misma oscuridad como sucede en *Not I* o en la *nouvelle Company*. Por ello vemos que en sus obras, ya sean dramáticas como narrativas se representa un paisaje mental plagado de recuerdos fragmentarios de un horizonte perdido y abandonado. El paisaje de la infancia se transforma en un mero recuerdo que intenta teñir las ruinas del paisaje presente. Un paisaje que fue violentado en un momento que no puede ser determinado con

²¹ Quizá dentro de las Ciencias sociales los términos *Global History* o Literatura Mundial, también respondan a este afán abarcador de considerar ciertas acciones u objetos en campos de existencia o marcos mayores a los que puedan ser percibidos totalmente.

precisión, lo que permite recuperar también a estos personajes beckettianos como testigos directos de esta transformación, incluso a veces a partir de sus propios relatos.

Por otro lado, cuando hablamos de Antropoceno nos referimos también a los daños irreversibles ocasionados -entre otros motivos- por el consumo excesivo y la aniquilación de recursos naturales. Si nos detenemos en el término “irreversibles”, estamos considerando una instancia temporal que presupone una relación causa-consecuencia. Los personajes de Beckett suelen ubicarse siempre en esta segunda posición: existen *en* la consecuencia y presentan sus huellas, cicatrices y vestigios; por ello, como advertimos al comienzo de este trabajo, son víctimas de una estructura mayor que los corroe y degrada. Es la memoria y sus relatos, sus cuerpos y su lenguaje cada vez más desarticulado, los que funcionan también como testimonio de esta degradación. Desde esta perspectiva, sus cuerpos han sido degradados, no sólo por el tiempo lineal, sino también por su época (Antropoceno o Capitaloceno): así la historia puede confirmar la gran modificación padecida por el mundo y el dolor que esto ha provocado. Pensemos en el paisaje de una obra como *Happy Days*, donde Winnie está enterrada en un montículo que se encuentra en un espacio desértico. Dice Winnie:

“With the Sun blazing so much fiercer down, and hourly fiercer, is it not natural things should go on fire, never known to do so, in this way I mean, spontaneous like. (Pause.) Shall I myself not melt perhaps in the end, or burn, oh I do not mean necessarily burst into flames, no, just little by little be charred to a black cinder, all this - (ample gesture of arms) - visible flesh.”

[Con el sol abrasando cada vez con más fuerza, hora tras hora, no es natural que ardan las cosas aunque nunca lo hayan hecho, quiero decir, al menos de este modo, espontáneamente. (Pausa.) Yo misma quizá, no me derretiré al final, o me abrasaré, oh, no quiero decir arder en llamas necesariamente, no, sino carbonizarme poco a poco hasta que toda esta - (gesto amplio de brazos) - carne visible, quede convertida en negras cenizas.]

No podemos dejar de alertar que hay un sistema económico que también es causa de la situación que circunscribe a una parte de la población como superviviente. La fragilidad de los personajes en las obras de Beckett no sólo nos muestra su situación frente a la degradación por el paso del tiempo, sino también como sujetos frágiles y vulnerables frente a los cambios de su propia época, así como también de la imposición de un poder (económico, político, físico) por parte de sus semejantes. Dice Dipesh Chakrabarty en un reportaje:

A lot of history told two stories – how humans eventually came to free themselves from the constraints placed on them by nature and natural causes; and how humans came to think of freeing themselves from the oppression of other humans. (Chakrabarty, 2018: 12)

[Gran parte de la historia cuenta dos relatos: cómo los humanos finalmente llegaron a liberarse de las limitaciones que les imponía la naturaleza y las causas naturales; y cómo los humanos llegaron a pensar en liberarse de la opresión de otros humanos.]

Evidentemente creemos que la liberación de “*the constraints placed on them by nature*” fue el inicio del camino hacia el sometimiento en manos de quienes han violentado esa naturaleza esparciendo sus restos y sus víceras. La presencia de un mundo en ruinas es también una constante en la obra de Beckett: desde *Endgame*, donde la naturaleza está agonizando o ya está muerta, a los paseos por Dublín en los poemas “Enueg I” y “Enueg II” de su libro *Echo’s Bones* (1935), de la experiencia relatada en el texto radiofónico “The Capital of the Ruins”(1946) hasta su textos en prosa como “Afar a bird” (*Fizzles*, 1976) donde podemos leer el paisaje inicial descrito de este modo:

Ruinstrewn land, he has trodden it all night long, I gave up, hugging the hedges, between road and ditch, on the scant grass, little slow steps, no sound, stopping ever and again, every ten steps say, little wary steps, to catch his breath, then listen, ruinstrewn land I gave up before birth...

[Tierra cubierta de ruinas, ha caminado toda la noche, yo renuncié, rozando los setos, entre calzada y cuneta, sobre la hierba seca, pasitos lentos, toda la noche sin ruido, deteniéndose a menudo, más o menos cada diez pasos, pasitos desconfiados, volviendo a tomar aliento, escuchando luego, tierra cubierta de ruinas, yo renuncié antes de nacer...]

O incluso “For to End yet Again” que nos muestra un paisaje de derrumbe y oscuridad constante y de *residua*, nos han dado una muestra de que la situación de caída es la que desde el inicio acontece y coloca a los personajes frente a un paisaje devastado provocado por el humano, primero industrial y luego post-atómico.

Una de las maneras de subsistencia que podemos ver en la obra de Beckett es constituir un sistema contra-Anthropocene que permita a estos personajes evitar la constante degradación que resulta del violento cambio que sufrió la naturaleza por la mano y la actividad del hombre. Si, como advertimos, es evidente en obras como *Endgame* o

Happy Days, en otras obras la situación misma de quietud parece funcionar como una resistencia frente a la pérdida.

Beckett nos presenta en sus obras esta violenta transformación del mundo que es siempre pérdida: de movimiento, de percepción, de cuerpo y de palabra. Este despojamiento explícito en su obra es también un modo de mostrarnos un camino alternativo ante el exceso que representa el Antropoceno o, como otros han denominado aún mejor este último período como *Capitalocene* (Moore, 2015).

Este texto en prosa al que nos referimos, “For to end yet again”, plantea una serie de preguntas: ¿qué es lo que acaba o finaliza? ¿Dónde se encuentra ese paisaje gris que cubre las ruinas dispersas? Leemos así su decadencia: “First change of all a fragment comes away from mother ruin and with slow fall scarce stirs the dust.” (p.245) [Primero el cambio de todo un fragmento se desprende de la ruina madre y con una lenta caída apenas remueve el polvo]. Por ello, la “catástrofe” es el hiperobjeto que interactúa con la desolación y recubre cada una de las obras beckettianas: como el final irreversible de una tragedia, pero también como clausura de un sistema que siempre estará degradado porque se ha transformado en su propio *debris*.

Bibliografía

- Achille Mbembe. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011.
- Beckett, Samuel, “For to end yet again” in *The Complete Short Prose*, ed. S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995.
- Beckett, Samuel, “The End” in *The Complete Short Prose*, ed. S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995.
- Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays*, London: Faber & Faber, 1984.
- Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with George Duthuit*, London: John Calder, 1999.
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, London: Faber & Faber, 1965.
- Bouton, Christoph, “Qui est le “grand sujet de l’Anthropocène” in *L’Accélération de l’Histoire. Des Lumières à l’Anthropocène*, Paris: Seuil, 2022.
- Bryden, Mary, The Sacrificial Victim of Beckett's Endgame in *Journal of Literature & Theology*, Vol.4, Nº 2, July 1990, Oxford University Press, pp.219-225.
- Chakrabarty, Dipesh, “Humans are a geological force” Dipesh Chakrabarty, interviewed by Shiraz Sidhva, *The UNESCO Courier* April-June 2018.
- Ellis, Erle, *Anthropocene: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2018.
- Moore, Janson (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 2015.

Moore, Janson, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: Kairos, 2016.

Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Shaw, Joanne, *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy, Molloy, Malone Dies and The Unnamable and How It Is*, Amsterdam: Rodopi, 2010.

PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN Y REESCRITURAS EN EL TEATRO

Paula Bonaparte - Traducir teatro en portugués: *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins y *O Bem-Amado* de Dias Gomes

Paula Bonaparte
(Universidad Nacional de Rosario)

El objetivo de esta ponencia es presentar algunas problemáticas de la traducción al español rioplatense de dos obras de teatro escritas en portugués: *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins y *O Bem-Amado* de Dias Gomes. Cabe aclarar que no traduje estas dos obras completas al español ni analicé traducciones publicadas; lo que hice fue analizar las obras en portugués en busca de posibles problemáticas de traducción.

En comparación con otros géneros, la traducción del texto dramático ocupa un lugar marginal en el campo de estudio de la traducción literaria. Por eso, contamos con poca bibliografía sobre el tema, especialmente en el par de idiomas portugués-español. Hay varios factores que podrían explicar este escenario. Entre ellos, el difícil acceso a los textos, que muchas veces no son publicados, y el escaso interés que demuestran las editoriales por este género, que generalmente solo se lee dentro del ámbito escolar. Sin embargo, es interesante hacer una comparación con la poesía. Como explica Paulo Henriques Britto:

No campo da tradução, poucos temas têm sido tão discutidos, e têm levado à adoção de posturas tão radicalmente opostas, quanto a tradução de poesia. O interesse teórico por esse ramo da atividade tradutória parece ser inversamente proporcional ao volume de traduções de poesia efetivamente publicadas²². (Britto, 2012, 119)

Entonces, ¿por qué hay tantos estudios teóricos sobre la traducción de poesía y tan pocos sobre la traducción de teatro? Una posible respuesta podría estar dada por una particularidad de este género, que es la de pertenecer a dos sistemas al mismo tiempo, el literario y el teatral. En este sentido, adhiero a la opinión de Lapeña (2013) de que no existen traducciones

²² “En el campo de la traducción, pocos temas son tan discutidos, y llevan a la adopción de posturas tan radicalmente opuestas, como la traducción de poesía. El interés teórico por esta rama de la traducción parece ser inversamente proporcional al volumen de traducciones de poesía efectivamente publicadas”. [Traducción propia]

para leer y traducciones para representar y de que, a la hora de traducir, deben tenerse en cuenta todos los factores.

Las problemáticas que surgen a la hora de traducir obras de teatro, o por lo menos obras realistas con una estructura clásica como las analizadas en este trabajo, se asemejan en gran parte a las que surgen en la traducción de diálogos en los textos narrativos. Aunque las obras se traducen íntegras (es decir, también se traducen las didascalias), casi todas las decisiones que tiene que tomar el traductor se relacionan con los parlamentos de los personajes. Según Averbach (2011), las mayores problemáticas a la hora de traducir diálogos son la naturalidad y los niveles de lengua de los personajes.

Osman Lins y Dias Gomes fueron dos escritores contemporáneos, ambos nacidos en el nordeste brasileño, y las dos obras analizadas también son contemporáneas. Se trata de dos obras muy reconocidas que incluso tuvieron sus adaptaciones para cine, en el caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, y para televisión, en el caso de *O Bem-Amado*.

Osman Lins nació en 1924 en Vitória de Santo Antão, estado de Pernambuco. Incursionó en varios géneros además del drama y escribió cuentos, ensayos y novelas.

Lisbela e o Prisioneiro fue publicada en 1964 y transcurre en la cárcel de Vitória de Santo Antão. El protagonista es un antihéroe, Leléu, que está preso. La autoridad en la cárcel es el Teniente Guedes. Leléu y la hija del teniente, Lisbela, están enamorados y quieren huir juntos. La situación es aún más compleja porque Lisbela está comprometida y a Leléu lo busca un asesino a sueldo, Frederico. El teniente se opone a la relación entre su hija y el preso y quiere que lo maten. Finalmente, Lisbela le dispara a Frederico y se escapa con Leléu.

Dias Gomes nació en 1922 en Salvador de Bahía, estado de Bahía, y se dedicó principalmente a escribir obras de teatro y telenovelas.

O Bem-Amado fue publicada en 1963 y transcurre en Sucupira, una pequeña ciudad ficticia del litoral bahiano. El protagonista es Odorico Paraguaçu, un político de la ciudad. Por otro lado, está Neco Pedreira, el dueño del diario local, que critica constantemente a Odorico y su forma de hacer política. Como la ciudad no tiene cementerio, Odorico lanza su candidatura para intendente, usando la construcción del cementerio como única promesa de campaña, y gana. Desvía fondos para construirlo y establece que la inauguración se realizará durante el

primer entierro, pero no puede hacerlo porque nadie muere en Sucupira. Finalmente, después de varios intentos por conseguir un muerto, Odorico es asesinado e, irónicamente, el cementerio es inaugurado por Neco durante su entierro.

El mismo año en que se publica la obra de Lins comienza la última dictadura militar en Brasil, que duraría hasta 1985. Sin embargo, sería un error analizar estas obras solo en clave de dictadura militar. Ambas fueron escritas poco antes del golpe, pero podría decirse que no son producto de ese contexto en particular, sino que retratan problemas atemporales, como la corrupción en la política y el debilitamiento de las instituciones del Estado. De hecho, Ferreira Gullar, escritor brasileño a cargo del prólogo de *O Bem-Amado*, comenta que al propio Dias Gomes le preocupaba esta cuestión cuando la obra se llevó a escena, ya en plena dictadura. Temía que fuera entendida como un aval al régimen militar, justificando el golpe por causa de la corrupción presente en la política.

Las dos obras comparten una característica fundamental que las hace muy complejas y muy ricas a la vez para analizar: la representación carnavalesca del mundo. El concepto de “carnavalización de la literatura” fue propuesto por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1974). La literatura carnavalizada se caracteriza por la lógica de las cosas al revés y se construye como parodia de la vida cotidiana. Ambas obras, aunque de diferentes maneras, representan ese “mundo al revés”. En *Lisbela e o Prisioneiro*, prima una inversión del orden social establecido, de las jerarquías de poder. En *O Bem-Amado*, en cambio, sobresale una inversión de los principios morales. A través de esa carnavalización irónica y burlesca de la sociedad, los dos autores realizan una fuerte crítica.

En *O Bem-Amado*, el ambiente carnavalesco de la obra está perfectamente representado por su protagonista. Odorico es deshonesto, mentiroso y manipulador en la política y también en la vida privada. Mantiene relaciones secretas con dos hermanas que lo admiran y apoyan. La relación con Dulcinéa se revela en el transcurso de la historia, pero la relación con Dorotéa está mucho más cifrada.

Uno de los indicios de que existe otro tipo de relación entre ellos son las formas de tratamiento. El traductor debería detectar que los pronombres de tratamiento que utilizan Odorico y Dorotéa cambian dependiendo del contexto. Al ser una relación secreta, el trato

entre estos personajes no es igual en público y en privado. La forma de tratamiento en público es formal y en privado es informal. En público, ambos se tratan de “o senhor/a senhora”, lo que en español correspondería a “usted”. En privado, ambos se tratan de “você”, lo que en español rioplatense correspondería a “vos”, o por sus nombres propios.

Si el traductor no detecta esto, podría cometer el error de unificar en un tratamiento formal o informal, tanto en público como en privado. En el caso de unificar en un tratamiento informal, la traducción tendría más marcas que el texto en portugués que revelarían la relación amorosa entre Dorotéa y Odorico, e incluso la anticiparían. En el caso de unificar en un tratamiento formal, la traducción tendría menos marcas que el texto en portugués que ayuden al lector a reconocer esa relación secreta.

Si hubiera que describir a Odorico en una sola palabra, sería demagogo. Él ejerce la demagogia a través del lenguaje. La forma de hablar de Odorico es una parodia de la forma de hablar de los políticos. Una característica propia de su forma de hablar es el uso de neologismos, de palabras inventadas, como “agoramente” o “prafrentemente”.

Como sucede en el caso de los pronombres, el primer desafío es reconocer esos términos como neologismos. El traductor debería percibir que no se trata de algo propio de la lengua sino de creaciones del autor. Para reconocer un desvío de este tipo, se requiere un conocimiento lingüístico profundo de la lengua de origen. Para traducirlo, además de conocimiento lingüístico de la lengua meta, se requiere creatividad.

Los dos neologismos citados se forman por el proceso de derivación, es decir, por medio de afijos. Lo singular es que se parte de un adverbio o locución adverbial para crear otro adverbio. “Agoramente” se puede traducir sin problemas como “ahoramente”. En “prafrentemente”, además de agregar el sufijo “-mente” a “frente”, se lo unió con la forma reducida de la preposición “para” (“pra”). En español, una locución adverbial equivalente es “en adelante”, por lo que se podría traducir como “enadelantemente”.

En el caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, por sentido común, pensaríamos que la relación entre Leléu y el Teniente Guedes sería claramente vertical, marcada por una evidente disparidad de poder. Eso se refleja, por ejemplo, en la organización del espacio en el que suceden la

mayoría de las escenas: una cárcel, con el preso dentro de la celda y el teniente afuera. Lo interesante es que esa relación vertical no se refleja en el lenguaje.

Hay una inversión de roles en la relación vertical cuando de la lengua se trata. Es decir, por las características externas de la interacción, el Teniente Guedes tiene un rol dominante y Leléu un rol dominado. Sin embargo, cuando analizamos las características internas de la interacción, notamos que esos roles se invierten: el Teniente Guedes pasa a tener un rol dominado y Leléu un rol dominante.

En este caso, se evidencia una característica propia de la lectura de los textos literarios, que, según Averbach (2011), es lo que la dificulta: la lectura de un texto literario no se puede predecir. En *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes se refiere a grados de escritura. La escritura del grado cero es la que transmite el mensaje del texto a través de un código totalmente transparente (vale aclarar que este grado es un postulado teórico; no existe en la realidad). Averbach retoma a Barthes y utiliza una metáfora para explicarlo. Si miráramos a través de una ventana, el vidrio sería el código y lo que está detrás sería el mensaje. El grado cero estaría representado por un vidrio totalmente transparente. Los textos que más se acercan a ese grado cero son los de las ciencias duras. A medida que nos movemos hacia las ciencias humanas, la opacidad aumenta. Y el grado más alto lo ocupan los textos literarios. Si no reconocemos y traducimos esas opacidades del vidrio, la traducción no producirá en sus lectores el mismo efecto que produce el texto fuente en los suyos.

En el marco del análisis de la conversación, como bien señala Catherine Kerbrat-Orecchioni (2006), los actos de habla son la categoría más rica para analizar de entre los marcadores verbales en las relaciones verticales. En varias ocasiones, el teniente da órdenes a los presos, pero ellos no las acatan y las cuestionan. Por eso, a pesar de que la orden es un tipo de acto de habla que amenaza la imagen del receptor, en estos casos es al revés, la orden acaba amenazando la propia imagen del emisor.

¿Qué repercusión tiene esto en la traducción? El primer desafío es reconocer cómo se manifiesta este quiebre en las relaciones de poder en el uso del lenguaje. El autor utiliza diferentes recursos lingüísticos para ridiculizar a la autoridad y generar el efecto cómico y la crítica. Luego, tenemos que lograr ese mismo efecto en la traducción.

Por ejemplo, en un momento, el teniente golpea a Leléu y le ordena: “ajoelhe-se e peça perdão”. Ambos verbos están en imperativo. Una traducción literal al español rioplatense sería “arrodillate y pedí perdón”. Por un lado, para lograr que la frase suene natural en español, deberíamos agregar el pronombre “me” en “pedime”. Ya que, por la continuación de la frase, sabemos que el teniente se refiere a que le pida perdón a él. Pero, por otro lado, en portugués, la palabra “perdão” tiene una fuerte carga religiosa. Es decir, se le pide “perdão” a Dios. Para disculparse en cualquier otra situación, es más frecuente el uso de “desculpar”. De hecho, Leléu se burla de la forma de hablar del teniente relacionando el hecho de arrodillarse con la religión. Aunque en español la palabra “perdón” también tiene esos dos matices, no existe, al menos en el español rioplatense, una diferencia tan marcada en su uso. Se pide perdón tanto a Dios como a una persona cualquiera. Disculparse, por otro lado, se usa en contextos más formales. Este parlamento contribuye especialmente a la caracterización de los personajes, porque el Teniente Guedes pretende ordenar casi con un peso de autoridad divina, pero, incluso así, es fuertemente cuestionado por Leléu. Por eso, para que la orden tenga en español el mismo peso que en portugués, habría que pensar en una traducción como “arrodillate y rogá que te perdone”, donde la palabra “rogar” refuerza el carácter religioso de la palabra “perdón”.

Este caso ilustra lo que plantea Umberto Eco en *Decir casi lo mismo* (2000). La sinonimia pura no existe. No existe entre lenguas, pero tampoco en la misma lengua. Muchas veces, a los traductores nos resulta muy difícil despegarnos del texto fuente (y más en los casos de lenguas próximas como el español y el portugués). Atados a ese miedo que nos impone la “fidelidad”, nuestras traducciones resultan difíciles de leer, con estructuras, chistes o juegos de palabras forzados que, sin duda, no logran en el lector de la traducción el mismo efecto que el texto fuente en los suyos. Cabe destacar que, en realidad, es imposible saber qué leen los lectores y qué efecto produce el texto en ellos, pero tenemos que jugar ese juego.

Como señala Rónai, “[...] a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo²³” (2012, 22). Y poder

²³ “[...] tal vez la noción de fidelidad implique menos adherencia a las palabras de la lengua fuente y más obediencia a los usos y a las estructuras de la lengua meta”. [Traducción propia]

despegarse del texto fuente es algo muy necesario a la hora de lograr un efecto de naturalidad en la traducción de diálogos. Averbach llama a este proceso “desverbalización”:

Muchas veces, para lograr naturalidad, es importante aplicar una práctica que se llama “desverbalización” y que, en realidad, es un método que separa las lenguas, aleja los dos códigos en juego dentro de la mente del traductor y permite una versión más alejada del original “palabra por palabra” pero más cercana al sentido, la intención, el tono del original. (Averbach, 2011, 67)

Para finalizar, el lugar marginal que ocupa el texto dramático en los estudios de la traducción nace de una concepción muy rígida de los géneros literarios. En vez de pensar esa doble pertenencia del texto dramático al sistema literario y al teatral como algo enriquecedor, a veces se lo considera como una razón para excluirlo del campo estrictamente literario.

En general, en las obras de teatro, los personajes son caracterizados casi exclusivamente a través de lo que dicen. Lo mismo sucede con las relaciones que se establecen entre ellos. De ahí que, para que la traducción produzca un efecto análogo al del texto fuente en el lector, deba analizarse exhaustivamente qué dicen los personajes, cómo lo dicen y cómo responden los otros personajes.

Los fragmentos analizados del corpus reflejan lo extremadamente compleja que es la tarea del traductor. Demostrando, una vez más, que traducir no implica simplemente conocer dos lenguas y, como por arte de magia, “decir lo mismo en la otra lengua”.

Bibliografía

- Averbach, Mária. *Traducir literatura. Una escritura controlada*. Comunicarte, 2011.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2011.
- Britto, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Civilização Brasileira, 2012.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de Traducción*. Lumen, 2008.
- Gomes, Dias. *O Bem-Amado*. Nova fronteira, 2014.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Parábola Editorial, 2006.
- Lapeña, Alejandro L. “Mutis por el páramo: panorama sobre la traducción teatral”. La Linterna del Traductor, <http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/traduccion-teatral.html>.
- Lins, Osman. *Lisbela e o Prisioneiro*. Planeta, 2015.
- Rónai, Paulo. *A tradução vivida* (4ª. Ed.). José Olympio, 2012.

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil - La recepción del Grand Guignol en el Río de la Plata

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil
(FHCE UDELAR – CFE IPA)

Origen y resonancias

El Grand guignol es un género teatral que nace en París en los últimos años del siglo XIX y se desprende del naturalismo. Su fundador, Oscar Méténier fue uno de los colaboradores más cercanos de Antoine hasta que decidió seguir su propio camino, adquiriendo la sala del callejón Chaptal en Montmartre. Se convirtió entonces en un *teatro de especialidad*, en parte prolongación de una práctica mundana erótica que consistía en representar pequeñas obras en las casas particulares. Agnès Pierron destaca el hecho de que no se trata de un teatro popular, sino un *teatro de especialidad*, es decir de público definido (1995, X-XI).

Como explica Pierron, la sala de la calle Chaptal, por sus características materiales permite cierta intimidad e independencia entre los espectadores. Al mismo tiempo el Grand guignol adopta la estética y los códigos, como el argot, de una contra sociedad, poblada de delincuentes y personajes marginales.

En cuanto a la representación, responde siempre a una limitación del espacio en doble vertiente: un escenario estrecho, un ambiente opresivo, un tono claustrofóbico de situación sin salida, tal como el callejón físico lo anunciaba.

Incluye en su nombre un componente *naïf* y subversivo al mismo tiempo; la palabra *guignol*, alusión a la marioneta tradicional francesa, creada en 1804 por Laurent Mourguet, marionetista y portavoz de los obreros tejedores de la seda "canuts", en la ciudad de Lyon. Su alter-ego, *Guignol*, aunque en el plano del divertimento para niños, se inscribe en una línea de héroes populares devenidos justicieros. La palabra *guignol* gana gran popularidad y se expande rápidamente. En Argentina, en 1902 se publica una revista de humor con ese mismo nombre: *Guignol*. Todas las secciones, política, parlamentaria, crónica social, teatral, son

vistas desde el ángulo del humor. Para quitar toda duda sobre su naturaleza, dan en su número dos, una definición de lo que es el guignol, tomada de un libro de Francois Coppée²⁴:

Desde mi lecho no oigo sino de una manera vaga el órgano rajado de Guignol, sus estallidos de alegría después de cada nuevo crimen, y el ruido seco de los bastonazos sobre las cabezas de maderas; pero conozco por otra parte la farsa trivial y feroz que excita irresistiblemente la hilaridad, no solo de los pequeñuelos instalados sobre los bancos, sino también de los papanatas agrupados fuera de la cuerda. (...) Se presenta la gendarmería y Guignol acogota a los gendarmes. La justicia humana es impotente contra este malhechor indomable. Cuando llega el magistrado, Guignol lo derriba sin compasión con el dorso de su palo y le asierra el cuello sobre el borde del teatro. El mismo verdugo y el diablo no pueden dominar al furioso (Revista Guignol, número 2, 15 de mayo de 1902, Buenos Aires, Argentina).

Las dos compañías de Grand Guignol y la crítica

Durante al año 1910 dos compañías de Grand Guignol visitan el Rio de la Plata; primero la italiana de Alfredo Sainati y Bella Storace y luego la francesa, la original y genuina del callejón Chaptal dirigida por André Nerac. Entre abril y agosto se presentan en Buenos Aires mientras que en Montevideo lo hacen entre julio y setiembre. Sainati estrena en Buenos Aires en el Coliseo el 3 de abril de 1910 y se despide el 8 de mayo, antes de la llegada de la compañía francesa el día 25 de mayo en el Teatro Moderno. Vuelve Sainati al Coliseo el 2 de julio hasta el 14 de ese mes, día de su última función y estrena en Montevideo en el Cibils dos días después, el 16 de julio dónde permanece un mes. Mientras tanto los franceses de Nérac continúan su temporada ininterrumpidamente en el Moderno en Buenos Aires, hasta el 24 de agosto; habrán pasado allí 3 meses consecutivos. Cinco días después estrenan en Montevideo en dónde solo permanecen dos semanas.

Ambas compañías son muy esperadas en las dos ciudades. No obstante, puede decirse por un lado que suscitaron más curiosidad en Montevideo, por la cantidad de notas previas publicadas y por otro, que obtuvieron más éxito en Buenos Aires por el tiempo que permanecieron en cartel. Puede deducirse que la compañía francesa durante su estadía en Montevideo, extrañamente breve -solo dos semanas- pudo verse afectada por la visita de Clémenceau, contrario a este teatro y por otro tal vez puede pensarse que generó cierta condena moral, dada la publicación del artículo "La moralidad francesa" por E. Gómez Carrillo

²⁴ Aunque en la revista *Guignol* solo ponen el autor, he rastreado la cita y pertenece al libro de F. Coppée, *La bonne souffrance*, publicado en 1898.

en La Razón, oportunamente publicado dos días después de la discreta partida de la compañía francesa. Por el contrario, la compañía italiana había extendido una semana más su partida debido al éxito de público en Montevideo.

La crítica argentina se muestra entusiasta con la compañía italiana; el día que sigue al estreno, el 4 de abril, se elogia la elección de las obras y el orden en el que están dispuestas para crear un ambiente propicio y generar un efecto de tensión en el público: *“es la prueba de la animalidad absoluta de la emoción colectiva: esa sala jadeante, temblorosa de espanto, porque una mujer llena de miedo puede morir en su presencia”*. Se refieren a “Lui”, la obra de Méténier ubicada al final del programa que representa el punto culminante de la función.²⁵

El Grand guignol, vinculado con lo siniestro, programa al menos cuatro obras cortas por función. Dentro del repertorio se destacan adaptaciones de Maupassant y de Edgar Allan Poe; las obras, tal como los relatos, tienen un mecanismo que produce un efecto calculado. Este ejercitar emocional resulta placentero para el espectador y provoca una erotización ya que lo pone en situación de anhelo constante de una resolución frente a la tensión dramática. Para poder graduarlo, alternan obras ligeras de tipo comedia con una pieza dramática que es el momento más alto dentro del espectáculo.

La crítica uruguaya de la revista *Bohemia* dice que el Grand Guignol:

representa una continua tentación para los pacíficos burgueses que, anonadados por una vida tranquila en demasía, van a sacudir un poco sus nervios con la sucesión ininterrumpida de las escenas de pesadilla que su existencia no les ofrece nunca (Revista *Bohemia* número 40, Montevideo, 30 de julio de 1910).

La crítica uruguaya se preocupa por contextualizar este nuevo género y en particular a la compañía Sainati-Storage, aportando datos interesantes; por ejemplo su proveniencia de una compañía de comedias llamada *Dei cinque brillanti* dirigida por Gina Favre y Napoleone Masi, caracterizada por *“un repertorio realista ultra moderno”*. A esta afirmación viene a apoyar una descripción elogiosa del tipo de actuación realizado por Bella Starace, de la que se dice: *“no declama sino que vive”*; tiene *“movimientos desenvueltos y mesurados”*; se habla de los

²⁵ Hay una confusión de la crítica respecto a la identidad del autor que lo superpone con Maupassant, ya que Méténier se especializaba en adaptar cuentos y novelas para la escena. En este caso *Lui* es una obra de Méténier que no tiene nada que ver con el cuento de Maupassant que lleva el mismo nombre.

“pequeños y humildes dramas que representa” y de sus “humildes heroínas”. Como puede verse, todas estos comentarios concuerdan con una actuación acorde al drama moderno, es decir un desempeño de corte naturalista.

El mismo artículo nos informa del feliz proyecto de la pareja Sainati-Storage de trasponer el grand guignol a Italia y del entusiasmo allí recibido por jóvenes dramaturgos que les hacen llegar sus obras afines al género.

También incluye el artículo el lema del grand guignol que es el siguiente: “*Aterrorizandoos, conmoviendoos, haciendoos reír, el Grand Guignol exhibe vuestras miserias y castiga vuestras culpas*” (La Razón, 16/7/1910) . Esto coincide con el concepto manejado por Agnès Pierron de *teatro de los miedos* que cumple una función liberadora al exponerlos. Los fantasmas de la época no tienen que ver con elementos sobrenaturales sino con aspectos de la vida moderna que obedecen a un nuevo paradigma y que por ello resultan inquietantes; de ahí la recurrencia a la medicina, las operaciones, los accidentes desencadenados por pequeños errores.

Sin embargo, pese a la buena disposición de la prensa y al éxito de público que obtiene la compañía italiana, suscita reacciones contradictorias ya que a los dos días de su estreno en Montevideo, puede leerse en una reseña crítica del diario uruguayo La Razón que *Una lezione alla Salpetriere* “es una obra sin méritos literarios”. Del mismo modo, habíamos leído en una reseña argentina la semana anterior:

Creíamos que el género guiñolesco había dado de sí todo lo que en punto a escabrosidades inmorales, sin ninguna finalidad artística, podía dar: pero las obras que ayer puso en escena la compañía Sainati sobrepasaron los límites de las experiencias anteriores (La Nación, Buenos Aires, 9 de julio de 1910)

Como vemos, las críticas son parcas, bastante herméticas; no entran en detalles y nos dejan en posición de especulación sobre qué aspectos serían objeto de condena.

Por lo pronto, una característica que se repite entre las obras del Guignol es el hecho de tomar por escenario al hospital, la sala de operaciones, conspirando contra la imagen forjada a lo largo del siglo XIX del médico respetable, símbolo de la autoridad.

La polémica en torno a Clémenceau: derechos de autor y adulterio

Como dijimos anteriormente, la visita del estadista Georges Clémenceau ministro y médico francés y su rechazo por el grand guignol reafirma el carácter marginal e inconveniente de este teatro y puede explicar la escasa permanencia de la compañía francesa en su segundo destino: Montevideo.

La disconformidad del político francés proviene del anuncio de la compañía francesa del estreno de una obra suya en su programación, a lo que este se opone. Así es que en La Nación se anuncia el estreno en la compañía del Grand Guignol de la obra *Le voile du bonheur* para el viernes 12 de agosto, al tiempo que se transcribe la queja de Clémenceau:

La dirección del teatro Moderno me ha pedido autorización para representar *Le voile du bonheur*, comedia en un acto de la que soy autor, y se la he negado. Sin embargo, veo que esta obra está anunciada para mañana. No puede ser bien montada, ni bien representada.

Deseo dejar constancia pública de tales proceder de piratería, que desgraciadamente permite la falta de una ley sobre propiedad literaria en la república Argentina.

Así es que a partir de este incidente surge el interés por legislar la cuestión de los derechos de autor en Argentina²⁶.

Por otro lado, se debería considerar como parte de la incomodidad del autor francés la fidelidad incondicional de la mujer como requisito fundamental del matrimonio que está en el centro de su obra *Le voile du bonheur* y que esconde detrás de ese velo, el adulterio. Sin embargo, el protagonista, ciego y feliz desde hace años, al recobrar la vista y enfrentarse a la traición, opta por volver a la ceguera y no condena a su mujer. En cambio, debo decir que Clémenceau, tan magnánimo en la obra y en su posición pública frente a los derechos de la mujer, fue especialmente cruel cuando descubrió la infidelidad de su mujer Mary Plummer, a

²⁶ Para ampliar el tema ver la entrada siguiente: <https://comercioyjusticia.info/tecnologia/un-frances-pionero-de-la-propiedad-intelectual-argentina/>

pesar de estar ya separados. La hizo encarcelar, la despojó, le quitó la nacionalidad francesa, le quitó la tutela de sus hijos y la deportó a su país de origen, siendo ella norteamericana²⁷.

Dada la irreverencia del Grand Guignol y su vocación por el humor negro, es muy posible que el autor temiera algún tipo de alusión a sus contradicciones que él mismo dejaba al descubierto. En su obra, salta a la vista que el marido ciego es presentado como la gran víctima, expuesto en su fragilidad. Pero en el contexto de la vida privada del político francés, sabemos que la víctima indefensa fue su mujer.

Grand Guignol: entre apropiación estética y temor de los bajos fondos

Esto sucede, como dijimos, al final de la temporada argentina de la compañía francesa fundadora del Guignol dirigida por Nérac; temporada que puede considerarse muy exitosa. El éxito se refleja en la emulación, en el intento de imitación local del género que tiene lugar en Buenos Aires, en el teatro Apolo, con una obra de E. Collazo llamada *El Presidiario*, estrenada una semana después de la aparición de Sainati en el Coliseo y que se reivindica del grand guignol. La obra cuenta con un elenco destacado: Blanca Podestá, Aparicio Podestá, S. Rossich, L. Vellión, A. Ballerini y P. Arias. Aunque es aplaudida recibe muy mala crítica; le reprochan principalmente no pertenecer al Grand Guignol:

[El Grand Guignol] sintetiza verdaderos comprimidos de dramas o tragedias, pero que no puede confundirse con un episodio melodramático. El Presidiario es esquemático, sin base psíquica, no estudia, no analiza ninguna pasión. Esto no es Grand Guignol (La Nación, 12 de abril 1910).

Es cierto que el tratamiento de la obra de Collazo es melodramático, aunque la situación planteada podría haberse ajustado al espíritu del grand guignol. Una noche, en una casa

²⁷ Para mayor información sobre este tema, ver las dos entradas siguientes:

<https://information.tv5monde.com/terriennes/quand-georges-clemenceau-dit-le-tigre-devora-sa-femme-30136>

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-histoire/pourquoi-dit-on-parfois-que-clemenceau-fut-un-horrible-macho-9490544>

burguesa, una madre se queda jugando al solitario mientras espera a su marido y su hijo se apronta, reza y se va a dormir; todo en la misma habitación. Cuando el niño está dormido y todo está en calma, irrumpen dos ladrones que amordazan a la mujer y la atan a la silla. Entonces comienza un larguísimo monólogo del delincuente, injustamente condenado por el juez, marido de la protagonista. El tono es completamente melodramático y el final es feliz, reconfortante. No hay nada que subvierta el orden establecido y en esto reside la disonancia con el guignol. No hay rastros del humor negro; falta el distanciamiento de la ironía. Estas características esenciales del grand guignol, ausentes en la obra de Collazo, son las que lo introducen en una dimensión metadramática.

El grand guignol es una de las múltiples formas del drama moderno; parecería que la crítica y por extensión el público, ya tiene incorporados los parámetros naturalistas al juzgar las obras. Mientras que una breve crítica consigna que la obra *Una lezione alla Salpetrière* del repertorio de Sainati es “una obra sin méritos literarios que ni siquiera tiene el valor de asemejarse a la realidad” (La Razón, 18/7/10), otra se expresa de forma admirativa respecto al desempeño de los actores de la compañía de Nérac: “Hasta el punto de producir una sensación perfecta de realidad” (La Razón, 30/8/10).

El grand guignol es una emanación de la Belle époque que moviliza un imaginario descarnado, urbano, policial y medicalizado. Aunque Uruguay accede muy pronto a las leyes sociales -es un país pionero- también participa de este imaginario de la inseguridad y la delincuencia. Entre los dos siglos, emerge el escenario de la pauperización, la disconformidad, la lucha por los derechos sociales y los atentados anarquistas. Es un contexto de violencia del que muchos desearían mantenerse alejados. Dos días más tarde aparece otra crítica en el mismo espíritu, que añade una advertencia:

Ir a buscar éxitos dentro del Guignol, equivaldría a consumir la destrucción del naciente teatro argentino. No hay autores, intérpretes ni público para hacer la tentativa. El triunfo de la compañía Sainati es un derivativo de la moda. Y ya sabemos lo que dura una moda en arte como en todo (La Nación, 14 de abril 1910).

El Grand Guignol puede constituir una amenaza ya que posee una inmoralidad perceptible en su simpatía por el universo del hampa, herencia del naturalismo y lo aleja de las buenas costumbres burguesas. En efecto, *los bajos fondos* también son una preocupación en el Río

de la Plata, como lo indica un artículo publicado en La Nación en la misma temporada en la que alternan las dos compañías de Grand guignol en los teatros:

El atorrante, tipo de vago esencialmente nuestro, tiene como residencia al trabajo, una experiencia de larguísimos años de noches dormidas al cielo, de alimentación sucia hecha en los cajones matinales de basuras y de haraganería continua, violada solo por el andar y andar sin ningún objeto: su regeneración ha parecido siempre imposible, por no habérsela intentado nunca con empeño (“Apuntes de los bajos fondos”, La Nación, 30 de junio 1910).

Como lo explica D. Kalifa, desde el siglo XIV en Europa se produce el deslizamiento de la pobreza a la inmoralidad, “Numerosas representaciones asocian el indigente a comportamientos transgresores y desviados e insisten en la haraganería, la trampa, el engaño²⁸” (2013,78), lo que convierte al pobre en sospechoso y en culpable. En el artículo citado de La Nación se menciona el tipo del *atorrante* que Kalifa consigna, tomado de Th. Child²⁹ y explica el origen de la palabra, que proviene de los conductos de aducción de agua fabricados por la empresa A. Torrent en Buenos Aires. Queda entonces en evidencia la situación de marginalidad de estos pobres a los que se desprecia abiertamente en la ciudad.

El grand guignol, como hemos dicho, refleja un imaginario urbano de violencia y amenaza; una sociedad en la que se han generalizado las alarmas colectivas a través de las noticias de prensa (bandas de asaltantes, contagios, atentados, asesinos en serie, incendios, suicidios) alimentando la avidez por la información. En este sentido interesa examinar la articulación entre la crónica roja, exaltada y teatralizada por los diarios y la escena, aunque el crítico anterior lo atribuya a una moda frívola.

Hacia un teatro liminal

El Grand guignol es un teatro que posee rasgos de liminalidad, si tomamos en cuenta las bromas que incorporaban a las funciones para generar una interacción con el público, como los pedidos de ayuda, la llegada de los bomberos, el dar una alarma general en la sala; todo lo necesario para sembrar la duda en los espectadores ya que “*Los fenómenos de liminalidad*

²⁸ Traducción de mi autoría.

²⁹ D. Kalifa lo toma de Théodore Child: *Les républiques hispano-américaines*.

o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? (Dubatti, 2021, 71).

En Buenos Aires entre 1910 y 1930 el vasto campo teatral comprende diversas expresiones como los espectáculos de *variétés* y de *café-concert* y otros menos definidos que se inscriben en una vasta zona de liminalidad, es decir, de fronteras imprecisas entre el teatro, las otras artes y la teatralidad social (Dubatti, 2012, 25). En el caso del Grand Guignol estas irrupciones efectistas se utilizan para reforzar la ambigüedad entre realidad y ficción, instaurando una tensión entre estos campos. A su vez, este mecanismo es una prolongación de la tensión dramática; por ejemplo se repite el patrón del protagonista en el contexto hospitalario que no sabe si confiar en el médico; ¿es un médico que atiende a los periodistas en *Le systeme du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, o es un loco que se hace pasar por médico? O bien, en *Les nuits du Hampton Club*; ¿es confiable el austero presidente del club de los suicidas, o es un sádico asesino despiadado?

Si bien no hay registro en las críticas de las mencionadas compañías de Grand guignol de este tipo de recurso liminal a lo largo de sus giras rioplatenses -con lo cual no sabemos si se utilizaron ni cual fue la reacción del público- lo que salta a la vista es la sincronidad con los acontecimientos exteriores. En efecto, si ampliamos el concepto de *teatralidad social* más allá de los lugares de encuentro nocturno o de bohemia, respecto a otros espacios como la prensa, es posible establecer un vínculo estrecho con el teatro del Grand guignol. Siguiendo a Thérenty, hay un proceso de *ficcionalización de la información*; entendiendo que *el diario es un estallido de fragmentos de actualidad, operación que implica una repetición cotidiana y no se resuelve nunca*³⁰(269).

Durante la permanencia de las compañías de Sainati y de Nérac, tienen lugar unos incidentes dignos de mención, como un levantamiento del público, fruto de un cambio en la programación por la suspensión del monólogo al cierre de la función en el Argentino: “La policía no fue suficiente para calmar los ánimos de la concurrencia, que lanzaba por la sala los bancos y sillas de las tertulias, destrozándolos, por lo que fue necesario llamar un piquete de agentes del departamento central” (La Nación 11/6/1910). Al día siguiente se aclara que “En

³⁰ Traducción de mi autoría.

el Argentino no es la primera vez que el público se ve burlado. De ahí pues, que el desorden asumiera proporciones desmedidas' (La Nación 12/6/1910). Y advierte que el cambio de programación es una práctica constante que debería ser penada.

Luego, dos semanas mas tarde, leemos el siguiente titular: "El salvaje atentado de anoche en el Teatro Colón: una bomba explosiva, pánico indescriptible. Numerosos heridos y contusos" (La Nación 27/6/1910). Se trata de un atentado anarquista que hace explotar una bomba frente a las butacas 422 y 424 del Teatro Colón, siembra confusión y provoca varios heridos.

Mientras, en Uruguay se publica un reportaje sobre un crimen que es digno del Grand Guignol: "El amor, las mujeres y la muerte: El drama erótico-sangriento de anoche. Un hombre enamorado, una mujer que apuñalea y un marido inocente. Escenario: el patio de una casa de inquilinato" (La Razón, 28/12/1910). Como vemos, la prensa asume inmediatamente la teatralización de la noticia, al introducir el término *escenario*.

Este artículo es relevante porque en su contenido expone la descripción de la mujer asesina con una gran fascinación, alterando el sentido y cambiándola de víctima a victimaria, anticipando la mujer fatal, en consonancia con bailarinas y actrices de la época, en la línea de Mata-Hari, Theda Bara, Paula Maxa³¹ y las heroínas de cine mudo. La descripción de esta *femme fatale* criolla no tiene desperdicio:

En defensa de su honor, repeliendo los arrebatos de un enamorado enloquecido, la mujer Carmen Pietrafesa, joven y hermosa, de ojos grandes negros y provocativos, de complexión exhuberante, pálida como las histéricas, hundió anoche un puñal en el pecho de su tenaz perseguidor.

Las piezas del Grand Guignol alternan el posicionamiento de la mujer en tanto presa inocente o asesina pérfida. En las obras en las que asume un papel activo, su capacidad de seducción es utilizada conscientemente para obtener o incidir en algo concreto. Hay un juego constante con las apariencias, con la inversión de roles que se aplica no solo a la mujer de doble naturaleza, sino a todas las situaciones de la vida moderna, favoreciendo el pasaje de lo cotidiano a lo siniestro, en nuevos escenarios propios de la vida urbana. De esta forma,

³¹ Actriz fetiche del Grand Guignol a partir de 1917.

plantean accidentes automovilísticos, accidentes ferroviarios, errores médicos, clubes de suicidas hastiados de vivir y enfermedades mentales ocultas.

Aunque el género no haya prosperado en el Río de la Plata, creemos interesante analizar su breve incursión en nuestra región y estudiar los vínculos que su presencia nos sugiere³².

Bibliografía

Collazo, Francisco Emilio, "El presidiario" en El Teatro Nacional, revista quincenal, año II, volumen 7, Buenos Aires, 1 de enero de 1911.

<https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/785921397/5/#topDocAnchor>

Dubatti, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

Dubatti, Jorge, *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa, 2021.

Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995.

Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds*, Paris, Seuil, 2013.

Pierron, Agnes, *Le Grand Guignol – Le théâtre des peurs de la Belle époque*, Paris, Robert Laffont, 1995.

Pierron, Agnes, *Les nuits blanches du Grand Guignol*, Paris, Seuil, 2002.

Revista *Bohemia*, número 40, Montevideo, 1910.

Revista *Guignol*, número 2, Buenos Aires, 1902.

Thérenty, Marie-Eve, *La littérature au quotidien*, Paris, Seuil, 2007.

³² Este trabajo es parte de una tesis doctoral en curso (Doctorado en Letras, FHCE -UDELAR, Uruguay).

Melissa Cammilleri - *Trouble in Mind*. Problemas de traducción, racismo y género en una obra teatral de Alice Childress

Melissa Cammilleri
(Universidad de Buenos Aires)

La intención de esta ponencia es acercar la producción teatral afroestadounidense a nuestro país, muy poco estudiada dentro de la esfera cultural y académica local, así como dentro de los estudios teatrales y de traducción. *Trouble in Mind* es una obra metateatral de Alice Childress que se estrenó en 1955. Allí, la dramaturga construye un relato en contra del racismo y el sexismo en la escena teatral de Nueva York, en medio de una época de revueltas sociales y los movimientos por los derechos civiles. Por medio de la protagonista Wiletta, una mujer a la que siempre le tocó actuar de *mammy*, Childress denuncia los estereotipos que se hacen de las personas negras y cómo las obras teatrales —y también, obras cinematográficas— ayudan a popularizarlos y perpetuarlos. Si bien Brown emparenta a esta obra, junto al resto de sus producciones, con el teatro étnico sobre la experiencia negra, y no tanto con el teatro militante de protesta —“ethnic theatre of black experience” y “militant theatre protest”, correspondientemente (1986, 230)—, podemos pensar que *Trouble in Mind* se ubica en el medio de estos dos polos.

Ahora bien, Childress realiza esta denuncia y evidencia esta militancia por medio de la representación de personajes negros en escena y de sus parlamentos pero también desde el habla y la lengua que emplean, el inglés afro vernacular o *Black English*. Esto nos plantea varios problemas y desafíos como lectores y traductores: ¿en qué medida es “traducible” una obra que presenta múltiples aspectos culturales anclados en un contexto específico? ¿Cómo traducir la voz y la oralidad, tan relevantes en una obra de teatro y, para esta autora, una decisión estética que enmascara decisiones políticas?

1. La traducción y publicación de literatura afro angloparlante es escasa en nuestro país, además de ser un campo de investigación todavía vacante dentro de los estudios literarios y traductológicos. Una posible respuesta es que todavía no haya un público asiduo a este tipo de literatura y que aún no se haya creado un verdadero interés por el tema, considerando

que el interés muchas veces lo crean las mismas editoriales y la importación de literatura. El panorama actual de escritores afroestadounidenses en la traducción local es casi nulo, y las traducciones que nos llegan vienen en su mayoría de España, autoras que primero fueron consagradas en Estados Unidos y a nivel mundial, como Toni Morrison o Maya Angelou, y que luego se las decidió traducir. Más aun, hasta donde sabemos, ninguna dramaturga negra fue traducida al español, ni siquiera Lorraine Hansberry, quizás una de las más conocidas en el mundo angloparlante; esto puede deberse también a que la traducción teatral misma está un poco relegada y no es tan frecuente como la traducción de narrativa y poesía.

A diferencia de lo que sucede hoy en día, es interesante pensar que sí hubo un momento de esplendor en el ámbito editorial local donde la traducción de escritores y activistas como James Baldwin, Leroi Jones y Angela Davis permitía importar voces nuevas, renovar tradiciones literarias y crear catálogos alternativos al dominio cultural europeo; además, esta traducción e importación permitía ponerlas en diálogo con los sucesos políticos y sociales de la Argentina de fines de los años 60 y comienzos del 70. Para las editoriales ligadas a la Nueva Izquierda,³³ las voces de protesta de las personas negras que se posicionaban en contra del racismo, la persecución policíaca y la violencia en la sociedad, también podían funcionar como denuncias a situaciones y problemáticas locales. Los años turbulentos del gobierno de Onganía y su política de control y anticomunismo, el Cordobazo, la persecución, tortura y represión ejercida por la Triple A, la formación de organizaciones armadas clandestinas, las protestas obreras, los movimientos sociales por la resistencia, influían en la industria editorial y a todo esto se le sumaba el creciente interés en los conflictos sociales mundiales, que también repercutían en los modos de pensar de los argentinos. Algo más a tener en cuenta, es que los traductores de estas editoriales no solo aclimataban los reclamos de los autores mencionados a los reclamos locales, sino también su lengua —el inglés estándar y, por momentos, el inglés afro vernacular o *Black English*— a la lengua propia, en algunos casos, el rioplatense. Mientras que las ediciones españolas neutralizaron toda diferencia, las traducciones que se hicieron en Argentina optaron por asimilar el texto a la lengua estándar española o traducir el dialecto con usos locales rioplatenses, como el lunfardo. Esto provoca

³³ De Diego menciona a Jorge Álvarez y De la Flor como exponentes de esta tendencia en los sesenta (2009, 59) pero podemos agregar también a editoriales como Tiempo Contemporáneo, Galerna, Centro Editor de América Latina y EUDEBA.

un efecto extraño y parece que los personajes fueran tangueros o compadritos del siglo XX.³⁴ Como veremos, la problemática del dialecto y la voz u oralidad es muy importante dentro del teatro y específicamente dentro de la obra de Childress.

Alice Childress, quien nació en 1916 y falleció en 1994, comenzó su carrera artística participando del proyecto cultural, social y político de izquierda *American Negro Theatre* (ANT), que cofundó en 1940 junto a otros artistas y activistas afroestadounidenses en Harlem. Este grupo se proponía crear obras teatrales que retrataran de manera realista la vida en el gueto, contradijeran estereotipos racistas y llenaran un “vacío” en la industria teatral y cultural de la ciudad, como comenta Smith: “to break down the barriers of Black participation in the theater, to portray Negro life as they honestly saw it and to fill in the gap of a Black theater which did not exist” (2017, 3). El ANT ayudó a instalar debates sobre cómo adoptar distintas formas de resistencia frente al supremacismo blanco; además, reclamaba que se crearan papeles dramáticos nuevos para los artistas negros, que permitieran acabar con los típicos personajes de sirvientes, criados o criminales que los *minstrels*³⁵ y las comedias *slapstick* habían estado difundiendo desde fines del siglo XIX y principios del XX, cuando también se empezaron a popularizar por medio del cine.

Luego de actuar en distintas obras, Childress decide dejar la actuación para concentrarse en la escritura de obras dramáticas. En 1949 estrenó su primera obra, *Florence*, y empezó a problematizar distintas formas de discriminación racial y la representación de las mujeres negras en el teatro. Las mujeres negras estaban casi ausentes de los escenarios o se las representaba como sirvientas siempre fieles a sus amos, matriarcas o prostitutas.³⁶ Childress instala una nueva forma de verlas en escena: mujeres realistas, como seres humanos con necesidades y deseos, heroínas pobres pero fuertes, vulnerables y resistentes, que se

³⁴ Véanse, por ejemplo, las traducciones que editoriales de la Nueva Izquierda hicieron en los años 60 de autores como Leroi Jones y James Baldwin. *Cuentos*, libro de Jones editado por Tiempo Contemporáneo y traducido por Patricio Canto en 1968, estaba traducido al español rioplatense y el narrador usaba un registro coloquial, con lunfardismos e insultos fuertemente argentinos. En *Crónicas de Norteamérica*, editado por Jorge Álvarez en el 67, aparece un cuento de Baldwin donde la traducción hecha por Pirí Lugones usa estos mismos recursos y el narrador vosea.

³⁵ Producciones populares donde se ridiculizaba a las personas negras, representadas usualmente por actores blancos que hacían *blackface*.

³⁶ El teatro y también el cine de la época estaban plagados de figuras estereotípicas como el de la *mammy*, una mujer siempre servil, dócil y atenta a sus amos, como la criada sin nombre de Scarlett O’Hara en *Gone with the Wind* (1939), y que aparecerá citada y criticada en *Trouble in Mind*.

confrontan a los blancos arriba del escenario, características que estarán reunidas en Wiletta, la protagonista de *Trouble in Mind*.³⁷

En medio de circunstancias sociales y políticas muy significativas para los afroestadounidenses, como el boicot al transporte de Rosa Parks, las revueltas sociales antirracistas y el *Civil Rights Movement*, esta obra se convirtió rápidamente en el primer gran éxito de Alice Childress, que obtuvo el premio Obie de la temporada 1955-56 como mejor obra original del circuito *off-Broadway*.³⁸ Este es un reconocimiento importante si consideramos que el teatro estadounidense fue un medio que históricamente despreció el trabajo de dramaturgas mujeres, ni hablar de las mujeres negras.

Esta obra no solamente es significativa por su personaje protagonista icónico, Wiletta, sino también por las temáticas que trabaja, los discursos con los que discute y las concepciones que su autora deja entrever acerca del teatro y del escenario teatral. Por un lado, la obra critica la industria del entretenimiento y cómo las producciones culturales perpetúan estereotipos y prejuicios raciales por medio de las representaciones distorsionadas que se hacen de los afrodescendientes; por el otro, cuestiona la hipocresía de la gente y el escaso compromiso político de las personas blancas y negras por igual, que no desean cambiar las estructuras sociales, racistas y sexistas. Childress plantea un modo particular de hacer teatro y de desarticular esto desde el escenario: el teatro, para ella, debía reflejar la vida de las personas negras, algo que en esos años no era considerado un tema literario. No solo debía representarlas en escenarios y en historias para reivindicar su identidad colectiva e individual (Dugan, 2002, 149), sino que también debía inspirar al público al que apelaba —la comunidad afro—, y despertar en él el deseo de cambio y liberación en sintonía con los hechos que ocurrían en las calles. Si el teatro significaba para ella “ver” y “mostrar”, podemos afirmar que sus obras no se escapan de una concepción aristotélica y mimética —y tradicionalista— del teatro sino que, al contrario, abogan por ella.

En *Trouble in Mind* asistimos a los ensayos de una compañía de teatro interracial, integrada por actores blancos y negros bajo la dirección de Al Manners, quien por su uso excesivo del

³⁷ En casi todas las diecisiete obras dramáticas que Childress escribió en total, las mujeres son las protagonistas o poseen roles relevantes.

³⁸ Así se les llama a las salas que están por fuera del circuito teatral y comercial de Broadway.

poder y del control, y de la palabra, se asemeja a un amo blanco. La obra ficticia que preparan es *Chaos in Belleville*, un drama que el director considera de temática antirracista y anti linchamientos. Allí Wiletta actúa de una criada sumisa que decide entregar a su hijo a un grupo de linchadores para “quedar bien” con los blancos que detentan el poder. El conflicto se presenta cuando Wiletta reflexiona sobre los aspectos negativos de lo que están actuando y el efecto nocivo que puede llegar a tener en los espectadores blancos y negros por igual; incluso, objeta que la obra, dirigida y escrita por blancos que nada saben de la vida y la experiencia negra, perpetúa prejuicios sobre las personas afrodescendientes y, en particular, sobre las mujeres. El problema en cuestión es que el hecho de que una madre permita que su hijo fugitivo se presente ante la ley y sea linchado parece una decisión poco realista e inverosímil. Para Wiletta, que siempre actuó de sirvienta y de *mammy*, la obra a representar cae en estereotipos y, aunque pretende erigirse como lo contrario, termina siendo racista. Así, Wiletta comienza a boicotear desde adentro los ensayos, con ánimos de convencer a Al Manners, a los guionistas —y a los espectadores— de que se deben hacer algunos cambios en la trama y en los personajes que parecen caricaturas.

Si intentáramos traducir esta obra al español, entre los principales problemas que presenta *Trouble in Mind* —además del carácter y tono de algunos personajes, del humor, de los aspectos culturales—, está la variedad lingüística: tres de los personajes negros, Wiletta, Sheldon y Millie, emplean el inglés afro vernacular que en inglés se denomina *Afro American Vernacular English (AAVE)*³⁹ —o, directamente, *Black English*— y que es una variedad del inglés que utiliza la población afrodescendiente en Estados Unidos, una forma de hablar que también es una marca de identidad. Al respecto, es importante considerar que los dialectos son “sistemas lingüísticos autónomos con respecto a la lengua estándar utilizados a nivel local [...] están directamente relacionados con un grupo social o región” (Méndez y Bolaños, 2019, 34). En la esfera de la traducción existe un debate extendido al respecto y nos encontramos frente a la disyuntiva de neutralizar las diferencias que no tienen equivalente en el español, o adaptarlas y preservarlas en la lengua meta, tratando de recrear el efecto del original. Si Childress deseaba que la obra de teatro fuera fiel a la realidad y represente las vidas y el habla de las personas negras, esta decisión autoral no puede desaparecer en la traducción y, de

³⁹ En español se lo conoce como “inglés afroamericano vernacular” o “IAV” (Perez y Varas, 2018, 70).

alguna manera, debemos respetarla y trasladar las características más importantes y visibles de esa lengua al español.

2. Este dialecto, aunque al traducirlo a nuestra lengua y cultura puede sonar extraño, en inglés no es marca de idiotez ni signo de una baja educación (Villela, 2014, 17). El inglés vernacular es una muestra de una marcada resistencia al inglés estándar y una forma de autoidentificarse y de diferenciarse cultural y lingüísticamente de esa otra cultura con la que conviven los afroestadounidenses. Al querer traducir esta variedad a nuestro idioma, nos encontramos con que no hay un equivalente dialectal y es incorrecto traducirla por otra.⁴⁰ Es necesario que la traducción permita un intercambio entre culturas y la importación de estas formas, por lo que decidiremos no borrar estas marcas foráneas y no domesticar el texto. Como afirma Averbach, es necesario “repetir con algún mecanismo el efecto de *no estándar* que produce el original en sus lectores originales” (2014, 12).

Una posibilidad al traducir es evidenciar la pluralidad de voces e identidades que participan de la obra de Childress, ya que lo consideramos una parte fundamental de la misma y de la poética de la autora. Es necesario evitar domesticar obras así, y mantener una posición abierta, no colonizadora ni jerárquica de la lengua frente a las voces de autores afroestadounidenses, que constantemente buscan desafiar la lengua estándar. Por estas razones, nos parece más rico y productivo aplicar cambios y transformaciones al español y, por momentos, inventar una nueva jerga, respetando lo más posible la obra en su contexto sin adaptarla de forma inconsciente y acrítica al presente de la cultura meta. Así podríamos tratar de acercar la literatura afroestadounidense a la literatura latinoamericana, emparentar sus temáticas y sus reclamos.

3. Algunas de las características de este dialecto que mencionan Méndez y Bolaños en el mismo artículo previamente citado, son la reducción de consonantes al final de una palabra, sobre todo en verbos terminados en “-d” y en “-ng”, la eliminación de las “r” después de una vocal, la ausencia de un verbo copulativo en tiempos presentes, el uso opcional de los tiempos verbales, el “be” invariable, el empleo del “ain’t” generalizado para la negación y la

⁴⁰ Interesante es el ejemplo que citan Méndez y Bolaños en el mencionado artículo: al realizar el doblaje de *Gone with the Wind*, a la Mammy se la dobló con un acento cubano, algo que de ninguna manera es equivalente al inglés afro de Estados Unidos.

doble negación. Al traducir, por ejemplo, podríamos las elisiones o acortamientos que se producen dentro de una misma palabras para mantener y respetar la prosodia, es decir, cómo suenan ciertas palabras —por ejemplo, acortaremos verbos con un apóstrofe o una tilde tratando de copiar cómo sonaría oralmente esa palabra, eliminaremos las “s” finales de algunas palabras en plural, algunas “y” finales, las “r” en medio de una palabra—; también podríamos acortar preposiciones y relacionantes por medio de un apóstrofe o una tilde —por ejemplo “por” por “pó” o “que” por “q”—. Si una palabra en el original aparece acortada pero en español no suena bien, es posible compensar esto acortando otra palabra. En los casos en que aparecen términos intraducibles, como el característico “ain’t”, se puede compensar con otras expresiones o frases que permitan reponer algo del sentido siempre que no entorpezca con la fluidez de los diálogos y la “performabilidad” del texto, que en términos de Espasa, implica no solo la oralidad y la *speakeability* del texto traducido sino también la puesta en escena, las estrategias de adaptación cultural que se ponen en marcha cuando uno busca adaptar y traducir una obra a la lengua meta (2000, 50).

4. Por otro lado, dos términos que en español pueden sonar racistas aparecen frecuentemente en los textos secundarios de la obra —las didascalias— y en los primarios —los textos que emiten los personajes— y se usan para caracterizar a los personajes: *black* y *white*. En español, estos términos no tienen la misma carga semántica que en inglés ni tampoco poseen un término equivalente —“negro” y “blanco” no significan exactamente lo mismo para quienes hablan en español—. Para nosotros, puede sonar descolocado denominar a una persona bajo el rótulo de “blanca” o “negra”—palabra que en español tiene un significado similar al *nigger* en inglés—, pero en Estados Unidos esto es algo muy común, y más en este tipo de obras escritas por autores afrodescendientes que emplean el término *black* adrede, como si nombrar fuera una forma de visibilizar y mostrar a un grupo de personas con las que se relaciona y se siente identificado; *black* muchas veces funciona como un rótulo identitario y una adscripción a un conjunto de saberes, tradiciones, historias y, también, a un lenguaje o forma de habla particular.

Para concluir, hoy en día, la traducción e “importación” de autores afrodescendientes puede cobrar otro valor. En relación con esto, desde hace varios años se está viviendo una recuperación de los legados afro en la cultura e historia argentina, no solo a través del censo de 2010 y 2022, sino también por medio de movimientos y agrupaciones que buscan

revalorizar los orígenes y raíces “negras” de la nación; además, se están haciendo obras teatrales al respecto, y que se relacionan con la de Childress, de teatro independiente —en 2022 y 2023 se estrenaron dos obras sobre mujeres negras: *No es país para negras* y *Afroargentinas*—. Estas expresiones tienen un antecedente en la compañía teatral afroargentina Teatro en Sepia, fundada por Alejandra Egido, que realizó obras que proponen cuestionar la historia local y la indiferencia hacia afrodescendientes y afroargentinos en Argentina. La traducción es una forma de apertura, habilita a tender puentes entre lenguas, tradiciones, culturas y reclamos siempre y cuando no domestique la lengua de origen; en este sentido, permite cambiar cánones y modelos culturales, ayuda a construir nuevas identidades. Por esto, también puede ser interesante traer al español rioplatense una obra teatral como *Trouble in Mind* que atenta contra el sexismo y el racismo instalado en la sociedad, en la cultura, en la lengua, y contra la invisibilización repetida de las personas negras, ejercida consciente e inconscientemente por un grupo dominante pero también perpetuada por los distintos medios artísticos y culturales.

Bibliografía

- Averbach, Margara. “Las jergas en la traducción literaria”. *Lenguas Vivas. Las variedades lingüísticas en la comunicación oral y escrita* Vol. 14, 2014, pp. 8-17.
- Childress, Alice. *Trouble in Mind*. Theatre Communications Group, 2022.
- Brown, Guillory. “Images of Blacks in Plays by Black Women”. *Phylon* Vol.47, 1986, pp. 230-237.
- De Diego, José Luis. Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de la literatura en Argentina”. *Iberoamericana* Vol. 10, 2009, pp. 47-62.
- Dugan, Olga. “Telling the Truth: Alice Childress as Theorist and Playwright”. *The Journal of African American History* Vol. 87, 2002, pp. 146-159.
- Espasa, Eva. “Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?”. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, 2000, pp. 49-62.
- Méndez-Silvosa, Natalia y Bolaños-Medina, Alicia. “La traducción al español del inglés afroamericano para doblaje: el caso de la serie *Insecure*”. *Paralleles* Vol. 31, 2019, pp. 32-48.
- Perez, Florencia y Varas, Candela. “Che, lil’ hommie: desafíos del español rioplatense y el inglés afroamericano”. *Actas de Jornada Interuniversitaria de Traducción e Interpretación. Primera Edición*, 2018, pp. 69-73.
- Smith, Judith E. “Finding a New Home in Harlem: Alice Childress and the Committee for the Negro in the Arts”. *American Studies Faculty Publication Series* Vol. 14, 2017, pp. 1-21.
- Villela de Leitgeb, Luclia Teodora. “A Study of African American Vernacular English in the Brazilian Translation of Toni Morrison’s *The Bluest Eye*”. *International Journal of Liberal Arts and Social Science* Vol. 2, 2014, pp. 15-26.

Alicia Rosetti - Regionalismos: un desafío para el traductor

Alicia Rosetti
(UNR)

Esta comunicación surge de mi experiencia como docente de la Cátedra Traducción Literaria de la Carrera de Traductor Público de Portugués que se dicta en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Abordaré algunas cuestiones y desafíos en la traducción de la obra *Lisbela e o prisioneiro* de Osman Lins.

El autor (1924-1978) nació en Pernambuco, ciudad del nordeste del Brasil. Escritor poco leído en su país y casi desconocido en la Argentina.

A partir del 2007, en Brasil, sus obras son reeditadas y se comienzan a estudiar. En 2013, se funda el Instituto Cultural Osman Lins con el objetivo de divulgar la obra y preservar la memoria del escritor.

Sus primeras producciones se inscriben en una forma vanguardista del regionalismo. El regionalismo adquiere importancia luego del primer Modernismo Brasileño (1922) que corresponde al período de Vanguardia en la Argentina.

Lisbela e o prisioneiro es la más conocida y representada de sus obras. Escribió además *A idade dos homens* (1963), *Guerra do cansa-cavalo* (1967), *Santa, automóvel e soldado* (1975) y, también, teatro infantil: *Capa verde e o Natal* (1967). Autor de novelas como *O fiel e a pedra* (1961), *Alvarovara* (1973), *A rainha dos cárceres da Grecia* (1976), entre otras. Escribió numerosos ensayos publicados en *Do ideal e da glória-Problemas inculturais brasileiros* (1977) y *Evangeho na taba. Problemas inculturais brasileiros II*, obra publicada postumamente en 1979.

Lisbela e o prisioneiro pertenece al estilo cómico popular, al naturalismo en su estructura e intención de representación. Es una comedia de costumbres, de enredo y, también, de amor. Los temas son abordados al estilo del teatro realista. Los personajes son típicos del nordeste

brasileño, utilizan el registro coloquial y sus rasgos como personajes son representados a través de sus opiniones, o las de los otros personajes.

Es una obra en tres actos. Las escenas transcurren, la mayor parte del tiempo, en una comisaría de la ciudad de Vitória de Santo Antão, en Pernambuco.

Léleu, protagonista masculino, es un seductor, un Don Juan, y está preso por deshonorar a una joven. Consigue escapar varias veces de la prisión hecho que crea un conflicto de intereses con el Tte Guedes -comisario del lugar-. El comisario está muy molesto con la rebeldía de Leléu. Luego de ser recapturado, Lisbela, la hija del Tte. Guedes, va a la cárcel a hablar con su padre, ahí conoce a Leléu y se enamoran. Frederico, el personaje antagónico, es un sicario que viaja a la ciudad para vengar la deshonra de su hermana, otra joven seducida por Leléu.

Traducir una obra dramática demanda más precisión, paciencia y dedicación por parte del traductor que se enfrenta a un sinfín de “resistencias”, -como las llama Ricoeur (2009: 20-25)-, que podemos resumir en dos modalidades: la del texto a traducir y la de la lengua receptora de la traducción. Según Ricoeur una de las actitudes posibles planteadas para poder sobrellevar las dificultades es “renunciar al ideal de la traducción perfecta”. Atravesada esta instancia, una vez hecho este “duelo”, el traductor puede embarcarse en la fascinante aventura que implica trasladar un texto de una lengua a otra, con todas las consecuencias a nivel ideológico, socio-cultural e histórico que acarrea este traspaso.

Debemos sumar a estas reflexiones las que están ligadas al ámbito teatral en especial, ya que no es lo mismo si un texto es traducido para ser representado, o si lo es para ser sólo leído y estudiado. En el primer caso, la recepción se torna doblemente compleja, porque hay que tener en cuenta el “aquí y ahora” del actor, del director y del espectador, siendo el teatro un arte efímero y fugaz, muy anclado en el presente y en una acotada territorialidad.

Como toda traducción, debemos prestar atención a aspectos de léxico, gramática, sintaxis, uso idiomático, etc. Luego se debe tomar en consideración aspectos específicos del texto teatral. Si se trata de un texto clásico, o de especial valor literario, y será leído o estudiado más que representado, deberá anotárselo y aclarar problemas lingüísticos, culturales, etc.

Parafraseando a Spregelbur⁴¹ al traducir teatro no sólo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino) sino también el universo de connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones no inscribibles, no instruibles, que el dramaturgo de alguna manera visualizó antes de escribir. Traducir teatro implica volver a ver ese mundo en tres dimensiones.

La oralidad es la característica del género teatral y la traducción de diálogos es un desafío de los textos ficcionales y el reto es aún mayor en un texto escrito para ser representado. Averbach destaca que la dificultad de la traducción de diálogos se relaciona con la necesidad de producir un efecto de naturalidad y de oralidad en la conversación y con las diferencias de nivel de lengua y que cuando se traduce diálogo es necesario apartarse mucho más del original de lo que se hace en el resto de los textos ficcionales. (Averbach, 2011:62-63)

Según Britto (2012:86), el trabajo del traductor de ficción es crear artificialmente, a través del arte de escribir diálogos, la impresión de que lo que se están leyendo es el parlamento real del personaje⁴². Esta tarea es la más complicada en el caso de los regionalismos y más aun tratándose de un texto publicado en 1964, ya que en la actualidad, algunas expresiones pueden resultar extrañas para un brasileño.

En la obra de Osman Lins, el traductor se enfrenta con varias problemáticas a resolver: los nombres de los personajes, el uso de los diminutivos-muy frecuente en portugués- refranes, dichos, juegos de palabras, regionalismos. Hay muchos términos relacionados con el sistema policial, carcelario y militar.

Me centraré en algunos ejemplos del segundo acto (el primer acto fue trabajado y publicado en la Revista *Metaphorein*, estudios sobre la problemática de la traducción. N°9 Año 2019). La variedad para la traducción es el castellano rioplatense evitando marcas locales para facilitar la lectura.

En cuanto a los nombres, por lo general no se traducen, salvo que sean nombres parlantes (Inberg: 2019: 145-147). En la obra un personaje secundario se llama Paraíba, es el nombre

⁴¹ Entrevista realizada en 2005 para ser publicada en la revista *Palos y piedras*.

⁴² La traducción es mía. En portugués en el original.

de un estado brasileño y además una piedra preciosa, en este caso como el personaje no es una “joya” porque es un ladrón que está detenido, es conveniente no traducirlo.

El registro de la lengua es coloquial, en este acto hay diez personajes y podemos diferenciar dos registros en la oralidad. Uno más formal en el caso de Lisbela, única protagonista femenina de la obra, y su padre, el Tte. Guedes, y un registro más informal en el caso de los prisioneros y los guardianes de la comisaría.

La obra de 1964 fue llevada al cine en 2003, una adaptación libre del original.

El traductor no sólo debe tener un amplio conocimiento de las dos lenguas, en este caso español y portugués, sino que debe tener amplios conocimientos de la cultura.

Además de los niveles de lengua determinados en parte por los aspectos sociales, también hay variaciones de otra naturaleza, denominadas modalidades o variedades lingüísticas. En cuanto a la modalidad geográfica o regional debemos tener en cuenta la incorporación de palabras propias de cada región geográfica donde la lengua es practicada. Esa variedad es fácilmente perceptible cuando comparamos tanto el modo de hablar como el vocabulario de los usuarios de portugués en las diferentes regiones geográficas del Brasil

Una lengua presenta por lo menos tres tipos de diferencias internas que pueden ser más o menos profundas:

1) diferencias en el espacio geográfico o variedad diatópica (hablas locales, variantes regionales y hasta intercontinentales)

2) diferencias entre las capas socioculturales o variaciones diastráticas (nivel culto, lengua estándar, nivel popular)

3) diferencias entre los tipos de modalidad expresiva o variedades diafásicas (lengua hablada, lengua escrita, lengua literaria, lenguajes especiales, lenguaje de los hombres, de las mujeres, etc.)

Veamos algunos ejemplos donde los regionalismos dificultan la tarea del traductor. Los términos que presentan cierta dificultad están en negrita.

Diálogo entre el Cabo Heliodoro y Leléu (Segundo acto P. 37)

Heliodoro *Ora, bem casado! A mulher parece um papagaio*

Leléu *É verde?*

Heliodoro *Quisera eu. Fala sem parar, é pior do que um rádio. De manhã a à noite. E de uns tempos pra cá, pegou uma mania. Diz uma coisa, mas só pela metade, e fica atrás, feito uma **peitica**, atanzando pra gente perguntar por qué (...)*

En el Nordeste, el término *peitica* se utiliza en el lenguaje popular como la acción de molestar. También, puede referirse a una broma o chiste de mal gusto o a una persona impertinente o inoportuna, a alguien que molesta o que aburre. Traducción (primer borrador)

Heliodoro: - ¡Ja! bien casado... mi mujer parece un loro.

Leléu: - ¿Es verde?

Heliodoro: - Ya quisiera, habla sin parar todo el día, peor que la radio. Y ahora tiene la manía de hablar por la mitad y me molesta para que le pregunte por qué.

Diálogo entre Citonho (carcelero) y Lapiáu (amigo de Leléu) (Segundo acto P.45)

Citonho Mas espere, você já trabalhou na ribalta, Leléu?

Lapiáu E era grande. Tinha uma peça que ele fazia o papel de Remorso e eu era o Crime. Quando a gente aparecia em cena, os dois, palma era lixo.

Mas aquilo era peça de **entortar o cano**.

La expresión *De entortar o cano* se refiere a un asunto complicado, difícil. Traducción (primer borrador)

Citonho: - Pero, che, Leléu, ¿vos ya trabajaste en el teatro?

Lapiáu: - Y era muy bueno. En una obra hacía el papel de Arrepentimiento y yo era Crimen. Cuando aparecíamos en el escenario, el público estallaba.

Era una obra difícil.

Diálogo entre Testa -Seca y Paraíba, dos presos. (Segundo acto P. 56)

Paraíba *Ah! E agora deu pra mentiroso.*

Testa-Seca *Mentiroso? Se você não disse sonhando, onde é que estava o ouro, eu cegue **agora mesmo da gota-serena**. Quero que me **de o estupor-tabica**, se eu não passei a noite inteira acordado e ouvi você dizer.*

Gota serena (o *gota-serena*) es una expresión popular de la región del Nordeste brasileño, se refiere a un estado de impaciencia, nervosismo o exaltación.

Cuando se dice que alguien está “com gota serena” o “dar a gota serena”, significa lo que mismo que estar furioso, irritado o enojado con algo o con alguien. *Hoje ele está com a gota serena*: hoy está cabreado/rabioso/colérico

En algunos casos, la expresión es usada para indicar sorpresa o admiración, refiriéndose a algo muy bueno: *É um rapaz bonito da gota!* o, también, cuando un hecho es increíble, grandioso y memorable: *Foi uma festa da gota serena!*, *Aquela cachaça é da gota.*

Existe una frase sobre el pueblo nordestino que ejemplifica el empleo de la expresión: *Nordestino não fica bravo, fica com a gota serena!*

La expresión *dar o estupor -tabica* significa morir de algo horrible. Traducción (primer borrador)

Paraíba: - Ah... y ahora te dio por mentir...

Testa-Seca: - ¿Mentir, yo? Que me quede ciego de rabia o que me parta un rayo si dormido no dijiste donde está el oro, estuve despierto toda la noche y te oí.

Tratándose de lenguas próximas. el traductor debe prestar especial atención para no caer en los automatismos de decodificación y en el poder hipnótico del texto de partida, expresión acuñada por Cintrão (2006: 98-99)

El traductor de una obra de teatro no cruza la frontera de la mera traducción, se adentra en la de reescritura, o en el decir de Haroldo de Campos, en la recreación o transcreación ya que no solo trabaja con dos lenguas y con dos culturas sino también, con dos públicos diferentes cuya intención es disfrutar de lo que leen o de la obra que van a presenciar.

Esta comunicación solo intenta demostrar algunas de las dificultades cuando traducimos marcas de oralidad en textos literarios, en este caso, teatrales.

Las traducciones de los ejemplos son solo borradores, otras lecturas provocaran cambios en las decisiones tomadas.

Bibliografía

- Averbach, Mária. (2011). "5. Atmósfera y efectos", "6. La traducción de diálogos" y "7. Latraducción de jergas" en Averbach, Mária. (2011). *Traducir literatura. Una escritura controlada*. Córdoba, Argentina: Comunicarte
- Badanes, Guillermo y Joselina Coisson (Compiladores). (2007). *Traducción periodística y literaria*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Britto, Paulo Henriques (2012). *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, Haroldo de (1967). "Da tradução como criação e como crítica." In *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes.
- Cintra, Heloisa Pezza. "Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta". *TRADTERM*, 12,2006, p.69-104, São Paulo, Brasil.
- Ingberg, Pablo. (2019). *Escribir palabras ajenas. Notas sobre traducción*. Córdoba: Eduvim.
- Lins, Osman. (2011). *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta.
- Ricoeur, Paul. (2009). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

- <https://thelmomattos.wordpress.com/diccionario-nordestino>
- https://issuu.com/profleidiane/docs/dicion_rio_ceja_ii_segmento_a
- <https://www.dicionarioinformal.com.br>
- <https://dicionario.priberam.org>

Susana Mirta Civitillo - Traducción teatral y Poética Comparada. Zonas de interacción enunciativa y subjetividad

Susana Mirta Civitillo
(Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL,UBA / Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

Traducción teatral y Poética Comparada. Fundamentos

El Teatro Comparado y en particular la Traducción teatral, como objeto de estudio e investigación, implica, según nuestra perspectiva, situarse dentro del campo del Teatro Comparado y en particular, de la Poética Comparada. Los objetivos de la presente ponencia intentan contribuir al tema-eje del presente Congreso a partir de experiencias tanto en el convivio teatral como en la lectura de literatura dramática estudiadas según dos campos conceptuales, el de la Poética Comparada y el de la Traducción teatral. La enunciación del discurso teatral, en relación con la problematicidad de las diferencias lingüísticas, culturales, histórico-sociales, está estrechamente vinculada con los procesos de subjetivación que el acontecimiento produce. De acuerdo con el marco teórico adoptado, comprender no es una cuestión meramente lingüística. Es abrir nuestra percepción, nuestra sensibilidad, a otras visiones de mundo presentadas por el acontecimiento. Es decir, se trata de entender otras maneras de ver y habitar el mundo. El Teatro Comparado y, en particular, la Poética Comparada, proporcionan elementos de análisis para tratar la temática. Jorge Dubatti (2008,78) define la Poética Comparada de la siguiente manera: “[...] es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica”. En el caso de obras traducidas, reescritas, versionadas, estas dimensiones cobran suma relevancia en razón de que no es posible escindir el cuerpo de la obra de las mismas.

Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen) es el título de una obra de la dramaturga argentina Griselda Gambaro (1995), en la cual la micropoética de la autora pone en escena la historia de un personaje, *John Hue*, sumergido en una situación dramática de incompreensión llevada a un grado extremo. La obra citada se basa en una historia real, en la que se cuenta que *John Hue*, letrado chino, es trasladado a Francia con el pretexto de un contrato para traducir el *I Ching* al francés. Los responsables del viaje y estadía en un país

extraño para él no solo no comprenden el idioma del personaje sino tampoco entienden qué estructura su subjetividad totalmente distinta de la cultura francesa de la época. La pieza teatraliza una historia que nos conduce a trabajar sobre la amplia temática de comprender a un otro u otra diferente.

Uno de los fundamentos para considerar la traducción teatral dentro del campo de la Poética Comparada se encuentra en la misma materialidad y naturaleza del complejo entramado entre la lengua y los contextos culturales, constitutivos de la enunciación. Lawrence Venuti, autor de numerosos trabajos en el área de la Traducción y la Traductología especializada en el área literaria, sostiene importantes principios respecto de posibilidades interpretativas, de la presencia de la denominada “extranjería” o “extranjerización” en el texto traducido, de la conformación lingüística actual atravesada en cada región por influencia de varias lenguas, todos ellos componentes de una “ética de la traducción”. Por otra parte, sostiene y valora un modelo basado en una hermenéutica redefinida y en la “traducción como acto interpretativo” (Venuti, 2012, cap.1). De esta manera, se distancia de posiciones instrumentalistas. Propone, en suma, un proceso de trabajo entre lengua y cultura que re-contextualice el texto fuente.

El lugar, la zona de enunciación de los teatristas se va construyendo en un singular proceso de creación artística que culmina en la poíesis del acontecimiento y la posible conformación en algunos casos de una micropoética propia a partir de una o varias reescrituras o versiones libres, con diverso grado de autonomía respecto de la de origen. El orden teatral está inserto en la territorialidad de la zona de enunciación que opera en el interior de las concepciones de Teatro, las poéticas teatrales y en la re-territorialización de las mismas.

Zonas de interacción enunciativa y subjetividad

Las dimensiones territorial y supraterritorial definidas por Dubatti (2008, 73-112) constituyen en realidad parte de las categorías desde las cuales podemos estudiar las poéticas y, dentro de ellas, cómo el lenguaje o los lenguajes, están constituidos por la concepción del mundo obrante en la subjetividad de los hablantes. Los idiomas son parte del territorio histórico, geográfico y cultural, habitado por la singular cosmovisión de una sociedad constitutiva del habla, la gestualidad, los sistemas metafórico-simbólicos. Cada pueblo, cada comunidad, concibe el mundo de una manera propia y diferente de otras, visión que posee alta presencia

en poéticas situadas en diversas temporalidades y geografías. Es más, los componentes poéticos de la corporalidad son básicamente nacidos y contruidos desde ese lugar de enunciación. Teniendo en cuenta lo expresado, en los siguientes párrafos analizaremos algunos rasgos de configuraciones de mundo territorializados en contextos muy distintos, los cuales se manifiestan en el lenguaje puesto en acto en el discurso, en los idiomas, la vida cultural y artística, el teatro. La metodología de investigación está basada en un *continuum* de la siguiente tríada: Concepción de mundo - Poéticas/micropoéticas - Discurso teatral, presencia de la otredad

Con rasgos de la poética expresionista, en la obra *Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen)*, Griselda Gambaro crea un universo teatral formado a su vez por universos singulares en los cuales se despliegan situaciones de discriminación, sometimiento, desprecio, por parte de personajes que ejercen dominio sobre los otros. La misma fue estrenada el 28 de junio de 1995 en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, con dirección de Laura Yusem. La puesta que presenciamos es la dirigida por Guillermo Ghío en el Teatro Pan y Arte, en 2019. En la pieza, el letrado chino *John Hue* es llevado de Cantón, China, a Francia por un sacerdote jesuita, en 1722. El religioso, llamado *Padre*, habla chino y ambos logran comunicarse pero la concepción del mundo y de la fe son radicalmente diferentes. *Hue* es cristiano convertido, sostiene y ejerce firmemente las virtudes de compasión, amor, generosidad, mientras que el sacerdote solo cumple con las formalidades de la Iglesia. En Francia, *Hue* es abandonado por el *Padre* jesuita y sometido a todo tipo de crueldades y tormentos por parte de los personajes que no solo no entienden su idioma sino que castigan su comportamiento y costumbres hasta el punto de internarlo en un manicomio por creerlo loco. *Hue* es gradualmente destruido física y psíquicamente, su subjetividad ya no le pertenece, es un extraño para sí cuando es trasladado nuevamente a China por el mismo sacerdote.

Teniendo en cuenta las reflexiones que despierta la obra de Griselda Gambaro, hemos elegido algunas obras que involucran traducciones, reescrituras, versiones e inclusión de diversas poéticas, estrechamente vinculadas con la presencia de:

- Componentes de la poética isabelina en reescrituras y versiones entramados con aquellos de los teatros rioplatenses, muy especialmente recreados en *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert.
- Componentes lingüísticos y poéticos de pueblos originarios en obras en las que coexisten con otros recursos y elementos de la tradición teatral latinoamericana. Se analizarán: *Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros*, de Patricia Casavieri y *Limítrofe. La pastora del sol*, de Bosco Cayo.

La perspectiva adoptada se encuadra dentro del estudio de la visión ética y estética de Bajtín (1997) en la cual se construye el yo como ser social, el yo con otro, en relación dialógica. Por su parte, el investigador José Alejos García se refiere al dialogismo de Bajtín como la “interacción de dos o más logos, cada uno con sus propios valores, voliciones y posicionamientos” (Alejos García, 49). Desde esta perspectiva, intentamos demostrar cómo cada acontecimiento teatral ilumina aspectos de la otredad en territorios diferentes.

La poética isabelina, o denominada con mayor precisión poética isabelino-jacobina, en la que se inscribe el teatro de William Shakespeare, se estructura y cohesiona según componentes culturales del mundo medieval, otros del particular Renacimiento inglés (tardío y de características diferentes al del resto de Europa), y muy especialmente los del propio contexto del Imperio Británico bajo el reinado de Isabel I y Jacobo I. Las zonas enunciativas de la poética shakespereana establecen una relación dialógica con dicho marco contextual a la vez que territorializan los rasgos predominantes de su teatralidad. Shakespeare es dramaturgo y poeta. De acuerdo con lo recogido del *First Folio* y de algunas anotaciones de los *prompt books* (cuadernos de escena) llevadas a cabo por diversos especialistas e instituciones, la dramaturgia de Shakespeare aparece muy centrada en la actuación, la conformación de imágenes de alta densidad poética y en la atención a los espectadores de conformación muy heterogénea, a quienes Shakespeare conocía bien y a quienes se dirigía. Las historias y los temas, despojados casi de localización escenográfica, son atravesados por la poeticidad de su concepción del mundo y la vida humana. Las características de la enunciación de los textos dramáticos revelan la importancia de la musicalidad, el ritmo, la cadencia del lenguaje, tanto en los pasajes en verso como en prosa, orientados a despertar la respuesta del mencionado público. Las tramas de las obras generalmente incluyen una principal y una secundaria, la primera sobre personajes de la nobleza y la segunda sobre personajes de clases populares.

Incluyen, de manera relevante, al personaje bufón o *clown*, quien suele develar el revés de aquello que se dice o se hace, distinguen lo falso de lo verdadero y expresan con ironía el sentido de realidad. En el universo shakespereano coexisten los seres sobrenaturales, feéricos, como un modo de incorporar las culturas celta y anglosajona y, a la vez, dar lugar escénico a niveles de la subjetividad no conocidos en tanto tales.

Las reescrituras y versiones de las obras de Shakespeare ameritan ser estudiadas dentro del campo de la Poética Comparada y desde la perspectiva de las políticas de la diferencia. Las siguientes líneas, muy breves por razones de tiempo de exposición y de disponibilidad de páginas, intentan destacar los vínculos de cercanía y distancia entre la poética isabelina y la micropoética de Pompeyo Audivert en *Habitación Macbeth*. El dramaturgo, director y actor re-escibe la obra *Macbeth* desde el lugar de enunciación de “habitar el texto” según expresa en la entrevista realizada por Jorge Dubatti en el Festival Shakespeare de Buenos Aires en 2021. Es una re-escritura escénica que asume los contrastes, la mezcla de lenguajes, los diferentes ritmos del teatro de Shakespeare, su cadencia, musicalidad y sentidos, a través del pasaje entre la territorialidad isabelino-jacobina y la tradición de los teatros rioplatenses. De este modo, *Habitación Macbeth* re-enuncia y re-territorializa las entrañas del universo shakespereano en una concepción de mundo que lo incluye pero lo reinterpreta y resemantiza en una poética propia. En síntesis, puede decirse que las coordenadas espacio-temporales, los contextos, la historia y tradiciones teatrales. sustantivamente diferentes, construyen en la reescritura zonas enunciativas de entrada a ambos territorios teatrales sin clausurar sentidos. Por el contrario, la concepción de teatro de Pompeyo Audivert basada en la tradición de los teatros latinoamericanos, en el sainete, el grotesco y la dramaturgia contemporánea, por ejemplo en la cita intertextual de Samuel Beckett, los resemantiza precisamente por construirlos a partir de esa escena de enunciación teatral. Estos procedimientos le permiten re-enunciar la poética de Shakespeare a través de componentes y rasgos pertenecientes a una territorialidad rioplatense muy valorada por el dramaturgo. En otras palabras, la re-enunciación se hace posible a través de la comprensión de ambos universos, de “habitar el texto” o los textos..

A continuación nos ocuparemos de dos obras en las que conviven micropoéticas de los teatros latinoamericanos contemporáneos con componentes característicos de comunidades indígenas o denominadas originarias por algunos autores. Lejos de constituir inclusiones de

un posible pintoresquismo cultural, las piezas *Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros*, de Patricia Casalvieri y *Limítrofe. La pastora del sol*, de Bosco Cayo, estructuran fuertemente una concepción de mundo propia de las comunidades originarias dentro de otras territorialidades lingüístico-culturales. Presentan áreas de conflictividad con el orden histórico-político-social establecido. Son áreas que conforman subjetividades individuales y sociales altamente contextualizadas. En ambos acontecimientos se despliegan zonas enunciativas desde las cuales se entrelazan y tejen las historias con lenguajes verbales, corporales, espacio-temporales, pertenecientes a las comunidades diaguita, kilme, quechua y aymara, conjuntamente con el español como lengua nativa o adquirida, según el caso. La poésis así construida forma parte de micropoéticas que, a su vez, coexisten o conviven con otras de distinta procedencia.

La visión del mundo y de la vida de las comunidades originarias/indígenas construye subjetividades radicalmente diferentes a las provenientes de culturas europeo-céntricas, urbanas, herederas de la Conquista. Por su relevancia con el tema, incorporamos el testimonio de la poeta de origen mapuche-tehuelche, Liliana Ancalao, profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia "San Juan Bosco". En una entrevista publicada en el periódico *Página 12* el 23 de junio de 2023, la poeta explica la estrecha relación entre la visión de mundo del pueblo originario y su lengua, el *mapudungun* o *mapuzungun*. La describe de la siguiente manera :

En este idioma hay una profundidad con la cual se nombra al mundo concebido como lo que es: dual. [...] Además de los pronombres personales singulares: yo, tú, él, ella, y en plural: nosotros, vosotros, ellos, este idioma encuentra una configuración para referirse al par, los pronombres duales: nosotros dos, ustedes dos, ellos dos. De forma más amplia, inclusiva, expandiendo las posibilidades del lenguaje.

Más adelante amplía sus conceptos y agrega: "Los pueblos originarios del mundo ya han dejado manifiesto esta construcción del mundo en la que somos parte de los elementos de la naturaleza, donde el hombre no es el centro" (op cit.). Como podemos apreciar, es una visión no binaria, no antropocéntrica, en la que el yo es un yo con otros. Lo identitario en este punto no se refiere exclusivamente a lo sexo-genérico sino a la subjetividad construida en la relación de ser con otros. Se enuncia desde un lugar incluyente de lo colectivo. Es una

concepción que se halla presente de distintas maneras en las literaturas y teatros de pueblos originarios. Por ende, en sus poéticas, reescrituras e inclusiones en obras de otras culturas.

Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros, de Patricia Casalvieri, narra el destierro de los pueblos *kilmes* y *acalianes*, habitantes de los Valles Calchaquíes en el norte argentino, ordenado y llevado a cabo por los conquistadores españoles en 1666, luego de una sostenida resistencia de más de un siglo. Fueron trasladados a pie a la Reducción de la Exaltación de la Santa Cruz de los Quilmes, situada en la Provincia de Buenos Aires, partido municipal de Quilmes. *Kakán* es la lengua de los diaguitas que habitaron el Noroeste argentino y el Norte Chico chileno, reemplazada por el quechua como consecuencia de la presión ejercida por los mismos conquistadores. Su presencia permanece en los topónimos y algunos vocablos característicos de la zona. *Luna kakana* recupera la historia del destierro y de rasgos insertos en la cultura de este pueblo. La pieza fue presentada en la Casa de la Cultura de la ciudad de Quilmes el 15 de octubre de 2021. La versión que hemos estudiado para este trabajo es la presenciada en el Teatro El Tinglado (CABA) en 2023. La dramaturgia y dirección de Patricia Casalvieri, con la supervisión de Patricia Zangaro, pone en escena la voz silenciada de los *kilme* o *kilmes* en un relato que traza el recorrido del despojamiento de las tierras y viviendas tanto en el orden geográfico como el físico- espiritual de los pobladores.

La actuación de Isabel Quinteros y Alejandro Casagrande corporizan las voces de la comunidad y las de los conquistadores, respectivamente. Se une a ellas la música en vivo, compuesta por Miriam García, en escena a cargo de la coplera Graciela Leira. El relato, la música, el lenguaje corporal a manera de danza, construyen una poésis que trae al espacio escénico-teatral la presencia de lo ausente: el sufrimiento de la comunidad. La relatora y protagonista es una mujer que asume la voz del pueblo *kilme*. Ella resiste, discute con quien representa la Conquista, a veces representado bajo la forma de un murciélago, cuenta el extrañamiento ante la visión de los cerros que se alejan y del eco que ya no responde porque están llegando a la llanura. La música y el canto expresan el dolor de la pérdida. En otras palabras, la "*luna kakana*" alumbra, habilita la memoria, da voz a parte de su historia e identidad.

La enunciación teatral de la historia de despojamiento y desarraigo estructura una poésis dentro de la cual el alejamiento del propio territorio geográfico construye una zona de

cambios en la subjetividad. A medida que la vista de los cerros se desdibuja ante la proximidad de otro paisaje, la llanura, la protagonista extraña los sonidos y el eco que habitaban el paisaje. Alza en el relato su reclamo por la injusticia infligida a su pueblo. Patricia Casalvieri basó la dramaturgia en la investigación histórica, consulta a las fuentes, entrevistas a ancianas y residentes de la comunidad. Todo ello formó parte del proceso de escritura y creación desde el cual se construyeron los procedimientos teatrales. La publicación del *blog El Quilmero* de junio de 2022 describe la pieza como “memoria en acto en el espacio escénico, susurrando, cantando, irrumpiendo, apelando, dando luz en el momento presente a relatos postergados a partir del poder creador de la palabra”. La toponimia y el gentilicio tanto en el título de la obra como durante su desarrollo configuran poéticamente los cuerpos que enuncian lo sucedido en el presente del acontecimiento.

Limítrofe. La pastora del sol, del dramaturgo chileno Bosco Cayo, está basada en un hecho real, el caso de Gabriela Blas Blas, mujer aymara, pastora de llamas en el altiplano chileno, injustamente acusada de la muerte de su pequeño hijo en las montañas, desaparecido mientras ella hacía su trabajo, el pastoreo de llamas. Gabriela fue detenida en 2007 y siguió en prisión hasta ser liberada en 2014 por orden de la Presidenta Michelle Bachelet. Finalmente, fue indultada por el Presidente Sebastián Piñera. La obra, estrenada en Chile en 2014, presenta su historia. El título refiere, en primer lugar, a una región conformada por Chile, Perú y Argentina, en la que habitan comunidades aymara y quechua junto con pobladores de dichos países. El habla recoge la coexistencia de lenguas indígenas u originarias con variedades del español. De manera similar, conviven con dificultades diversas culturas. En segundo lugar, lo “límitrofe” remite a las barreras que la sociedad establece más allá del orden geográfico. El término “límitrofe” define una territorialidad con zonas de contacto, de cruce y de conflicto.

Florencia Bendersky, la directora de la puesta en Argentina, cuenta que el proceso de creación y producción de la obra partió de una investigación y proyecto en un encuentro de dramaturgas argentinas y chilenas denominado ArChiDrama, llevado a cabo en Chile en 2018. Dentro de ese marco, se realizó un primer montaje y luego un semimontado, presenciado por su autor, ya en nuestro país. La pieza fue ensayada por zoom debido a las restricciones sanitarias por la pandemia. Con posterioridad y levantadas las mismas, se estrenó en Timbre 4 en 2021,. La versión que hemos trabajado aquí es la presenciada en el Teatro El Popular en

2023, con actuación de Mariela Kantor, de un grupo integrado por actrices argentinas y chilenas, a manera de relato coral de resistencia y protesta, y de Graciana Urbani, Sergio Grimblat conjuntamente con la voz en *off* de Patricio Contreras.

En la obra, el personaje *Gabriela* va a denunciar la desaparición de su pequeño hijo a las autoridades de la policía. Se establece un intercambio de palabras con la carabinera a cargo, durante el cual ella no entiende lo que se le dice en español respecto de cuestiones legales ni puede expresar los detalles de lo sucedido en esta lengua puesto que habla aymara y, de manera muy limitada, el español. La incomunicación, los prejuicios por su etnia indígena y por su género, conducen a una detención arbitraria puesto que, sin posibilidad de un juicio legítimo, se la considera culpable de la desaparición y/o muerte del niño. Como respuesta, *Gabriela* deja de hablar, responde a los interrogatorios con su silencio en señal de resistencia. Solo habla en un soliloquio con su niño ausente. Todo el tiempo teje en soledad, interrumpida a veces por la carabinera. La comunidad de pertenencia, sus compañeras de la comunidad aymara, nombradas como la *Gisella*, la *Jennifer* y la *Jazmín* resisten en la plaza con protestas, cantos, danzas rituales. La *Jazmín* responde así a una pregunta formulada sobre su parentesco con *Gabriela*: “ es mi prima, es mi hermana, es mi mamá, todos somos todos” y, simbólicamente, va mutilando sus miembros. Al hacerlo, expresa la mutilación que sufre el cuerpo social cuando una integrante es privada injustamente de su libertad. La obra no relata explícitamente el destino final del niño ni de la hija de *Gabriela*, cuya tenencia le es quitada durante el proceso, sino que la historia de injusticia y discriminación sigue haciéndose presente.

En *Limítrofe. La pastora del sol* la poésis del acontecimiento no es solo enunciado sino que se constituye en un sujeto colectivo enunciadore de la injusticia, la resistencia y el reclamo. Es decir, en este caso la enunciación teatral se complejiza con la presencia de una poética propia de la comunidad indígena devenida en enunciadore de aquello que sucede y sigue sucediendo en el presente.

Reflexiones finales

Es necesario entender un poco (los desdichados del mundo no se reconocen), reza el título de la obra de Griselda Gambaro. Se expresa allí la dificultad y, a la vez, la importancia de llegar

al otro, a la otra, no solo por comprender sus palabras sino por todo lo que conllevan. Teniendo en cuenta la multiplicidad de traducciones teatrales, reescrituras y versiones que pueden dar origen a nuevas micropoéticas, poéticas y poéticas incluidas o a zonas teatrales en las que confluyen diversas culturas, creemos importante continuar y ampliar los estudios de traducción teatral en relación con la disciplina Poética Comparada.

Constituye uno de los motivos por los cuales la investigación realizada para la presente ponencia abre nuevas hipótesis de trabajo más que reflexiones concluyentes. Fundamentalmente, la poética de las obras presentadas orienta a considerar la dimensión de la poíesis del acontecimiento en toda su complejidad de enunciado y de lugar de enunciación polifónica de diversos sujetos/subjetividades como voces retomadas del contexto (García Negroni; Tordesillas Colado, cap.1). Las zonas de lo explícito, lo implícito, lo no dicho, los niveles metafórico-simbólicos de cada cultura y su incidencia en la construcción de la poíesis ameritan profundizar la temática. Queda abierta la problemática de cuestiones relacionadas con la dimensión humana y social de la territorialidad, considerando que el Teatro, en términos de Jorge Dubatti (2008, 113-133), es espacio de subjetivación. Produce sentido respecto de otras culturas como en los casos que acabamos de mencionar. Es decir, inaugura un territorio donde hablan otros cuerpos, otras voces, en diálogo con el mundo, donde las y los espectadores somos, de alguna manera, transformados en otras/otros a partir de la experiencia que el acontecimiento convivial y poiético produce al acercarnos a las diferencias.

Bibliografía

- Alejos García, José. "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poetica 2* (1). UNAM, 2006. Primavera.
- Bajtín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos Editorial, 1997. pdf.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. ATUEL, 2008.
- Gambaro, Griselda. *Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen)*. pdf.
- García Negroni, Ma. Marta. Tordesillas Colado, Marta. *La enunciación en la lengua. Subjetividad, Polifonía y Dialogismo*. WALDHUTER, 2023.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. New Swan Shakespeare. England, Longman Group Ltd., 1989.
- Venuti, Lawrence. "Translation, community, utopia". En: *Translation changes everything. Theory and Practice*. Chapter 1. Routledge, 2012.

Fuentes

Dubatti, Jorge. "Habitación Macbeth. Entrevista a Pompeyo Audivert, Festival Shakespeare de Buenos Aires , Argentina. Youtube. Fechas de consulta: 7.11.21. junio-julio 2023.

Morán, Daniela. "Entrevista a la poeta mapuche Liliana Ancalao". pagina12.com.ar/560439-la-poeta-mapuche-liliana.ancalao. Fecha:23.6.23 . Fecha de Consulta: 4.7.23.

Soto, Moira. "La pastora del sol. El público no se equivocó". eldiarioar.com/cultura/-la-pastora-del-sol-el-publico-no-se-equivocó_1_9010957.html. Fecha: 21.5.22. Fecha de consulta: 4.7.23.

Agnelli, Chalo. EL QUILMERO. elquilmero-blogspot.com/2002/06/luna-kakana-obra-de-teatro-sintesis-de-html. Fecha de consulta: junio/julio 2023.

TEATRALIDADES LIMINALES

Daniela Ulloa Burgos - Performar al “hueco” y performar la “yegua”: *Alka domo* de Sebastián Calfuqueo y *yeguada latinoamericana* de Cheril Linett

Daniela Ulloa Burgos
(Universidad de Concepción)

Introducción

Hace algunas semanas un buen amigo necesitaba desahogar algunas penas que no había tenido la oportunidad de nombrar. Le ofrecí un paseo y un café. Llegamos hasta la orilla de la laguna “Los Patos” dentro de la Universidad de Concepción. Mientras la noche caía y mi amigo desordenaba el aire con aleteos y discursos angustiosos, un guardia se acercó y nos pidió que cambiáramos nuestra forma de sentarnos en la banca, o nos fuéramos. Figurábamos él y yo sentados en el respaldo, apoyando nuestros pies en las faldas de la banca. El guardia: manos en el cinturón, voz plana sin colores, uniforme negro con la insignia pulcra de la universidad en su pecho. Mi amigo y yo nos miramos, tomamos nuestras cosas, y nos marchamos caminando en silencio. En mis adentros crecía una incomodidad que sólo días después pude entender: nuestro uso corporal en el espacio abierto fue negado. Un discurso de autoridad no sólo buscaba corregir, sino normar el uso de los objetos y la disposición de los cuerpos en ellos. Me pregunté: ¿Nuestras acciones cotidianas se encargan de reproducir el uso normativo del espacio público? ¿Quién decide cómo abordarlo? ¿Cómo hacer crisis frente al discurso hegemónico que permite ciertas existencias, usos, disposiciones, y otras las castiga?

Recordé entonces las muchas veces que tuve que corregir mi uso del espacio público por temor, inseguridad, inercia, comodidad: caminar más cerca de las fachadas por caminos claros, subirme a la vereda demarcada en vez de pisar las hojas secas de la berma, cambiarme de ropa o elegir otras palabras. Existe una carga gravitacional en el discurso del uso normativo del espacio que está cruzada por factores de género, clase, raza, identidad, cultura, etc., que nos llevan no sólo a reproducir este uso normado, sino también a juzgar y corregir a otros. ¿Dónde se encuentra el punto de fuga de esta norma? dentro de todas las manifestaciones

porosas, propongo una que rápidamente desestabiliza el andamiaje discursivo correctivo: *la performance artística*.

A lo largo de este ensayo, analizaré dos trabajos de *performance* contemporáneos dentro de Chile: “Alka Domo” del artista plástico y gestor cultural mapuche Sebastián Calfuqueo (1991), y “Yeguada latinoamericana” de la artista y directora escénica Cheril Linett (1988). Pretendo dar cuenta de cómo estas producciones culturales latinoamericanas ponen en evidencia una heterogeneidad discursiva que enfrenta lo efímero de la propuesta performática y su posterior registro (repertorio y archivo), tensionando los contextos socioculturales y políticos específicos de los espacios donde se instalan.

Para ello, recurriré a los postulados de Erika Fishcer-Lichte y Diana Taylor para precisar conceptualmente lo que entenderemos por *performance*, en tanto repertorio desde donde se puede generar un archivo (audiovisual y fotográfico). Ampliaré el alcance del concepto de “heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar, para ponerlo en diálogo con los discursos que transportan estas *performances artísticas*. Además, acercaremos los postulados de Martín Lienhard para proponer a la *performance* como una forma viva y efímera (repertorio) que no es anulada por el archivo, desarmando la fetichización del registro gráfico de herencia colonial. Finalizaremos este trabajo mostrando cómo las propuestas de ambos artistas terminan por perforar directamente la matriz colonial de poder, propuesta por Walter Mignolo.

Performance y deformación discursiva: el hueco y la yegua.

Erika Fishcer-Lichte se extiende largamente en torno al concepto de “performativo”. Aclara en primera instancia que fue introducido desde la filosofía del lenguaje por Austin, para referirse a aquellos enunciados que simultáneamente declaran y accionan sobre la realidad. Los postulados de J.L Austin en *Hacer cosas con palabras* (1962) fueron cruciales para comprender el uso activo del lenguaje:

Los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ello también se realizan acciones, y que por tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos [...] son autoreferenciales porque significan lo que hacen (Fishcer-Lichte, 2011, p. 48).

Austin enfatizaba en una primera instancia que aquellos actos de habla performativos, podían ser evaluados en términos de efectividad, en tanto quien enuncia debe ser un agente competente frente a la realidad que modifica: no es efectivo que cualquier persona enuncie “los declaro marido y mujer”, únicamente aquellas autorizadas para officiar bodas civiles.

Cuando pensamos el arte desde las propuestas de Austin, ¿cómo podrías evaluar la efectividad de una manifestación artística? Fishcer-Lichter plantea que al ser imposible determinar los factores de éxito o fracaso, es necesario introducir algunas modificaciones conceptuales para desarrollar una “estética de lo performativo” (2011, p. 53).

Para ello, recurre a Judith Butler, quien desde los estudios culturales (fuertemente influenciados por la semiótica estructural) va a entender las manifestaciones culturales, y a la cultura misma, como un conjunto de signos de significado atribuible y convencional. Para Butler, el concepto de “género” no es anterior a los sujetos, sino que son estos quienes lo constituyen a través de una serie de actos repetitivos. Tales actos “no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad”, y son “dramáticos” en tanto el cuerpo es el resultado de tales repeticiones de movimientos, gestos, acciones, etc. (Fishcer-Lichte, 2011, p.54).

Ahora bien, Erika Fishcer-Lichte precisa que las *performances artísticas* no necesariamente recurren a la repetición de discursos históricos. Esta repetición que para Butler es esencial en la formación sexo-genérica en una esfera heteronormativa, no lo es cuando pensamos en la *performance* como realización escénica, en tanto acto ritualizado, público, que se da en la “copresencia física de actores y espectadores” (2011, p.65).

Si bien para Austin y Butler la “acción” es el eje central de lo performativo (desde el acto de habla, o desde el cuerpo como síntesis y reproducción de discursos históricos hegemónicos, respectivamente), la *performance artística* encuentra su diferenciación en tanto no es una representación mimética o expresiva de algo previo, sino “una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte de ella” (2011, p. 75). No sólo tiene un germen creativo inaugural, sino también uno dialógico: el espectador es fundamental en el desarrollo de la *performance artística*.

Ahora bien, Diana Taylor en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, establece una precisión respecto a la *performance* como “acto de transferencia” es decir, como actos que transmiten un “saber social, [una] memoria, y un sentido de identidad” (2015, p. 34).

Resulta sumamente importante poner en diálogo los alcances emplazados de Taylor al contexto Americano, con las propuestas de Fishcer-Lichte, en tanto el acto creativo de la *performance*, si bien no es necesariamente mimético, sí transporta discursos socio-históricos particulares arraigados a contextos continentales, nacionales y locales.

Propongo que las *performance* de Sebastián Calfuqueo y Cheril Linett, se apropian de las discursividades correctivas de carga peyorativa (“hueco” y “yegua”), devolviendo al espacio público tales discursos, transformados en nuevas identidades que ponen en crisis las figuras heteronormativas de “mujer” y “hombre”. En el caso de Calfuqueo, se desestabiliza la idea de virilidad expresada en la escenificación del “más fuerte” aludiendo a la figura de Caupolicán, al travestirse con el uso de tacones, y “ahuecar” el tronco que carga sobre sus hombros (recurso semiótico que connota lo “varonil” en la historia de la Araucana). Por otro lado, Linett pone simultáneamente en entredicho la traslación metonímica normativa de mujer-sumisa al crear esta *bestia lúbrica* (concepto elaborado por la misma autora). Descentra la idea biologicista que relaciona la femineidad con senos y vulva al fabricar esta prótesis de cola de yegua plug anal. Comencemos primero analizando la propuesta de Calfuqueo.

Los trabajos escénicos, plásticos y audiovisuales de Sebastián Calfuqueo (Santiago, 1991) se caracterizan por criticar la posición del sujeto Mapuche y homosexual dentro de la sociedad chilena contemporánea.

En su trabajo de *performance Alka Domo* (2017), el artista alude al logro de Caupolicán versado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, en donde éste supera a sus compañeros Lincoyán, Paicaví y Elicura, al mantener por dos noches consecutivas un tronco de *Coigüe* sobre sus hombros. Tal hazaña le concedió el respeto de su comunidad, ganando el título de toqui mapuche (líder en el combate contra los ejércitos españoles en el periodo de la conquista de la Araucanía chilena).

Sebastián Calfuqueo replica esta hazaña en siete lugares de la región metropolitana, utilizando siete pares de tacones altos (referenciando a los colores de la bandera de la comunidad *LGTBIQA+*). Además, el tronco de *Coigüe* es intervenido en su interior, dejándolo completamente cóncavo o *hueco*.

En Chile, el término *hueco* se utiliza para referir a aquellas identidades que escapan de la heterosexualidad normativa. Desde un discurso correctivo, la palabra busca hacer notar la diferencia como un problema, un error en el uso y repetición de estas acciones, movimientos y gestos que señala Judith Butler. Tal error termina perforando los dispositivos sexo-genéricos convencionales.

Simultáneamente, Calfuqueo se encuentra tensionando dos discursos monumentales: el histórico-románico de la figura del guerrero araucano, imagen de virilidad y fuerza clave para la formación del imaginario nacional; y el de hombre heterosexual que no puede y no debe mirar hacia la estética femenina. Al realizar esta performance, Calfuqueo propone un monumento travesti vivo, que pervierte y deforma tales discursos. El acto de “ahuecar” el tronco, sacar la materia interior dejando un espacio vacío, implica dejar abiertas las posibilidades de significación. Esto resulta sumamente problemático para el lenguaje que ordena y fija. Si la figura del *hueco mapuche* se erige y existe en el espacio público encarnando esta identidad performada, los discursos normativos se vuelven una reafirmación de su existencia otra.

Cito la explicación de la poeta mapuche Daniela Catrileo sobre el uso gramatical de “Alka” a propósito de la flexión de género: “en el mapudugun no es necesario marcar el género de un animal, pues se genera dependiendo del contexto [...] sin embargo, en el caso de ser necesario se utilizan otros mecanismos para transformar el sustantivo y marcar el sexo. Esto se puede hacer anteponiendo la palabra *alka* o *wentru* para el macho y la palabra *domo* para la hembra, como adjetivación del sustantivo” (Catrileo, 2021, p.36). En este caso “Alka Domo” actúa tanto masculinizando el Domo (hembra/mujer), como feminizando el “Alka” (macho/hombre). Se crea esta categoría sexo-genérica que no responde a al binarismo de las expresiones de género heteronormadas.

Por otro lado, este “Alka Domo” al levantarse como monumento vivo, anula la competencia como parte de la hazaña de Caupolicán: no hay con quien competir, no hay otros pares a quienes remontar. Es sólo él, cargando el tronco hueco, signo de su identidad.

Dentro de los varios lugares donde se lleva a cabo esta *performance* (la plaza de armas de la ciudad de Santiago, las faldas del cerro Santa Lucía, la plaza de la aviación en la comuna de Providencia, entre otros) destaco el espacio de “El matadero Franklin”, zona de intercambio comercial histórica del centro sur de la capital. En el archivo y video-performance de “Alka Domo” podemos escuchar las reacciones verbales de sujetos espectadores anónimos quienes gritan “hueco”, “Caupolicán” y “maricón”. Por la inflexión y el tono de sus sentencias, podemos entender que la intención es burlesca, pero el mismo tiempo evidencian la convivencia de estos discursos atravesando la *performance* de Sebastián Calfuqueo.

Durante el mismo año de realización de “Alka Domo”, Cheril Linett (1988) comenzaba a producir las 21 obras que hasta ahora integran la *performance* de “Yeguada Latinoamericana”. Para los fines de este trabajo, nos detendremos en una de ellas, titulada “Virgen del Carmen bella”, llevada a cabo durante la procesión de la virgen del Carmen el último domingo del mes de septiembre del 2019.

En el libro “Yeguada latinoamericana de Cheril Linett. Acciones, archivo y escrituras críticas (2017-2021)”, editado en 2021 por Trío Editorial, encontramos 16 fotografías que componen parte del archivo plástico y visual de la obra.

En la primera fotografía vemos a la Virgen del Carmen (Santa María del Monte Carmelo, una de las múltiples advocaciones de la Virgen María) en postura recta como suele ser evocada en las imágenes y esculturas de procesión. Pero ciertas modificaciones se le aplican a su semblante: posee uñas largas azules y brillantes; labios rojos y sombra de ojos celeste; pelo negro largo; facciones duras y rectas, enjutas y gruesas. La Virgen de Cheril Linett es una virgen travesti, que debe hacer notar la exageración de sus formas y usanzas de artificio, para no ser confundida con la norma “mujer”.

En las fotografías siguientes, vemos a integrantes de la *yeguada* caminando con vestimentas celestes, velos blancos y guantes de encaje; pañuelos en el aire evocando cantos propios de

la procesión. Hasta aquí, el espectador distraído puede apreciar al conjunto como una manifestación común de feligreses católicos.

De pronto, irrumpe una imagen que quiebra el ritual: las *yeguas* se agachan, cabeza al suelo y falda arriba, dejando caer sus largas colas sobre el cemento. Quienes llevaban la imagen de la virgen, levantan sus faldas para mostrar el artificio final: la Virgen del Carmen es una Virgen travesti con cola animal. Virgen sexuada, animalesca, deseosa, artificial, extraña.

La procesión de la Virgen del Carmen, protectora de los marinos, fue una de las tantas manifestaciones traídas por la colonia española. Durante el periodo de independencia de los estados naciones latinoamericanos, fue declarada protectora de las armas chilenas por Bernardo O'Higgins. Posteriormente, a principios de los años 70's del siglo pasado, obispos chilenos decidieron modificar la fecha de procesión para hacerla coincidir con el mes de celebración de la independencia de Chile.

Tenemos, al menos, dos discursos en tensión. El primero de ellos es de raigambre colonial: el uso de la religión como dispositivo de control que revela la imposición de un universo epistémico que anuló las cosmovisiones autóctonas. La segunda de raigambre político-sexual: la imagen de la virgen nos revela un estado de pureza, la mujer emblema que cría y gesta por gracia divina; la mujer madre no sexualizada.

Al travestir a la virgen, se pervierten simultáneamente ambos discursos: María se vuelve no-mujer, se vuelve animal deseante con su cola de prótesis plug anal, propia de las prácticas sexuales de sumisión y masoquismo.

Debemos precisar que en Chile, la palabra "yegua" posee un sentido peyorativo para designar a la mujer no femenina, la mujer que "traiciona", que desea, habla y ejerce su agencia pública. Al generar este manada de *yeguas* que habitan y recorren el espacio público, se genera un quiebre tanto en el rito de raigambre colonial, como en la imagen de mujer que no debe mostrarse descubierta. El cuerpo femenino desnudo debe guardarse para el espacio privado. Además, un tercer factor entra en juego: la zona erógena no es la vulva, es el ano estimulado por esta prótesis rectal. Así como en "Alka Domo", el elemento semiótico de virilidad perturbado era el tronco "hueco"; en "Virgen del Carmen Bella" es la cola y el ano.

Cheril Linett, desde los postulados de Paul Preciado sobre el “ano castrado”, es decir, el ano cerrado que sólo puede abrirse para excretar, crea esta imagen de la *bestia lúbrica*: abre lo que debe estar cerrado, para generar una nueva identidad híbrida. En palabras de la autora:

cada cuerpa que compone la Yeguada re-arma un cuerpo fluido, cuerpo bestia, centaura, deseante, mutante, sintiendo placer a través de sus poros, utilizando el territorio de lo público para amenazar y enunciar. Un cuerpo que derrama sus flujos indecorosos en pavimentos transitados cotidianamente por una servidumbre voluntaria, construyendo nuevas alianzas entre sexualidades disidentes, armando nuevos frentes de resistencia como nuevas formas de existir (Linett, 2021, p. 18)

Por último, la colonia no sólo trajo a la Virgen, también caballos y yeguas como animales de reproducción y carga, herramienta de expansión colonial. La *Yeguada* de Linett perturba la imagen de la yegua como instrumento, estimulando una zona erógena no reproductiva. Apropiación y devolución estética de una identidad travesada por siglos de historia colonial y norma sexo-genérica.

Debemos precisar que para el análisis de los trabajos de Calfuqueo y Linett, hemos utilizado material de archivo. Diana Taylor entiende “archivo” como el soporte material que puede existir en forma de “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas” (2015, p. 55) entre otros, y que separan tempo-espacialmente al receptor de esa fuente efímera. Tal fuente es lo que conocemos como “repertorio”, es decir, “todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (56).

Me parece de suma importancia señalar que la existencia de los archivos de estas *performance*, no anula la *performance* misma. Transportan la historia y agencia individual denotada por Taylor, pero además permiten un distanciamiento estético. Andrea Soto Calderón sostiene que las imágenes “deslocalizan los lugares que transportan, su metamorfosis formadora no cesa” (2020, p. 103). Entenderemos por lo tanto la relación entre la realización de la *performance* y su posterior registro, responde a un equilibrio entre lo efímero (oral) y la notación (escritura), que amenaza la programación fetichizada de la escritura es la construcción américa colonial, como lo veremos en el siguiente apartado.

Archivos heterogéneos y matriz colonial

El crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar comienza a trabajar desde la década de los setenta, el concepto de “heterogeneidad”, entendiendo que las literaturas (andinas en particular) son producidas en un universo cultural, pero recepcionadas en otro.

En palabras del autor, tal heterogeneidad da cuenta de

los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo)” (Cornejo Polar, 1994, p.16)

Además, este concepto se infiltra “en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas desde sus propios límites” (1994, p. 17).

Entendiendo que los trabajos de *performance* analizados en el presente ensayo son producciones culturales latinoamericanas, y como ya vimos, transportan discursos de raigambre colonial y occidental, postulamos que como tales, responden a un proceso de producción, circulación y recepción heterogéneo.

Entendiendo que la condición colonial postulada por Cornejo Polar “consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto” (1994, p. 19), las propuestas autorales de Calfuqueo y Linett devuelven al espacio público una identidad que problematizan y tensionan los discursos normativos. El “hueco” y la “yegua” son el resultado de una sutura de vínculos entre imaginarios subalternos, prohibidos y negados, que encuentran una posibilidad de existencia en el desarrollo escénico de la *performance*.

La figura romántica de los sujetos monolíticos en la formación de los estados naciones latinoamericanos es quebrada, poniendo en evidencia la hibridez de las identidades que habitan el territorio: sujeto mapuche homosexual y travesti; y manada de *yeguas* sexuadas.

Por otro lado, en *La voz y su huella*, el crítico y teórico literario Martin Lienhard da cuenta de la fetichización de la escritura que transportaban los expansionistas europeos, y que se impuso en las culturas predominantemente orales del continente. En esta imposición,

comenta Lienhard, reside la particularidad del dominio estratégico europeo, alterando las esferas políticas, culturales y comunicacionales de los pueblos autóctonos.

Martín Lienhard plantea la siguiente hipótesis:

la destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la "divina" escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas "escrituras" antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura latinoamericana (2003, p. 66).

Como ya mencionamos, los trabajos de *performance* de Calfuqueo y Linett han sido analizados desde los archivos (videoperformance y registros fotográficos). Tales archivos, no anulan la existencia previa del repertorio (la palabra viva efímera). Por lo tanto, logran trascender la fetichización del registro, porque precisamente la existencia de la *performance* no reproducible e instalada y realizada en un tiempo y espacio particular, dialoga con el archivo como dispositivo de distanciamiento estético.

Diana Taylor sostiene que "el concepto de performance, como práctica corporalizada y episteme [...] resultaría vital para redefinir los Estudios Latinoamericanos, al descentrar el papel histórico de la escritura introducido por la conquista" (2015, p. 52)

En esta misma línea, y enfatizando en la matriz colonial presente en los trabajos referidos, el profesor y semiólogo Walter D. Mignolo, formula que la homogeneización discursiva de categorías como "indio" y "negro", ocultan una lógica colonial que anula la porosidad de las identidades latinoamericanas. Al decir "hueco" o "yegua", se reduce una amplia gama de corporalidades e identidades que quedan reducidas a su otredad. Precisamente la reapropiación discursiva de las obras performáticas analizadas, encarnan el discurso homogenizador, llenándolo de contenido y dando cuenta de su profunda heterogeneidad.

Mignolo sostiene que

La lógica de la colonialidad opera en cuatro dominios de la experiencia humana: (1) económico: apropiación de la tierra, explotación de la mano de obra y control de las finanzas; (2) político: control de la autoridad; (3) social: control del género y la sexualidad, y (4): epistémico y subjetivo/personal: control del conocimiento y la subjetividad (2007, p. 36)

Este andamiaje de matriz colonial propuesto por Mignolo, se ve desestabilizado por las *performances* de Calfuqueo y Linett de la siguiente manera:

1. Al proponer su *bestia lúbrica*, Cheril Linett levanta una manada mujeres-animales que no montan, sino que son las *yeguas*. Estimulando la zona erógena del ano, sugiere una sexualización no-reproductiva, por lo tanto, no efectiva en una lógica capitalista.
2. En la esfera política, los elementos semióticos del tronco hueco y la cola plug anal, son armas que signan las identidades puestas en marcha en el espacio público. El control normativo de la heteronorma y la colonialidad quedan atacados y deformados.
3. El travestismo de Calfuqueo y la Virgen del Carmen, son un desafío a la monumentalización viril y virginal de las imágenes tradicionales. El cuerpo *yegua* que se instala en el espacio público, tensiona la posición del observador, transformándolo en un *voyerista*.
4. Finalmente, la propia existencia de los repertorios referidos, amenazan públicamente la matriz epistémica, tomando los discursos de control como formas de exploración contra-sexual.

Conclusiones

Hemos analizados las *performances* de *Alka Domo* y *Yeguada Latinoamericana* como manifestaciones artísticas que accionan desde el espacio público, interpelando los discursos hegemónicos institucionales desde la apropiación de conceptos históricamente peyorativos y castigadores, como el de “hueco” y “yegua”.

Dimos cuenta de que ambos trabajos se inscriben en un sistema de producción y circulación heterogéneo, poniendo en crisis la matriz colonial que afecta, por un lado, la fetichización del registro; y por otro, la formación de identidades disidentes de las estructuras de sexo y género heteronormativas.

Aunque nos hemos detenido someramente en la aparición del espectador en la propuesta de Calfuqueo, sería necesario revisar las directrices de emplazamiento y ver cómo estas actúan posibilitando la extrañeza de la *performance*.

Si bien hemos entendido la acción corporalizada de Linett y Calfuqueo como una síntesis de discursividades en conflicto, sería importante proyectar sus propuestas como una desmonumentalización y una desmitificación de figuras populares y locales.

Bibliografía

- Catrileo, Daniela. "Awka/Domo kawellu: provocación bestia. Esbozos sobre Yegua de Cheril Linett". *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones archivo y escrituras críticas (2017-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial, 2021, pp. 32-37.
- Cornejo Polar, Antonio. "Introducción". *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. "Aclaración de conceptos". *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011, pp. 47-76.
- Lienhard, Martín. "Capítulo I. La irrupción de la escritura en el escenario americano". *La voz y su huella*. México D.F: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003, pp. 45-67.
- Linett, Cheril. "Proyecto Yeguada Latinoamericana. Performance y feminismo disidente". *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones archivo y escrituras críticas (2017-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial, 2021, pp. 12-25.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: metales pesados, 2020.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Rubén Guerrero - Escritura expuesta en la Botica del Ángel

Rubén Guerrero
(Universidad de Buenos Aires)

En principio, es necesario aclarar que esta ponencia tiene el propósito de exponer para socializar una investigación en ciernes. Este trabajo está enmarcado dentro del proyecto UBACYT "Las cosas y las palabras. Acumulación y diversidad de la historia artística porteña en la Botica del Ángel" dirigido por la doctora Laura Cilento y cuenta con los integrantes Mariana Avilano, Liliana López, Marina Eva Posadas, Martina Delgado, Mónica Duarte, Patricia Russo y Ruben Guerrero.

La idea, entonces, es presentar nuestro objeto de estudio: La Botica del Ángel y, a su vez, el enfoque que llevaremos a cabo en este trabajo. Para la presentación del Museo escenográfico Botica del Ángel citaremos las palabras que el propio museo tiene para su divulgación en su página Web boticadelangel.usal.edu.ar:

Al entrar a la Botica, el espectador se convierte en partícipe activo del hecho cultural que lo rodea y que en forma casi instantánea lo atrapa para producir una unión mágica" (Zelie Coudet)

La Botica del Ángel se encuentra ubicado en la calle Luis Sáenz Peña 543 (CABA). El Museo de Arte Escenográfico "Botica del Ángel" fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Legislatura Porteña, de Interés Turístico por la Secretaría de Turismo de la Nación y declarado Testimonio Vivo de la Memoria Ciudadana por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Secretaría de Cultura, la Subsecretaría de Patrimonio Cultural y la Dirección General de Museos. Declarada Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.⁴³

El 8 de diciembre de 1966 Eduardo Bergara Leumann crea la primera "Botica del Ángel". En sus palabras:

Quise armar una sastrería teatral modelo, porque soñaba con vestir, dar color, armonía, engarzar, mejorar y adornar lo de adentro de cada personaje con un buen traje. Fue en la calle Lima 670; allí estaba aquella primera Botica del Ángel, que la Avenida 9 de Julio se llevó en nombre del progreso. Pero como eran buenos los cimientos, fue posible que volaran los ángeles y volara el talento de quienes pasaron

⁴³ Citas extraídas de la página oficial del museo boticadelangel.usal.edu.ar

por ella y encontraron su camino de estrellas; y yo aterricé en esta Iglesia angelical con todos mis recuerdos.

¿Por qué Botica? Porque había de todo como en botica. Del ángel, por María Casares. "Eduardo, dos en uno, eres un Ángel", me decía y yo me lo creí. Ángel y duende se necesitan para ser del mundo mágico del espectáculo. La Botica convocó a pintores, escritores, músicos y actores para su difusión popular. En ella colaboraron Vicky Linares, Eduardo Cassará y debutaron y actuaron entre otros, Nacha Guevara, Susana Rinaldi, Marikena Monti, Haydeé Padilla. Yo nunca me creí maestro, pero tuve discípulos sin darme cuenta ni proponérmelo.

En la Botica jamás pregunté de qué línea política era cada uno de los que debutaban, ni tuve que pedir permiso para hacer lo que creía que debía hacerse o decirse. ¡Me salvé de la autocensura! No dudo que la mayor felicidad es ganarse la vida haciendo lo que a uno le gusta. Soy un trabajador privilegiado.

Más tarde volé a la calle Luis Sáenz Peña 541, compré una mezcla rara de elefante blanco y extemplo y lo convertí en un collage de un Buenos Aires que se perdía. Por la Botica de Luis Sáenz Peña pasaron Luisa Vehil, Mecha Ortiz, Tania, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Mariano Mores, Ariel Ramírez, debutaron Opus 4, Valeria Lynch, Víctor Heredia y el siempre presente Leonardo Favio.

Hasta que cerré sus puertas y me fui con el ángel a otra parte, Europa, EE.UU. Veinte años después volví a la Botica; al ver mis recuerdos de 47 años de trabajo decidí que sería oportuno convertirlo en un museo vivo y divertido. Siempre supe que sólo uno se lleva lo que deja a los demás y solo muere lo que no se recuerda. Así el 5 de mayo de 1997 recuperé la Botica con mis ángeles. Para que en ella siga el tango, el folklore y de todo, como en Botica.

Porque todo Ángel que practica va a parar a la Botica, y no hay ángel que por bien no venga. ⁴⁴

El museo se divide en 40 espacios escenográficos (La Nave, Ala del Di Tella, Patio Sur, Prostíbulo, Circo Criollo, La academia del Tango, Estación Borges, entre otros). Cada uno de ellos presenta un clima particular, propio, relacionado, en gran medida, con aquello que le da nombre. Algunos de esos espacios son denominados Alas. Estos Alas escenográficas funcionan como órbitas dentro de un espacio total: La botica de Ángel.

En lo siguiente, presentaremos la poética de la Botica teniendo como ejemplo dos de estos espacios escenográficos. A saber, La nave y el Ala del Di Tella. Según Juan Manuel Garibay, "Hablar de una poética es hablar, en principio, de una conjunción de territorios conceptuales que como una suerte de maquinaria operan para generar un cuerpo fluido y coherente que se nos presenta a la vista y en movimiento, a la espera de ser develado" (2013, 4).

⁴⁴ Citas extraídas de la página oficial del museo boticadelangel.usal.edu.ar

Continuando con las palabras de Garibay:

(...) se diría que la fuerza de una poética siempre radica en lo que subyace y en lo no dicho, en el espacio entre bloques de información o en la forma en que unos y otros se aproximan y se invaden. Cada exposición es un sistema de densidades específico. Una poética museográfica, en tanto que movimiento a través de espacio y materia, debería caracterizarse y definirse por la interrelación de conceptos en el espacio por medio de la materia y la información que de suyo contiene universos conceptuales acotados por esta envolvente museográfica. (Ibíd.)

Así mismo, a nuestros fines, se vuelve pertinente el concepto de narración. Encontrar dentro esa poética propuesta la narración que se devela en la Botica. Fernando Félix refiriéndose al concepto de narración museográfica expone:

Las exposiciones hacen visibles a los objetos y elaboran con ellos una narración, la cual será interpretada de maneras diversas. Las piezas se presentan y representan para la contemplación de los visitantes y la mirada tiene un papel protagónico, pero atrás de esa compleja dimensión de lo visible existe "otra más profunda", cargada de significaciones que revela principios invisibles y se relaciona con la forma como se ordenan las ideas dentro de las salas, con la elección y organización de los objetos, con su contextualización, con los elementos museográficos que los acompañan y el ambiente que se crea para la realización de la experiencia museográfica (2013: 8).

En este sentido, Francesc Massip en el capítulo titulado "La representación (II): el espacio" de su libro *El teatro medieval* propone que "El espacio del teatro medieval es un complejo de objetos que indican y significan, un sistema articulado y definido de representación simbólica: el espacio medieval es la sucesión creada por la presencia simultánea de los objetos." (1992, 47)

La narración, entonces, para Félix y Massip, funciona en la relación material y espacial que se da entre los objetos, el espacio y la mirada del, en nuestro caso, visitante/espectador. El espacio es el lugar, según Massip (2013), donde el evento acaece y está caracterizado por objetos que son símbolos, que, en rigor, también actúan, como el actor o las palabras o la decoración. En La Botica del Ángel esos objetos son variados, de disímiles procedencias, formas, etc. Las escrituras expuestas son parte de ese catálogo de objetos que se ofrece a los visitantes/espectadores.

Siguiendo este recorrido, los ejemplos que presentamos son constitutivos de la escena, del recorrido por el museo. Estas escrituras expuestas dialogan con el espacio, con los otros objetos que allí se muestran y dialogan, también, con los visitantes/espectadores. Estos

textos, muchas veces fragmentarios, construyen los espacios escénicos, forman diversos “territorios” narrativos dentro del museo y, en su conjunto, una narrativa total.

Garibay, dentro del campo de la museografía, presenta el concepto de revelación que se vuelve importante para el desarrollo de nuestro enfoque, ya que en esas revelaciones se va construyendo la narrativa de La Botica del Ángel. Por Revelación Garibay entiende:

el encuentro con un objeto, un tema, un pensamiento o un documento, que implica un preludio donde tenga lugar la intención o necesidad de descubrimiento... Y esto, en un entorno de pulsión por adquirir y transmitir información como en el que vivimos en la actualidad, resulta excepcional (Garibay, 2013: 5).

Para seguir, exponemos la definición de lo que entendemos por escritura expuesta ya que es el concepto que guía nuestro enfoque. Este tipo de escritura, y aquí seguiremos la propuesta de Armando Petrucci, es entendida como “cualquier tipo de escritura concebido para ser usado, y efectivamente usado, en espacios abiertos, o incluso en espacios cerrados, con el fin de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta” (Petrucci, 1999, 60). Como ampliación de este concepto, proponemos lo dicho por Antonio Castillo Gómez que entiende por escrituras expuestas “no solo las monumentales o de “aparato” sino cualquier producto escrito concebido para ser inciso, inscrito, pintado o fijado sobre una pared u otro espacio gráfico equivalente” (2009, 1).



Fachada de la Botica del Ángel.

Siguiendo las definiciones antes presentadas y teniendo en cuenta nuestro objeto, que es un museo, pero a la vez es teatro, bazar, botica y, al mismo tiempo, galería para recorrer y leer, entre una multiplicidad de objetos, las escrituras expuestas en sus paredes, como así también en diversos y variados lugares del espacio, donde nos podemos encontrar poemas, fragmentos de obras, palabras de escritores, refranes, recortes periodísticos, dedicatorios al artista y al espacio, etc. nos proponemos tratar de revisar las relaciones —en tanto narrativa— que se dan entre las escrituras expuestas y los distintos objetos que conforman la experiencia de la expectación en La Botica del Ángel.

Como vimos, en estos territorios dentro del museo la escritura expuesta aparece diversificada, con distintos modos de presentarse ante los visitantes. A lo largo del

establecimiento encontramos una gran variedad de escritos expuestos en muy diversos soportes. En palabras de Cavalletti:

En efecto, al confiar el mensaje a un soporte duradero se hace evidente la intención, que puede ser más o menos implícita o más o menos consciente en quien crea el texto, de que éste dure en el tiempo y pueda ser visto y/o leído por otras personas, en un momento posterior a su creación. En otras palabras, el mensaje no está pensado únicamente como un mensaje para los contemporáneos sino y, tal vez deberíamos pensar sobre todo, para las generaciones futuras a quienes se quiere legar el recuerdo de lo relatado en el epígrafe. Un gesto, en resumidas cuentas, pensado como eterno (Cavaletti, 2021, 06).

Esto resulta relevante en las escrituras que se exponen y enmarcan la experiencia dentro de La Botica, ya que esos textos compartidos, citados, enmarcados (la visita guiada por el museo tiene la característica de entablar una relación desde la oralidad con esas escrituras: se las señala, se las referencia, se proponen respuestas, diálogos con lo escrito) producen una narrativa de la “yuxtaposición”, del collage, o como propuso su creador “un museo vivo y divertido”⁴⁵.

Estas escrituras expuestas están en constante interacción con la experiencia personal ya que cada espectador elige donde posar la mirada; pero también la relación se entable con la experiencia grupal, el guía señala, cita, trae a la conversación y hace leer para todo el grupo determinados fragmentos allí presentes en una relación intertextual.

Así mismo, La Botica propone una petrificación, si se permite el término, en cuanto a lo que puede allí presentarse. No es posible, dentro de la lógica museológica de este establecimiento, ingresar nuevos objetos al catálogo presentado. Por lo que la preservación y la interacción de los objetos, y de los objetos con el público, no podrá ser alterada por nuevas entradas, sí, tal vez, por algún reordenamiento interno o como vimos, por el “ordenamiento” personal de cada visitante.

En su artículo “Ideología y cultura escrita” en Armando Petrucci, Antonio Castillo Gómez propone que:

Numerosos paleógrafos parecen atrapados en la telaraña tejida por los signos gráficos y se muestran incapaces de entender que lo escrito no puede explicarse fuera de las sociedades que lo producen, usan, difunden y conservan, que es una de las enseñanzas principales que podemos extraer del trabajo de Armando Petrucci.

⁴⁵ Cita extraída de la página oficial del museo boticadelangel.usal.edu.ar

Este autor supo trascender la concepción estática de la escritura y alumbró una interpretación dinámica atenta al escribir y al leer, es decir, a las operaciones humanas que dan sentido a la cultura escrita en cada época y circunstancia. (Castillo Gómez, 2022, 91-92)

En nuestro objeto de estudio esta interpretación dinámica se da como un proceso de memorización, de “representación” a través de la escritura expuesta en convivencia con otros objetos artísticos provenientes de diversos ámbitos: objetos de artistas, regalos, anotaciones, detalles que diversos personajes le ofrecieron a Eduardo Bergara Leunman, el artista y creador de este museo. A través de los fragmentos expuestos, de los textos mostrados, se construye “el presente” de la visita, la experiencia del espectador, palabras del pasado (presentadas, en muchos casos, sin ninguna contextualización) que provocan sentidos (tal vez otro/s sentido/s del que originalmente –si es preciso resolver eso- tuvo esa escritura, ahora expuesta y en muchos casos fragmentada) en la interacción con un espacio atiborrado de objetos. Así, los visitantes son llamados a tomar decisiones constantes en su expectación, ya que se vuelve imposible observar todo lo que ornamente el espacio del museo.

En la poética de La Botica del Ángel lo que resalta como elemento ordenador es el collage, que siguiendo la definición de Lauro Zavala es la “Transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer). Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias” (2017, 7).

En este sentido, Castillo Gómez propone que:

los monumentos gráficos de todo tipo y naturaleza y, en cada uno de los casos, de modo total supone centrar el objeto de análisis en unas coordenadas de espacio y tiempo determinadas, en un microcosmos donde verificar los distintos usos del escrito así como su relación con las funciones desenvueltas por este en la correspondiente sociedad (...)” (Castillo Gómez, 2009, 2).

Así, el estudio de las escrituras expuestas encontradas en la Botica del Ángel no puede, necesariamente, dejar de pensar en esa poética que el museo a partir de la propia organización, de la propia “puesta en escena”, propone. Allí se vuelve pertinente sistematizar las relaciones –de espacio, de tiempo, en definitiva, de “recorrido- que estas escrituras entablan con el entorno museográfico (obras, ambientes, escenas, palabras, etc.), y el lugar que en esa representación se le da al propio visitante/espectador.

Recorrer los pasillos del museo requiere familiarizarse con los usos de esas escrituras descontextualizadas, para volver a contextualizarlas en este microcosmos. Esto se transforma en una lectura intertextual, y allí las relaciones que se entablan entre los diversos textos tienen como centro a los espectadores. Convengamos que varios de los visitantes de La Botica, al ser extranjeros o al ser de generaciones que no vivieron ese contexto en el cual se dio la actividad “viva” de La Botica, y que tampoco conocen -no tienen por qué hacerlo- a todos los artistas y las artistas que pueblan el espacio del museo. En este sentido, el museo cumple y no cumple aquí una, por llamarlo de alguna manera, función de historización de lo presentado y de los presentados. Hay apelación a la memoria colectiva, pero no amplia, sino más bien, prefijada, ya dada, producida en el “aquí y ahora” de la expectación. Es aquí donde los elementos intertextuales de la lectura hacen sentido como el universo cultural propio de cada uno de los visitantes.

Para cerrar, y seguir avanzando, la investigación intentará analizar la poética de los diversos espacios escenográficos y la totalidad del museo y, también, la narrativa que esos objetos materiales arman para analizar la correspondencia que se da en La Bótica del Ángel entre escritura y espacio, la relación entre escritura y soporte, entre exposición y lectura y programa museográfico, ya que, como fin último de esta investigación, tenemos la propuesta de diseñar un “catálogo” o alguna plataforma multimedial semejante que auspicie de documento utilitario para el recorrido de los visitantes/espectadores de este museo escenográfico.

Bibliografía

- Félix, F. “El afuera y el adentro de las exposiciones”. *Gacetas de Museos*, Núm. 54, 2013, *Museografía*, pp. 8-11.
- Garibay, J. M. “Museografía: poética y revelación”. *Gacetas de Museos*, Núm. 54, 2013: *Museografía*, pp. 4-6.
- Gómez, A. C. A la vista de todos. Usos gráficos de la escritura expuesta en la España altomoderna. *Scripta*, 2009.
- . “Ideología y cultura escrita en Armando Petrucci”. *Scrittura e civiltà. In ricordo di Armando Petrucci a cura di Corrado Bologna. Edizioni della Normale*, 2022.
- Massip, F. “La representación (II): el espacio”. *El teatro medieval*. Montesinos, 1992, pp. 49-75.
- Petrucci, A. “Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos”. *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Gedisa, 1999, p. 60.
- Zavala, L. “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *La Colmena*, [S.l.], n. 9, 2017, p. 4-15.

Camila Martínez - Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Los disfrazados, Todo el año es carnaval y Domingo de carnaval

Camila Martínez
(IIT-GIEP-CONICET)

Este trabajo se enmarca en la investigación de tesis doctoral que aborda *Las representaciones del carnaval en el sistema misceláneo de representación popular porteño (1920-1960): tango, teatro y cine*. Se trata de realizar una “descripción densa” (Clifford Geertz) de los distintos modos de representación del carnaval, considerándolos como “elementos de una práctica continua y cambiante” que configuran “estructuras del sentir” (Raymond Williams, 2000, 70) y son configurados por ella. Sostenemos la hipótesis de que estas representaciones son parte activa del proceso de modernización en el que se configuran al tiempo que proporcionan claves para leer las transformaciones urbanas y sociales haciendo uso activo y selectivo de la tradición. Dentro de la vasta constelación lexical que se articula en ellas, se destacan dos términos –carnaval y disfraz– asociados a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: “el carnaval como pura fiesta”, “el carnaval como lugar añorado” y “el carnaval como lugar de engaño”. En esta oportunidad realizaremos una primera aproximación a cómo se configuran los tópicos en *Los disfrazados* (1906, Carlos M. Pacheco) y yuxtapondremos en el análisis dos textos dramáticos que presentan similitudes con la mencionada obra; *Todo el año es carnaval*, (1924, Alberto Vacarezza) y *Domingo de carnaval* (1932, Mario Folco & Juan F. Mazzaroni).

Para poner en tensión estas representaciones, se analizarán las obras considerando distintas aproximaciones teóricas al carnaval que permitirán entender algunos de sus modos de representación: se entenderá en términos de Mijail Bajtín quien considera que su principio es la risa, general y ambivalente. Es la segunda vida del pueblo y durante el carnaval se penetra en la libertad, la abundancia, la igualdad y la universalidad; se establece, en la plaza pública, un tipo particular de comunicación, relacionado con el “tiempo cíclico”, definido por Jesús Martín Barbero como un “tiempo denso” (119) que renueva el sentido de pertenencia a la comunidad. En contraposición a esta mirada se retomaran los “prerrequisitos para un buen carnaval” que señala Umberto Eco: “la ley debe estar tan penetrante y profundamente

introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación” y “el momento de la carnavalización debe ser muy breve” (16).

Partiremos por caracterizar los tópicos anteriormente mencionados. Cuando referimos a “el carnaval como pura fiesta”, retomamos la clasificación de Osvaldo Pellettieri (2002) para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo; utilizando “lo sentimental como principio constructivo” (207-208) modulado, no “por lo cómico”, sino por lo efímero, propio del tiempo festivo limitado y que además da cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo, 17) añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos. En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas, cautivan para posteriormente perderse en la multitud.⁴⁶

En “el carnaval como lugar añorado” la fiesta se transforma, como en *Vals del carnaval* (1961, Troilo & Castillo), en “un después/sin después/que hace mal”. Trae el recuerdo de los festejos pasados, generando una “nostalgia irracional” y una desarmonía en el presente (Pellettieri, 2008, 340). Pasado y presente se entreveran y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtin, 22). El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone “una careta de bondad” como en el tango *Serpentinas de esperanza* (1935, Canet & Gatti). Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de “la vuelta al barrio”, festejos que van a culminar inexorablemente –como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós “se haga menos triste”– pero también amores pasados que no volverán –como en *Después de carnaval* (1941) de Amuchástegui Keen en el que las serpentinas “en llamas de fuego se ven quemar”–. La pérdida de los amores pasados también se ve en *Pobre Colombina* (1927, Carmona & Falero): la que “antes fue reina de la alegría” está triste porque Pierrot se fue “detrás de otras Colombinas”, aunque en este caso encuentra redención en el “después volverá arrepentido/y al ver solo el nido tendrá que llorar” que cierra el tango.⁴⁷

⁴⁶ El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924, Bohr & Caruso), o referir al presente inmediato como en *Siga el corso* (1926, Aieta & García Jiménez) donde lo que se busca es lo único distinguible: los ojos. En ambos casos se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtin, 1987, 8) ya que, como se dice en la película *Arrabalera* (1950) de Tulio Demicheli, “abajo de una careta se pueden decir tantas cosas”.

⁴⁷ Otro caso donde puede verse representado el tópico es la película *Carnaval de antaño* (1940, Manuel Romero). En la escena del baile final se lee en un cartel “aquí se aprende a olvidar”. El festejo simula

“El carnaval como lugar de engaño” consignará a las representaciones donde “lo tragicómico desplaza a lo festivo” (Pellettieri, 2001, 209). Las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes y el mundo se presenta como ese “escenario/de un gran cine continuado/que nos hace consumir” al que se refiere el tango *Siempre es carnaval* (1937, Osvaldo & Emilio Fresedo). En algunos casos, se vincula a la honra social (Pellettieri, 2001, 2008) que genera respuestas a veces violentas frente engaños amorosos –como el narrador de *La enmascarada* (1923, Bernardo & García Jiménez), que se disfraza de enamorado para vengarse de “la impía”–. En otros, estará ligado a la inmoralidad (Pellettieri, 2001, 2008) que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación –como en *Las cuarenta* (1937, Gorrindo & Grela) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (1929), termina denunciando como “el canalla usa careta de inocente”–. “La careta” también puede funcionar como insulto como en *Qué careta* (1940, Donato, Flores & Fontaina) en el que el personaje le dice a un tu imaginario “sos uno de tantos giles/que pasan los carnavales/haciendo el oso sin divertir”. Pero también se asocia al autoengaño (Pellettieri, 2008, 140), presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (1929, Carmona & Falero) en el que el payaso tras “su cara almidonada/nos oculta una verdad”.⁴⁸

Realizadas estas consideraciones comenzaremos por realizar una “descripción densa” (Geertz) de los distintos modos en los que se representa al carnaval en las distintas obras. Partiremos por *Los disfrazados*, obra que consideramos fundacional dentro de la prolífica producción artística sobre el carnaval, dado que el mencionado “sainete tragicómico reflexivo” (Pellettieri, 2008) se configura sobre una serie de “palabras clave” (Williams, 2003) asociadas al carnaval y cuyas funciones varían a lo largo de la obra, dando cuenta de aquello

asociarse al olvido, pero en realidad representa para Pedro (Charlo) un lugar añorado. El carnaval le trae el recuerdo de los festejos iniciales donde conoció a Mágina (Sabina Olmos) y esto le genera desarmonía en el presente. En la actuación de Charlo vemos una “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008, 340). Ejemplo de esa nostalgia es el diálogo que mantiene con una muchacha donde Pedro evoca que la historia de su amor puede ser contada por el carnaval. Describe a Mágina con “alma de Colombina” y pierde la vista para evocarla en aquellos carnavales lejanos donde la conoció.

⁴⁸ Es pertinente mencionar que el autoengaño también puede ser denunciado, como en *Callejera* (1929, Frontera & Cadícamo) en donde la sentencia será: “notarás arrepentida/que has vivido un carnaval”.

que Williams (2000, 51) señala sobre cómo el lenguaje es “una presencia dinámica y articulada dentro del mundo”.

Recogeremos algunas menciones sueltas sobre el carnaval en los textos dramáticos. En la obra de Pacheco, la didascalia inicial consigna como la acción transcurre en “Buenos Aires. Una tarde de carnaval”. Sobre el patio de inquilinato el autor nos dice que:

hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es pues el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnalesca mueven, ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno.

El carnaval les mueve el cascabel interno a todos los personajes, pero es a Don Pietro, el inmigrante, a quien se le cae la máscara y rasga el tejido social con su venganza “moreirista”, provocando “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pellettieri, 2008, 140). Don Pietro es un “tigre disfrazado” y su figura coincide con la peligrosidad del “nuevo bárbaro” a la que Maristella Svampa hace referencia.

En *Todo el año es carnaval* y *Domingo de carnaval* el equilibrio tampoco se recuperará. En la primera, Segundo Velazco –criollo– asesinará a Marcela –su ex pareja luego de volver al barrio de Villa Crespo y ver que está comenzando una relación con Angelito⁴⁹, en la segunda obra Ramón asesinará a Yacaré –amante de su esposa⁵⁰. Asimismo será particularizado el clima que invade en la ciudad. Vacarezza describe en el cuadro primero cómo en el ambiente “hay una especie de inquietud en las almas infantiles que se desborda en constantes exclamaciones de admiración”, indica también que hay socios, máscaras, músicos y en el foro hay un baratillo de disfraces y artículos carnalescos. Señala cómo los muchachos miran deslumbrados las vidrieras, descripta “rebozante de caretas y oropeles”. Folco y Mazzaroni enmarcarán la acción un “domingo de carnaval” al caer las últimas luces de la tarde,

⁴⁹ Un hecho determinante para que Segundo pueda cometer su crimen sucederá apenas vuelve al barrio. En el cuadro primero llega al café donde se celebrará el baile de carnaval, será convidado con un “Deguar” y comenzará a emborracharse, hacia el final del cuadro y luego de ver a Marcela con Angelito –y su amigo portugués Guimaraens–, desenfundará un revolver y el Cabo intercederá en el conflicto, pero no lo llevará detenido como pide Guimaraens ya que “usted es criollo como yo y no puedo llevarlo por un delito que no ha cometido”.

⁵⁰ En el caso de *Domingo de carnaval* la tensión será entre “gauchos” y “gauchos de cartón”. Ramón trabajará en un frigorífico y su esposa le reprochará que traerle achuras “no basta para hacer feliz a una mujer”. Yacaré –caracterizado por Ramón como “falso gaucho”– será el que a su esposa le dé “música y poesía”.

comenzará la obra con una murga que asoma por el forillo –más adelante describirán el ambiente café donde se desarrollarán los festejos con gran animación y alegría “propia del momento”–.

Retomando el patio de inquilinato de *Los disfrazados* se articulan, como hemos dicho, distintos sentidos al carnaval que operan movilizándolo la acción. El primero se vincula a la relevancia de los festejos; historizada por Enrique Puccia, mencionada por Adolfo Prieto y testimoniada en crónicas de revistas como *Caras y Caretas*, entre otras. En la obra la temporalidad también se denota “cargada de vida colectiva” (Barbero). La ciudad “sitiada” por los festejos, penetra en el patio. Algunos personajes son fastidiados por este estadio del mundo y refieren a cómo “no se puede andar por ninguna parte” –incluso Andrés; el intelectual venido a menos (Pellettieri, 2008); se queja sobre como, “no hay en el diario una sola línea que no sea mascaradas”–; otros lo asumen ya que “para eso es carnaval”; y otros, como Pelagatti, tienen la intención de disfrutarlo intensamente.

Será denominado como “el carnaval propiamente dicho”, las diversas formas de festejo de principio de siglo que desfilan por *Los disfrazados*, algunas desde un nivel enunciativo y otras representadas⁵¹, que dan cuenta del amplio abanico de actitudes compartidas: corsos masivos en las calles –Andrés refiere a cómo “toda la ciudad es un infierno”–, comparsas –como *La società corale e musicale L'unione italo-argentina de San Crestófole* donde sale Pelagatti– y bailes –como “Casa Suiza”, “el Orfeón” y “El Marconi”–. Dentro de este “carnaval propiamente dicho” implicaremos también aquellas “juegos de carnaval”; –con agua pero también “las grescas” desencadenadas, como señala Puccia, por los “compadritos” y los “pasados de alcohol”–; éstas responderían a aceptar esa fugaz condición del mundo donde, como dice Bajtin, “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (8). En *Domingo de carnaval*, por ejemplo, la fiesta es presentada como un espacio propicio para para “largar el bagual, así galopa a su antojo” y durante el cuadro segundo, veremos como Don Francisco (inmigrante italiano y verdulero), pretenderá engañar a su esposa con La Morocha, pero en realidad mientras se desarrolla la escena de transición cómica veremos como lo embroma “la

⁵¹ Por el patio del inquilinato, por ejemplo –y al igual que en *Domingo de carnaval*– desfilarán centros de gauchos realizando payadas. En el caso del texto dramático de Folco y Mazzaroni incluso se plantearán escenas alternativas por si no se cuenta con “la chata” para que aparezca el centro de gauchos.

barra del pibe”. La patota constantemente le tirará serpentinas y lo golpearán con pelotas de acerrín. Finalmente, en complicidad con La Morocha, se nos dará a entender que le roban hasta el reloj.

Esta significación del carnaval propiamente dicho se articula con el disfraz –práctica ampliamente narrada y fotografiada, por ejemplo en la *Revista Caras y Caretas* (23/02/1901, 30-33) donde entre otros se describen disfraces de: elefantes, rinocerontes, payasos y diablos–. En *Los disfrazados* éste se presenta en un sentido denotativo –el nene de “payaso” llora por ir con el típico disfraz de Moreira, el Vasco tendrá una “larga nariz postiza”, Pelagatti “de conde”, entre otros–, pero además circula por el patio articulado a otros significados tales como: “indicador de posición social” –Machín mostrará como tiene “moneda pa’ todo” y prometerá ostentadamente a Elisa regalarle un “dominó de seda”–; también funcionará como “anticipatorio” –frente a una “mascarita de esqueleto” que entra al patio persiguiendo a un “diablito pavoroso”, Rosalía se persignará anunciando “¡la muerte en casa!”–; como “insulto” –Malatesta, frente a que Hilario trabaja para el tranvía, sentencia como éste se ha disfrazado ya que “has rumbiao pa 'l lao de la gringada”–; y “la máscara social” que no solo es un medio para ocultar, sino que es necesaria para la convivencia (Pellettieri, 2008, 134), en el patio de inquilinato descrito por Pacheco como “no complicado”, pero también necesaria en esa emergente sociedad cosmopolita.

La “máscara social”, denominada en diversas representaciones del carnaval como *careta*, se articula con el segundo sentido en el que funciona el carnaval dentro de *Los disfrazados* y este será designado como “el carnaval como lugar de engaño”. Éste se origina en la visión de mundo de Andrés, el personaje reflexivo (Pellettieri, 2008): el mundo es el carnaval donde “todos están disfrazados” y usan caretas; “los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios” –a lo largo de la obra varios de los personajes, entre quienes se destacan Hilario, Malatesta y Doña Pepa, comienzan a replicar este discurso, que en un primer momento resulta descabellado–.

En un segundo nivel de lectura, estas múltiples significaciones del carnaval en *Los disfrazados* son captadas en aquella Argentina, que examina Svampa, conformada por “diversos polos conflictivos”, entre ellos “la cuestión inmigrante” (79). Esa “identidad social” (Roger Chartier) es representada principalmente en dos personajes: a saber Pelagatti y Don Pietro. El primero

es representado como un inmigrante verborrágico y en sus líneas se lee aquel “exótico universo lingüístico y cultural” (Svampa, 79). A su vez, el personaje da cuenta del señalamiento que Prieto realiza –a través del estudio de folletines, diarios y revistas– sobre cómo para inmigrantes “en materia de apropiaciones el carnaval, se ofrecía como circunstancia única” (152).⁵² Pelagatti vive con entusiasmo el carnaval, se disfraza y sale en la comparsa pero por su verborragia y por creerse conde, con capa y espada, en ese “lugar de engaño”, vuelve del corso con “la cabeza vendada y un ojo en compota”, siendo esto resultante de despotricar contra “los compadritos” a quienes caracteriza como “Moreira re cartone”. Esta idea, como mencionábamos anteriormente, volverá en *Domingo de carnaval*. Ramón, enojado con Yacaré (amante de la esposa de Ramón), le comentará a Zoilo como “ahora” hay solo gauchos de cartón, “¡gauchos de carnaval!”. Zoilo, mencionará que sin embargo son gauchos. Yacaré responderá que él no es gaucho pero:

yo no he podido sustraerme al recuerdo de éstos a los que usted se refiere, por eso los que no hemos tenido la suerte de nacer en su época lo sentimos porque lo seguimos queriendo a través del recuerdo, no sé si por costumbre o por herencia, y al recordar la tradición aprovechamos estos días para revivirlo porque algo llevamos adentro de aquella raza generosa.

En la obra de Pacheco, el segundo “tipo de inmigrante” que se configura es Don Pietro; a quien por su silencio frente al engaño de Elisa con Machín; los vecinos ven como un, azonzado, infeliz y desgraciado. A Don Pietro, quién es llamado de forma despectiva por “los secuaces” de Machín como “el grévano”, se le cae la máscara cuando Machín le regala el prometido “dominó de seda” a Elisa e intenta llevarla adelante de todos los vecinos al baile de carnaval. Esa acción, cargada de una fuerte significación social, por la humillación que representa, combinada con los excesos del alcohol –propios del tiempo festivo– harán que Pietro desate “la tormenta” que lleva dentro y sea “movido a la acción por la vergüenza que conlleva su condición de cornudo” (Pellettieri, 2002, 210). La figura del Moreira atraviesa toda la obra y la caracterización sobre “los moreiras de cartón” de Pelagatti se resignifica cuando se

⁵² Detalla dos formas de apropiación, por un lado algunos conformaban conjuntos y comparsas. Por otro, “los más audaces” se disfrazaban de Juan Moreira o Cocoliche conformando los disfraces “según los rasgos popularizados” en representaciones circenses o folletines (Pietro, 152). En *Domingo de carnaval*, el hijo de Don Francisco se disfrazará de cocoliche y parodiará a su padre. También es pertinente mencionar el tango *Cocoliche* (1933, Cosenza, Nobile & Lamela) donde luego de relatar la descripción de su disfraz un coro burlón le recuerda que “vos sos cocoliche/aunque no usés disfraz”.

representa en la venganza criminal de aquel inmigrante que “tenía escondido el cuchillo” y resultó ser “un tigre disfrazado”. La venganza moreirista podrá verse también en *Domingo de carnaval* y en *Todo el año es carnaval*. En la primer obra mencionada Ramón, al ver que Yacaré llega a la puerta de Zulema, desenfundando el cuchillo, lo invitará a pelear, sin embargo, el tildado de “falso gaucho” tendrá un noble gesto de redención, no decir quién lo ha herido y sentenciar que “no es nada...sigan, sigan la farsa”. En la segunda obra, Segundo –usando una máscara– sacará a bailar un tango a Marcela y mientras transcurre el baile la ahorcará, descubriendo su identidad luego de cometer el crimen.

Las distintas significaciones que adquieren las representaciones del carnaval en la obra de Pacheco dan cuenta de aquel “universo en conflicto” mencionado por Pellettieri (2002). En *Los disfrazados* principalmente –y en menor medida en las otras obras– se observa como “el carnaval propiamente dicho” es representado como una perturbación externa intensa que irrumpe en el patio y atraviesa a todos los personajes. Lejos de permitir sostener las máscaras, facilita su caída. En cuanto al otro sentido, designado “el carnaval como lugar de engaño”; donde el corso se desarrolla en el mundo; a quien se le cae la máscara, es al inmigrante. Quien rasga el tejido social, es el inmigrante. Pietro es quien provoca “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pellettieri, 2008: 140) y en él se representa esa identidad social que “amenaza con deformar la fisonomía nacional” (Svampa, 1994). En Don Pietro se configura uno de aquellos “valores vívidos” (Williams, 2000): el riesgo potencial del “nuevo bárbaro” (Svampa) –representación que mutará en *Domingo de carnaval* y en *Todo el año es carnaval* pero seguirá presente–.

Hasta acá intentamos aproximarnos a realizar una «descripción densa» de las múltiples formas y funciones que adquiere el carnaval en *Los disfrazados*, *Domingo de carnaval* y *Todo el año es carnaval*.

Bibliografía

- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, 1988.
- Barbero, J. M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Benjamin, W. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, 2012.

- Chartier, R. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, 2005.
- Eco, U., Ivanov, V. V., Rector, M. *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2003.
- Pellettieri, O. *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Galerna, 2008.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna, 2002.
- Prieto, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo veintiuno editores, 2006.
- Puccia, E. *Breve historia del carnaval porteño*. Soldini y Cía, 1974.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.
- Svampa, M. *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. El cielo por asalto, 1994.
- Williams, R. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión, 2003.
- . *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.

Tania Valeria Molina Concha - Nuevas formas de hacer teatro en pandemia: *Aquí no va a llegar* del grupo Crash y *Our first honest conversation* del Skylight Theatre

Tania Valeria Molina Concha
(UNCUYO-IFD N.º 4-IFD N.º 12)

Introducción

La presente ponencia se desprende del trabajo realizado en el grupo de investigación de la Universidad Nacional de Cuyo: “Sociedad, literatura y desarrollos teóricos sobre la(s) pandemia(s)”, dirigido por la Dra. Marcela Raggio. Dicha investigación intenta analizar el fenómeno de la pandemia por Covid-19 y cómo se reflejó en distintos ámbitos: social, mediático, económico y, por supuesto, literario.

En este sentido, hay que decir que el año 2020 ha quedado en la historia como un año singular en todos los sentidos. La pandemia obligó a las personas a replantear su *modus vivendi*, lo cual no solo afectó a la sociedad y la economía, sino también a las expresiones culturales. Así, las actividades artísticas se vieron profundamente afectadas debido a las normativas de distanciamiento social como forma de prevención de contagios.

Los artistas han visto su trabajo de años interrumpido y cancelado para evitar aglomeraciones y posibles contagios masivos. Al respecto, uno de los ámbitos artísticos que ha sufrido esto ha sido el teatro. Si bien otras ramas artísticas también se vieron alteradas con la situación, el teatro es esencialmente presencial. El género dramático constituye un tipo particular dentro de la literatura porque, a diferencia del género narrativo y del lírico, el teatro no queda solo en el texto. Este tiene como finalidad última ser representado frente a un público. Por ello, su análisis no puede residir sólo en el texto sino que, tal como postula García Barrientos (2012), debe entenderse a la “obra de teatro”, expresión que él emplea, como un constructo que abarca tanto el texto dramático como el espectáculo teatral.

Las salas teatrales independientes o pequeñas fueron las que más sufrieron este repentino cierre. En el caso de la ciudad de Neuquén las diversas salas independientes (“Ámbito Histrión”, “El Arrimadero”, “Araca Teatro”, “La Conrado Centro Cultural”, entre otros) han

padecido esta situación que ha actuado como una forma más de precarización laboral. Desde el inicio de la cuarentena obligatoria, numerosas salas teatrales de la zona declararon su necesidad económica y el peligro de cierre de varias de ellas. Si bien el Ministerio de las Culturas les facilitó una ayuda económica en dos oportunidades (mayo y agosto de 2020) para poder cancelar servicios básicos, esto no solucionó el problema de fondo. ¿Cuál es la principal problemática a la que se enfrentaron las salas teatrales y los artistas que trabajaban en ellas? La imposibilidad de abrirlas al público para generar una recaudación que les permitiera continuar con su labor.

Esta misma situación se replicó en el resto del mundo. En el caso del *Skylight Theatre* de la ciudad de Los Ángeles ocurrió lo mismo que en “Ámbito Histrión”: la imposibilidad de abrir sus puertas provocó un gran problema no solo por la cuestión artística sino por lo económico. De acuerdo a Nagourney (2021): “Many organizations have survived these past months with government grants, support from donors and breaks from landlords. But Demson said some theaters that were forced to turn off the lights may never be able to return in this difficult environment”⁵³.

En este contexto, pueden destacarse las labores de “Ámbito Histrión” (y del director Pablo Todero) y el *Skylight Theatre* (y de la directora Vicki Pearlman) en la conformación de nuevas formas de representación teatral y difusión de actividades performativas durante este período. Para lograr empezar a trabajar sin exponerse, “Ámbito Histrión” junto al grupo teatral “*Crash*” creó una página en la plataforma de *Youtube*, y largó una miniserie titulada “*Acá no va a llegar*” que retrata la temática de la pandemia. Por otro lado, el *Skylight Theatre* también buscó una forma de seguir presentando producciones. Para ello, modificó obras teatrales, las adaptó al nuevo contexto de virtualidad y las transmitió en vivo por *Zoom*.

Ahora bien, la cuestión no es sólo cómo resolvieron de manera individual algunos grupos teatrales o salas durante la pandemia, sino también cómo se concibe el trabajo teatral, o cómo se vive el trabajo teatral. Es por esta razón que en la presente ponencia se pretende

⁵³ “Muchas organizaciones han sobrevivido estos últimos meses con subvenciones del gobierno, apoyo de contribuyentes y exenciones de los propietarios. Pero Demson [hace referencia a Martha Demson, la presidente de la Liga de Productores Teatrales de Los Ángeles] dijo que es posible que algunas salas que se vieron obligadas a apagar las luces, quizás nunca puedan regresar en este difícil entorno” (Nagourney, 2021. La traducción me pertenece).

también definir cuestiones relativas al trabajo artístico y su precarización. También se busca explorar los conceptos de convivio y tecnovivio en estos nuevos entornos teatrales.

El trabajo teatral como trabajo precarizado

La noción de trabajo ha sido discutida largamente a través del tiempo. De acuerdo con De la Garza Toledo (2009):

En su aspecto más básico, el trabajo puede entenderse como la transformación de un objeto a partir de la actividad humana, utilizando determinados medios de producción para generar un producto con valor de uso y, en ciertas condiciones, con valor de cambio. (p. 117)

Entonces, el trabajo en su definición más básica solo hace referencia al trabajo fabril. ¿En qué lugar quedan otros tipos de trabajos de servicios, educación o el artístico? Técnicamente, según De la Garza Toledo, caen bajo la definición de “trabajo atípico” o “trabajo no clásico”:

En contraposición, el atípico sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción. Ejemplos de trabajos atípicos serían: de tiempo parcial, por llamada, por obra, estacional, con agencias de contratación, a domicilio, el teletrabajo, el de aprendizaje o a prueba, el del free lance, el domiciliario, pero también los tradicionales de salud, transporte, la venta callejera, las actividades delictivas. (p. 125)

Entonces, ¿en qué lugar queda el trabajo artístico? Al respecto, resultan interesantes las investigaciones de Karina Mauro (2020) sobre la relación entre el mundo del arte y el del trabajo. Ella afirma que este es un campo prácticamente inexplorado en el mundo de las ciencias humanísticas. Mauro asevera que el trabajo artístico ha sido signado por “la informalidad, la estacionalidad, la polivalencia, la precarización o la feminización” (p. 5).

Esto es sustentado por las investigaciones de Mariana del Mármol y Mariana Sáez (2020). Las autoras aseguran que la mayor parte del trabajo artístico (se centran en la ciudad de La Plata, pero bien puede extenderse a otras zonas geográficas) se realiza de manera autogestiva o “independiente”. Es por ello, que resulta particularmente difícil poder sostenerlo en el marco de la situación epidemiológica que se suscitó en el año 2020.

En este sentido, entra el concepto de emprendedurismo de la mano de Cruz García Lirios (2015), quien define que “el emprendedurismo supone representaciones, habitus, campos y

capitales en torno a la producción, comercialización y formación empresarial” (p. 2). Es por ello que, existe una parte del trabajo teatral (sobre todo de las salas independientes o pequeñas) que supone acciones vinculadas al emprendedurismo. Al respecto, Melián Navarro y Campos Climent (2010) sostienen que el emprendedurismo funciona en “la situación actual de crisis económica y desempleo propicia una actitud activa hacia la creación y consolidación de empresas participadas por trabajadores” (p. 45).

Por otro lado, tal como plantea Becker, el trabajo artístico lleva su costo, tanto material como de tiempo:

La producción de obras de arte lleva tiempo, así como también lo lleva la producción del equipo y los materiales. Ese tiempo se le resta a otras actividades. Por lo general, los artistas consiguen tiempo y equipo mediante la recaudación de dinero de una u otra forma y usan ese dinero para comprar lo que necesitan. Habitualmente, si bien no siempre, perciben dinero mediante la distribución de sus trabajo a un público a cambio de algún tipo de pago. (p. 20)

Es decir que, el trabajo artístico ha sido signado por la informalidad, la autogestión y la precarización. Esto se hizo aún más notorio en el contexto de la pandemia del año 2020-2021. Pese a alguna ayuda económica por parte de organismos del Estado para solventar gastos mínimos, la actividad artística en general se vio mermada y profundamente afectada.

Convivio y tecnovivio: nuevas formas de hacer teatro en pandemia

Antes de comentar las acciones de los grupos teatrales mencionados previamente, se hace necesario revisar un concepto clave de la representación: el convivio teatral. Tal como lo define Jorge Dubatti (2015): “Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos” (p. 45). En este convivio es que sucede la representación teatral.

Históricamente, el género dramático ha sido el único de los géneros literarios que se manifiesta de manera dual: por un lado está el texto teatral y por el otro, la representación. Cada vez que se piensa en el teatro, se sabe que es un texto escrito con la finalidad de ser representado. Y en esta representación ocurre el convivio de espectadores, actores, directores, etc.; en un mismo tiempo y lugar.

Ahora bien, con el advenimiento de la pandemia y el posterior confinamiento, ¿dónde está el convivio teatral? ¿Existe una posibilidad de convivio sin estar juntos en el mismo espacio y tiempo? Según Dubatti, no. Y es allí donde entra la noción de tecnovivio:

Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. (2015, p. 46)

Puede decirse, de esta manera, que convivio y tecnovivio no son compatibles entre sí. Cada uno tiene sus propias características que los hacen opuestos entre sí. Entonces, ¿cómo analizar las obras o producciones que realizaron los grupos teatrales durante la pandemia?

Dubatti (2021) propone para esto una nueva categoría: la “liminalidad”. Este autor define:

Pero hay además una tercera zona: se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio. La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, “entre” y umbralidad, como de linde compartido por ambas experiencias. La cultura de la liminalidad entre convivio y tecnovivio se expresa, por ejemplo, en las formas intermediales y/o transmediales, en los convivios cada vez más atecnoviviados (...). (2021, p. 316)

Por ende, lo que ocurrió durante la pandemia con las salas teatrales que se “reinventaron” a través del uso de diferentes plataformas (Youtube, Facebook Live, Twitch, Zoom, Meet) sería “liminal”. Es decir que hubo una hibridación de situaciones. Tal como lo explica Dubatti:

En materia de artes escénicas, ante la restricción convivial y el cierre de las salas, muchos teatreros recurrieron a la web (fundamentalmente por necesidad, pero también por experimentalismo, fascinación, descubrimiento de nuevas posibilidades), donde subieron registros en video de funciones teatrales o realizaron transmisiones por *streaming, zoom, facebook, youtube*, etc. Y llamo artes liminales a aquellas que cruzan, hibridan, mezclan, yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras. (2021, pp. 322-323)

Entonces, se podría hipotetizar que tanto la experiencia del grupo Crash, como del Skylight Theatre constituyen ejemplos de liminalidad, cada uno con sus particularidades. Eso será analizado en los próximos apartados.

La actuación del grupo Crash en pandemia: cómo resolver el problema del convivio teatral

El “Teatro Ámbito Histrión” es una sala teatral de la ciudad de Neuquén que surgió luego del cierre de numerosos espacios en el año 2005, luego del accidente del boliche “República Cromañón” (Buenos Aires). Antes de fundarla se desempeñaban como un grupo teatral independiente. El lugar se erige finalmente en el año 2007⁵⁴.

Por otro lado, el grupo teatral “Crash” es una agrupación independiente dirigida por Pablo Todero. Han hecho varias producciones entre las cuales se pueden contar: “Micro Teatro”, “Ya entendí”, “Nuestras Vacaciones”, “Rotos de amor”, entre otras. Actualmente están presentando dos obras en el Teatro Ámbito Histrión: “¿Qué tanto conoces al que tenés al lado?” y “Relatos en primera persona” (estrenados a principios de septiembre de 2023).

La obra que merece atención en esta ponencia fue elaborada durante la pandemia del año 2020. Ante la imposibilidad de poder realizar obras en vivo y de juntarse, el grupo ideó esta particular performance a través de la plataforma *Zoom*. A través de 21 capítulos que pueden verse en la plataforma *Youtube*, exploran diversas temáticas de situaciones que se dieron en la pandemia: parejas separadas que tuvieron que volver a convivir, el miedo y la angustia por el encierro, el pánico al COVID-19, la educación, las relaciones de amistad, las citas *online*, la espiritualidad, los problemas laborales.

La serie “Acá no va a llegar” resulta novedosa por partida doble. Por un lado por explorar una temática de manera sincrónica a cómo los hechos históricos se desarrollaron, y por el otro por lograr resolver la imposibilidad de reuniones físicas para producir una obra de arte. En este desencuentro de los cuerpos se conforma una experiencia teatral dislocada, mediada y mediatizada. Hay una disonancia espacio-temporal en la que el teatro se hace pantalla.

De cualquier modo, los procesos de trabajo se vieron trastornados desde el aislamiento. Situación que ha representado un gran reto para la comunidad artística en lo relativo al uso de *software*, *hardware* y de diversas plataformas de socialización. Eso sin considerar el

⁵⁴ Información extraída de la página oficial del “Teatro Ámbito Histrión”. Disponible online en: https://nuestraciudad.info/portal/Teatro_%C3%81mbito_Histri%C3%B3n.Neuqu%C3%A9n.NQN

problema de la brecha digital o, incluso, de las resistencias y posibles estigmas derivados de realizar teatro a distancia. Un teatro que, para muchas personas, no es teatro (Feregrino Basurto, p. 4). Por supuesto, al utilizar medios de distribución no convencionales, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional. (Becker, p. 23)

El arte como práctica relacional, exige espacios destinados a la movilización de símbolos y significados particulares. Estos, generalmente, se producen mediante las experiencias conjuntas que dan origen a la creación colectiva. Sin embargo, el “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009) -aquel que expulsaba de la escena a la “intermediación tecnológica”, que exigía disciplinadamente el “cuerpo presente” de actrices y actores, dentro de esa cotidiana realidad surgida desde el “territorio cronotópico”-, se puso en entredicho unos cuantos días después de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declarara la pandemia por COVID-19. (Feregrino Basurto, p. 14). Este mismo contexto se vio en todo el mundo.

El Skylight Theatre y Zoom: cómo revivir la experiencia teatral en vivo desde la comodidad de su casa

La *Skylight Theatre Company* o, simplemente, *Skylight Theatre* es una pequeña sala teatral (su capacidad es menor a 99 asientos) independiente de Los Ángeles, California. Originalmente se llamó *Camelot Artists* y más tarde asumió el nombre de *Katselas Theatre Company*. Fue fundado en el año 1983 y en el año 2013 cambió su nombre por el cual se lo conoce actualmente.

Según su página oficial, han sido galardonados en múltiples oportunidades por las obras presentadas. Además, han dado lugar a dramaturgos/as de la región. Incluso, varios actores famosos han actuado allí: George Clooney, Patrick Swayze, Alfred Molina, Helen Hunt, entre otros⁵⁵.

⁵⁵ Estos datos fueron provistos por su página oficial, disponible en: <https://skylighttheatre.org/mission-history/>

La obra que se analiza en esta ponencia, *Our first honest conversation*⁵⁶ de Christine Hamilton Schmidt, fue estrenada el 12 de febrero de 2020 de manera presencial⁵⁷. Su estreno fue junto a otras tres obras breves: *V-Card* de Stacey Weingarten; *Charlie* de Beth Polsky y *Three Syllables of Shame* de Rom Watson. Este grupo de obras cortas se dio en el marco del evento “Date Night: a night of festivities featuring four short plays about love, sex, and finding ‘the one’”⁵⁸ (*Skylight Theatre Company* [página oficial], 2020). Todas ellas fueron dirigidas por Vicki Pearlman.

Desde mediados de febrero de 2020 hasta fines de marzo del mismo año, el *Skylight Theatre* no tuvo ninguna actividad. El cierre preventivo de todos los lugares que pudieran congregarse hizo que los actores, productores, dramaturgos y directores de la sala configuraran nuevas metodologías de acercamiento al público. De esta manera, surge el *Skylight Live*, un tipo de representación “en vivo” por medio de la plataforma *Zoom*. Las personas interesadas en participar del “vivo” como público debían anotarse previamente en la página del teatro y se les enviaba un enlace para conectarse el día de la obra, que se desarrollaba en ese momento.

La primera obra que usó este formato fue *Our first honest conversation*, representada por *Zoom* el 26 de marzo de 2020. Dicho drama trata, originalmente, de una conversación entre una pareja (Daniel y Cora) que intenta reavivar “la llama de la pasión” al conversar sobre lo que ambos quieren o desean. En su primera presentación, en febrero, la obra estaba diseñada para que ambos actores estuvieran en la misma habitación.

En la presentación de esta obra, desarrollada por videollamada de *Zoom*, también estuvieron presentes la directora y la dramaturga. Este “tecnovivio” inicia con la directora, Vicki Pearlman. Ella comienza relatando la situación del teatro, que es comunitario, por ende su sustento reside, básicamente, en las entradas que venden. No tienen apoyo gubernamental o de otro tipo. Por ello, se dirige al público presente para que realice donaciones a fin de poder mantener el lugar y sus trabajadores. Luego da inicio a la obra con los actores.

⁵⁶ “Nuestra primera conversación honesta”. La traducción me pertenece.

⁵⁷ Cabe aclarar que la última fecha de actividades presenciales en el *Skylight Theatre*, en este caso de la lectura de una obra, fue el 15 de febrero de 2020.

⁵⁸ “Noche de citas: una noche de festividades, presentando cuatro obras cortas acerca del amor, sexo y de encontrar ‘el/la elegido/a’” (*Skylight Theatre Company* [página oficial], 2020. La traducción me pertenece)

Una vez finalizada la representación, interviene la dramaturga Christine Hamilton Schmidt para responder una serie de preguntas que el público hizo por el sistema de mensajería de Zoom. Hamilton Schmidt aclaró que se hicieron algunas modificaciones (no muchas, según ella misma). Estas pueden verse desde el inicio: se hace referencia a la pandemia y el confinamiento (por esta razón, los personajes están separados, dado que la mujer está en su casa y el hombre con su padre). También, uno de los personajes (Daniel) pregunta por qué no pueden tener esta conversación cara a cara “ya que él no tiene síntomas”.

Los actores también fueron parte de este intercambio de preguntas. Justamente una de ellas hace referencia a cómo vivieron ellos el hecho de actuar por esta plataforma y no en un escenario. La actriz Poonam Basu (Cora en la obra), dice que tuvo que emplear distintas técnicas al no poder estar en el mismo lugar con el otro actor y con el público. Afirma que la experiencia no se asemeja a la representación tradicional y que hay cuestiones que se pierden o desaparecen en este tipo de formato. Esto se debe, según Basu, a que es una obra de teatro adaptada a la pantalla de la computadora.

Entonces, podría decirse que esta obra también hace uso de este “tecnovivio”. Si bien existe una cierta sincronía en la representación (actores, directora, dramaturga y público comparten al menos el tiempo- no así el lugar-), se emplean medios tecnológicos para llevarla a cabo. Esta situación de “liminalidad” (Dubatti, 2021) define perfectamente lo que ocurre con la obra.

Conclusión

Los procesos de trabajo se vieron trastornados/trastocados desde y por el aislamiento. Esta situación ha representado un gran reto para la comunidad artística en lo relativo al uso de *software*, *hardware* y de diversas plataformas de socialización. Las propuestas han sido, justamente, un experimento: una sucesión de prueba y error para nuevamente probar en un intento por sobrevivir y pervivir en lo artístico. El problema de la brecha digital o, incluso, de las resistencias y posibles estigmas derivados de realizar teatro a distancia, es decir “un teatro que, para muchas personas, no-es-teatro” según indica Feregrino Basurto (p. 4) ha agudizado la problemática. La encrucijada presencial que nos marca Dubatti se vuelve encrucijada virtual con la multiplicidad de experiencias que nos ofrece y nos interpela en el análisis y estudio. Feregrino Basurto dice, además:

El arte como práctica relacional, exige espacios destinados a la movilización de símbolos y significados particulares. Éstos, generalmente, se producen mediante las experiencias conjuntas que dan origen a la creación colectiva. Sin embargo, el “acontecimiento convivial” (Dubatti, 2009) -aquel que expulsaba de la escena a la “intermediación tecnológica”, que exigía disciplinadamente el “cuerpo presente” de actrices y actores, dentro de esa cotidiana realidad surgida desde el “territorio cronotópico”-, se puso en entredicho unos cuantos días después de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declarara la pandemia por COVID-19. (p. 14)

En el camino queda el trabajador artístico y su resistencia que se teje en la red solidaria de otros en la misma situación. Al utilizar medios de distribución no convencionales, o ningún canal de distribución, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional (Becker, p. 23). Estos espacios virtuales, sin embargo, también se sostienen o cobran valor a partir de la asistencia del público: es el espectador el que actualiza la experiencia.

También cabe mencionar que, en términos de Dubatti, la pandemia abrió un nuevo debate sobre los métodos teatrales. Ya no es solo el convivio y el tecnovivio como opuestos. En este “reinventar el teatro por necesidad” surge esta liminalidad que permitió, de alguna manera, que los “teatros” (como los denomina Dubatti, 2021) pudieran mantener el contacto con su público y seguir vigentes. En un momento histórico signado por el desconcierto, el miedo al contagio, los artistas debieron reagruparse y buscar nuevas formas de hacer arte.

La diferencia que existió con el convivio tradicional es que aquí ya no se cuenta con salas que se miden en cuanto a butacas ocupadas sino en cuanto a cantidad de ingresos al canal de *Youtube*. O en las solicitudes o “entradas virtuales” vendidas. Por esta razón, se entiende que este estudio de la experiencia no sólo se afirma en la filosofía del teatro sino también en el estudio de la propuesta artística y del artista en tanto trabajo. Este se vio sostenido por los pocos o muchos espectadores que, en última instancia, no dejaron caer el espacio artístico en pandemia.

Bibliografía

Becker, Howard. *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

- De la Garza Toledo, Enrique. "Hacia un concepto ampliado de trabajo". Neffa, Julio C., et al. Comp. *Trabajo, Empleo, Calificaciones Profesionales, Relaciones de Trabajo e Identidades Laborales*. CLACSO, 2009.
- del Mármol, Mariana y Sáez, Mariana L. "¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado?". *telóndefondo /31* (enero-junio, 2020), pp. 162-185.
- Dubatti, Jorge. "Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)". *Avances*, N.º 30, 2021, pp. 313-333.
- Dubatti, Jorge. "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 2015, pp. 44-54.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad, 2009.
- Feregrino Basurto, María A. "Arte teatral, trabajo a distancia y COVID-19 en México. El caso de jóvenes artistas egresados de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro (UNAM)". *LAT Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 11, Mayo-Agosto 2021, pp. 1-25.
- García Barrientos, José L. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Pasodogato, 2012.
- García Lirios, Cruz. "Especificación de un modelo de emprendedurismo social". *RAZÓN Y PALABRA, Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, Número 88 Diciembre 2014 - febrero 2015 www.razonypalabra.org.mx
- Mauro, Karina. "Dossier Condiciones laborales en las Artes y la Cultura". *telóndefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 31 (enero-junio, 2020), pp. 109-185.
- Melián Navarro, Amparo y Campos Climent, Vanessa. "Emprendedurismo y economía social como mecanismos de inserción sociolaboral en tiempos de crisis". *REVESCO N° 100 - Extraordinario 2010 MONOGRÁFICO: La respuesta de la Economía Social ante una crisis global* - ISSN: 1885-8031 - www.ucm.es/info/revesco p.43-67.
- Nagourney, Adam. "Emerging From Covid, Small Theaters in Los Angeles Face a New Challenge". En: *The New York Times*, 12 de julio de 2021. Disponible online en: <https://www.nytimes.com/2021/07/12/theater/los-angeles-theater-coronavirus.html>

Agustina Trupia - Despliegues desde la precariedad: la ropa en prácticas transformistas de Trabestia Drag Club en 2019

Agustina Trupia
(CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”)

Potencialidades del traje

Las prácticas transformistas están centradas en el cuerpo de cada artista. Es allí que se concentra la producción poética que pone a existir un acontecimiento de teatro liminal. Ese cuerpo lleva, a donde se traslada, su práctica transformista. En las manifestaciones desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires a partir de la década de 2010, les artistas constituyen sus personas *drag* por medio de maquillaje, pelucas, calzado, ropa y cualquier elemento que pueda ser adherido al cuerpo.

En este trabajo, mi intención es observar de qué maneras la ropa, en las prácticas transformistas, despliega diversos sentidos. Para esto tengo presente las relaciones entre la ropa y las imposiciones del sistema sexo-género, las cuales son reconfiguradas en dichas prácticas. Junto con esto, evalúo las constituciones cercanas a lo monstruoso que se hacen a partir de la ropa y de los demás elementos que se utilizan con dicha función. Asimismo, observo la reutilización de materiales de descarte y el desplazamiento de las lógicas ligadas a la moda. Propongo que, en estas manifestaciones, la ropa y elementos usados en el cuerpo no constituyen un vestuario, dado que el salto ontológico que las prácticas transformistas realizan tiene ciertas características –como el hecho de ser intermitente y mutable– que vuelven porosas las fronteras entre cada artista y la construcción escénica que lleva adelante.



Artistas *drag* en Trabestia Drag Club el 18 de mayo de 2019. Fotografía de Mica Garate.

Vestirse en drag

Para pensar estas cuestiones, tomo la edición de Trabestia Drag Club realizada el 18 de mayo de 2019 en la ciudad de Buenos Aires. En esa fiesta nocturna, autogestionada por artistas transformistas, realizada en Beatflow, un boliche de Palermo, les artistas que son parte de la organización utilizan la ropa de distintas maneras. Por su parte, Santamaría, cocreadora en 2016 de Trabestia Drag Club junto a Le Brujx, elabora nociones cercanas a las feminidades. En esa edición, lleva un vestido azul con lentejuelas largo hasta el piso y con un solo hombro. A su vez, tiene unos elegantes guantes oscuros, pulseras, collar y una peluca pelirroja peinada. Su traje, el maquillaje y demás elementos construyen una silueta delicada y con curvas. Como referencias para su truke, aparecen los imaginarios en torno a la moda utilizada por mujeres en las décadas cuarenta y cincuenta. Las maneras en que posa frente a la cámara y se para en el escenario del boliche constituyen los gestos que son vinculados desde lo cultural con las feminidades.

Por otro lado, Le Brujx, utiliza ropa que se corre de la búsqueda mimética vinculada a encarnar una imagen femenina. Lleva un vestido que deja al descubierto sus pezones y contradice las normas corrientes de la ropa destinadas, por sobre todo, a cubrir las partes que son consideradas impropias para ser mostradas. Este rasgo desplaza su constitución corporal del registro de vestimentas cotidianas y se descarta la posibilidad de que su truke, es decir, su composición artística, trabaje en torno a un referente fácilmente hallable. Lleva guantes de un material similar al látex con puntas definidas en los dedos. Alrededor del cuello se ubican elementos de plástico también en punta y sobre su rostro lleva múltiples apliques redondos que cubren por completo sus ojos. En una línea similar a esta, Lest Skeleton lleva medias de red y un arnés que tiene, sobre su pelvis, el espacio destinado para el uso de un dildo. Su corsé de cuerina y el arnés en el pecho cubren apenas los pezones. Lleva unas botas negras que llegan hasta encima de sus rodillas y tienen plataformas altas. Las cadenas, guantes negros largos y capucha completan su truke. El maquillaje acentúa la imagen de un cuerpo que escapa a las normas del vestir cotidiano y se aleja de las referencias de fácil interpretación.

Los estilos de transformismo que aparecen en este evento y a lo largo de la década de 2010 pueden agruparse en dos sentidos. Por un lado, están los que trabajan en torno a las nociones cercanas a las feminidades o masculinidades, como sería el caso de Santamaría. Allí la vestimenta colabora en la creación de una identidad femenina a partir de utilizar vestidos, tacos, maquillajes y pelucas que remiten a lo que socialmente es comprendido como feminidad. Por otro lado, hay un estilo que se acerca a lo monstruoso y se corre de las referencias sociales. Como se ve en Le Brujx y Lest Skeleton, a partir de los elementos de vestimenta producen constituciones físicas que se alejan de lo humano y de lo que puede ser nombrado. En todos los casos, los transformismos sostienen su efecto de fascinación y su virtuosismo en el desplazamiento, en la diferencia. Es decir, aquello que vemos produce alucinación por el hecho de que sabemos, como pacto de base, que está montado sobre una persona cuya imagen física es completamente distinta. Esto no lo planteo en términos binarios, sino en relación con que cada artista tiene un aspecto físico absolutamente diferente de esa feminidad vestida de manera elegante con el vestido azul o de aquellas construcciones corporales que se acercan a lo monstruoso y que no pueden ser fácilmente identificadas.



Santamaría en Trabestia Drag Club el 18 de mayo de 2019. Fotografía de Mica Garate.

Junto con esto, uso términos como “ropa”, “vestimenta”, “trajes” y no hablo de vestuario dado que, en las prácticas transformistas, en tanto son consideradas acontecimientos de teatro liminal, a partir de los postulados de la Filosofía del teatro (Dubatti, 2008), las producciones poéticas que se conforman se encuentran entre el teatro y la fiesta. En las prácticas transformistas, cada artista compone una persona *drag* a la cual le asigna un nombre determinado y tiene un estilo que permite que, en mayor o menor medida, sea reconocida.

De todas maneras, esta instancia se complejiza en tanto cada persona *drag* realiza, en las distintas presentaciones que hace, diversas caracterizaciones que podrían ser pensadas, en algunos casos, como personajes. Hablo de persona *drag* para diferenciarla de la identidad cotidiana de le artista y distanciarla también de la construcción de un personaje. A diferencia de lo que es comprendido en términos teatrales como personaje, la persona *drag* pervive por fuera de la instancia escénica. En este sentido, la persona que realiza la práctica puede ser nombrada y nombrarse como su persona *drag* incluso cuando no está montada. De esta manera, aquello que utiliza no es un vestuario dado que no posee un estatuto enteramente al margen de la vida, es decir, no produce un salto poiético completo. La ubicación del “entre” es lo que caracteriza las prácticas transformistas a la vez que las vuelve de difícil aprehensión. La ropa y los demás elementos que se adhieren al cuerpo no son la ropa que usan diariamente les artistas, pero tampoco corresponden a un vestuario que se recorta de la vida diaria y concierne solamente al momento escénico. Hablar de trajes resulta el término que tal vez más se acerca al estatuto que la vestimenta posee en los transformismos.

Otro aspecto que aparece como central en torno a los trajes que se utilizan en las prácticas transformistas es la incorporación de materiales de descarte. Abunda el uso de elementos que no son convencionalmente considerados como ropa o siquiera como materiales valiosos. Uno de los procedimientos centrales en cuanto a la ropa en estas prácticas es la reutilización de elementos precarios los cuales son transformados por medio del ingenio en diseños específicos para los trucos. Por mencionar un ejemplo de esto, en el caso de Le Brujx, en la fiesta antes aludida, se ve alrededor de su cuello la terminación de una especie de *choker* realizado por elementos plásticos descartables provenientes del mundo medicinal. En esa operación, toma objetos destinados a un uso completamente distinto del que les da al ponerlos como objetos que constituyen su traje. Pone a dialogar diferentes universos como son el de la medicina y el de la fiesta. Este gesto refuerza el carácter liminal de las prácticas y, a la vez, queda en evidencia que les artistas trabajan con aquello que tienen a mano. De esta manera, la precariedad aparece en relación con estos materiales que son incorporados y resignificados por parte de les artistas.



Le Brujx en Trabestia Drag Club el 18 de mayo de 2019. Fotografía de Mica Garate.

Esta cuestión de la vinculación de las prácticas transformistas con la precariedad a partir de los materiales incorporados lleva a otro punto de contacto entre la precariedad y las identidades sexo-género disidentes. Judith Butler (2017) introduce el término de “precaridad” para referirse a

la distribución diferenciada de la precariedad [...]. Se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia. (Butler, 2017, 40)

Es decir que les artistas transformistas se encuentran vinculados con la precariedad también en este otro sentido: al no adaptarse a las normas sexo-género, corren un riesgo más elevado. Se suma a esto el hecho de que es la misma vestimenta, es decir, la apariencia física que se produce cuando les artistas se montan, lo que genera aún una mayor discordancia entre lo que las normas sociales esperan y la apariencia de cada artista. En este punto, es importante pensar aquello que sucede con les artistas *drag* cuando salen a la calle montades y van, por ejemplo, desde el lugar donde se cambian hasta el destino de la fiesta. Siguiendo a Butler, “la

performatividad de género está [...] atada por las diferentes formas en que los sujetos acaban siendo elegibles para el reconocimiento” (2009, 325). Les artistas transformistas al estar montades ponen en tensión las normas que facilitan el reconocimiento, incluso teniendo en cuenta, tal como hace la autora, que el reconocimiento completo no es del todo posible. El hecho de que no se cumpla con esas normas pone en cuestión las condiciones de supervivencia de la persona. Por lo tanto, la ropa en las prácticas transformistas implica un desarrollo creativo en torno a los materiales a la vez que conlleva un modo específico de estar en el mundo con los peligros y corrimientos de las normas que desencadenan.

En mi investigación de doctorado, entiendo a las prácticas transformistas producidas entre 2016 y 2022 como herederas de los movimientos contraculturales de la escena *underground* de los ochenta. A pesar de los contextos sociales y políticos diferentes en los que se insertan, hay elementos ligados al enorme desarrollo de una escena contracultural, el diseño expectatorial ofrecido y el uso de la ropa que funcionan como puntos de contacto. En relación con este último aspecto, encuentro que en esa escena ya había un uso de la vestimenta que puede ser pensado en relación con los transformismos que se desarrollaron en años posteriores. Es así como el trabajo de Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2019) es imprescindible para observar las relaciones entre estas escenas a partir de la vestimenta. Hay tres cuestiones que me interesa mencionar. En primer lugar, las autoras plantean “la utilización del cuerpo-vestido como territorio de fuga y experimentación” (149) lo cual es trasladable a les artistas del corpus de este trabajo. Tal como mencioné, esos cuerpos así trucados se escapan de las normas en torno a los géneros y al vestir.

En segundo lugar, es interesante la elaboración que Lucena y Laboureau hacen en torno a pensar los cuerpos en su dimensión escultórica. Los describen como un “cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus propias posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas” (150). Los truques de Le Brujx, en esa fiesta de Trabestia Drag Club, ponen en juego un trabajo escultórico sobre el cuerpo y ofrecen una experiencia estética. Agregaría también la potencia política que se despliega en cuanto un cuerpo aparece vestido de esas maneras contranormativas: el hecho de poner a existir un cuerpo que va a contramano de las ideas prefijadas para la ropa y que escapa de las posibilidades de reconocimiento rasga la matriz con la que comprendemos nuestro alrededor.

Un tercer aspecto que elaboran las autoras entra en relación con las ideas en torno a la precariedad que desarrollé antes. Ellas plantean que hay una doble relación entre los modos en que les artistas miraron y se dejaron mirar por los objetos. Dicen “aquello que ha sido descartado por su falta de utilidad es objeto de contemplación por quienes eran capaces de producir una restitución que conserva algo del aura que allí se encontraba oculto a los ojos de los transeúntes” (151). Al hablar de la escena transformista como heredera de algunos aspectos de la escena *underground* de los ochenta me refiero a este tipo de cuestiones. A las que se suman, en la actualidad, las preocupaciones por los temas ecológicos. Esa reutilización de objetos de descarte como parte de los trajes responde, por un lado, a una forma de proyectar la manera en que les artistas habitan el mundo desde su cuerpo y que, como dicen las autoras, da cuenta de “las condiciones históricas en las cuales estaban insertos también como desechos de una matriz temporal” (151). Por otro lado, responde a los intereses en torno a tener una conducta responsable frente al medioambiente y la consciencia del nivel de contaminación que produce la industria de la moda⁵⁹.

Es importante mencionar que a partir de la creación de Trabestia Drag Club y luego de Carrera de Reyes, como dos espacios autogestionados por artistas transformistas, la variante estilística ligada a lo monstruoso y lo poshumano fue creciendo. Esto trajo consigo la pregunta en torno a cómo identificar la práctica transformista cuando ya, en muchos casos, no tiene que ver con una elaboración en torno a las cuestiones de género, sino que se traslada a un trabajo sobre la corporalidad humana y las posibilidades plásticas de maleabilidad de los cuerpos.

⁵⁹ NUBE, artista que participó de Trabestia Drag Club, mencionó este tema en una entrevista pública que le realicé, junto a Pilar Alfaro, el 13 de septiembre de 2023 en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad de las Artes.



Lest Skeleton en Trabestia Drag Club el 18 de mayo de 2019. Fotografía de Mica Garate.

Hasta el truco y más allá

A lo largo de esta ponencia se abordaron los trajes utilizados en las prácticas transformistas como uno de los principales elementos que constituyen el truco. El cuerpo vestido, maquillado, trastocado, alterado funciona como territorio de exploración en estas prácticas y pone en el centro la maleabilidad del cuerpo. En la fiesta de 2019 de Trabestia Drag Club, se pone en tensión la noción en torno a los géneros cuando Santamaría explora los aspectos comprendidos socialmente como femeninos. También se exploran los límites del cuerpo humano cuando Le Brujx o Lest Skeleton modifican su corporalidad y la acercan a conformaciones monstruosas.

Tres aspectos destacan entonces en torno al uso de la ropa en estas prácticas. En primer lugar, que la ropa, junto con los demás elementos adheridos al cuerpo, no constituye un vestuario, dado que el salto ontológico que las prácticas transformistas realizan es intermitente lo cual vuelve porosas las fronteras entre le artista y la construcción escénica que lleva adelante. En segundo lugar, los materiales de descarte en estas manifestaciones ocupan un lugar central y

ofrecen distintas relaciones con el sentido de la precariedad. Los transformismos acá abordados trabajan a partir de la reutilización y resemantización de elementos que son comprendidos como objetos residuales por el resto de la sociedad. Esto suscita una ubicación en el mundo regida por una mirada abyecta que modifica el uso de los objetos y que también se deja modificar por ellos. En tercer lugar, la escena transformista contemporánea mantiene vínculos con la escena *underground* de los ochenta que permiten pensar las formas vinculadas al vestir como herederas de aquellos años. Las prácticas *drag* actuales ofrecen usos alternativos de los elementos. Pero, sobre todo, instauran modos de existencia que escapan de las normas de legibilidad y comprensión. Por medio de estos desplazamientos, se vuelven inaprensibles a la vez que ponen a existir mundos alternativos cargados de potencia política en su quehacer artístico.

Bibliografía

Butler, Judith. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 2009, pp. 321-336.

------. *Cuerpos aliados y lucha política*. Paidós, 2017.

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Atuel, 2008.

Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. "Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80". *Cuaderno 76. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 143-160, 2019.

ESTUDIOS COMPARADOS DE TEATRO CLÁSICO Y TEATRO DEL RENACIMIENTO

María Cecilia Colombani - Dioniso y el teatro. Las mujeres y el teatro. Transgresión, subversión y diferencia

María Cecilia Colombani
(Universidad Nacional de Mar del Plata / Universidad de Morón / Asociación Argentina de Filosofía Antigua / Asociación Filosófica de la República Argentina)

El elemento femenino como clave del dionisismo

En este artículo analizaremos *Bacantes*, la última pieza de Eurípides, para relevar en el escenario de su deslizamiento ontológico, la presencia femenina. La pieza marca la huella identitaria que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres.

Las ménades son las primeras víctimas de la descortesía que las ciudades suelen tener con el dios, al no reconocerlo y al no brindarle los merecidos honores, tal como ocurre con Tebas frente a su llegada. Las mujeres enloquecen por obra del Taurino y transgreden así el arquetipo de la mujer *mélissa*, de la mujer abeja, tan laboriosa como el animal de referencia. La presencia de las mujeres, contacto íntimo y constitutivo de la singularidad del dios, despliega escénicamente las marcas de la Otredad. Del *oikos* a la montaña, del telar a la ceremonia báquica, el nuevo colectivo femenino borda las marcas de la diferencia, de la más radical otredad. Para instalarse en el corazón de la experiencia de la manía, hay que transitar la configuración del menadismo desde una doble perspectiva: encontrar en la *manía* la forma más sublime de acortar la distancia ontológica entre hombres y dioses, y, recorrer un *constructo* paradójal en el que la locura femenina aparece exaltada por sus valores transgresores.

Sé nos propicio, Taurino, que enloqueces a las mujeres. Nosotros los aedos, te cantaremos al principio y al final, que no es posible en modo alguno concebir un canto sacro olvidándose de ti. Así que alégrate, Dioniso, Taurino, con tu madre Sémele, a la que también llaman Tione (*Himno Homérico*, 8-12).

Reza el poema para indicar la estirpe noble de su nacimiento, más allá de la unión extramatrimonial de Zeus y Sémele, la bella princesa cadmea. El epíteto, Taurino, forma parte de una nota identitaria del dios. Es también el toro el animal que las ménades descuartizan en el ritual como adoradoras del dios. Así, los toros bravos inclinan sus cabezas bajo las manos violentas de esas mujeres, presas de la locura, pero capaces del mayor prodigio: alcanzar la liberación, *katharsis*, en el mismo acto de manía, que magníficamente Eurípides plasmara en *Bacantes*.

Es el Taurino porque la fuerza que despierta el vino embriagante se asemeja a la bravura del toro, imagen presente ante los ojos de sus adeptos cuando convocan al dios a sus fiestas iniciáticas. Allí está el toro-Dioniso, el dios-animal, esa divinidad más próxima que el distante Apolo. Esa es, en realidad, la promesa del Taurino: un contacto más íntimo que promete olvidar por un instante la condición mortal. Su bramido es también el del toro. Dioniso Bromio es la marca de una furia incontenible.

El propio Eurípides refiere a la semejanza-identidad cuando el coro se encarga de apelar al dios para que aparezca en forma de toro; incluso así lo ve Penteo en su delirio incipiente, o bien, cuando lo llama Bromio, el bramador.

El coro devuelve el apelativo en el mismo proemio cuando refiere a que desde Asia, luego de haber abandonado el Tmolos, el coro se precipita, veloz, celebrando a Bromio con el *evohé*; a ese Dioniso-taurino que representa al dios de las bacanales.

La referencia taurina en boca del coro aparece en *Bacantes*, 1017: “¡Muéstrate como toro, como serpiente de muchas cabezas o como león ardiente para que te veamos!”.

Desde otro andarivel, los versos marcan otra huella identitaria que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres.

La relación de Dioniso con las mujeres transita por un campo complejo, pero una cosa es innegable: la presencia insistente de lo femenino en su configuración como divinidad. Desde su primera crianza, en manos de las Ninfas, hasta los episodios de *mania* más dura, las mujeres constituyen un elemento central en la epifanía dionisiaca. Son ellas, las Bacantes, las fieles adoradoras de un dios que las castiga para salvarlas, las persigue para liberarlas en un

acto único y sublime de aproximación-asimilación a la divinidad.⁶⁰ Son ellas las que conducen el cortejo dionisiaco y son, sobre todo, las privilegiadas iniciadas de sus ritos en la montaña. Las ninfas constituyen una presencia femenina inaugural en la vida de Dioniso, al tiempo que una marca mítica fundacional: la crianza abnegada como rasgo femenino. Son las nodrizas perfectas, capaces de acogerlo en su seno y cuidarlo amorosamente, antes de ser las que tomen marcas extáticas y se conviertan en un coro frenético de seguidoras, tal como da cuenta la segunda parte del *Himno Homérico*, cuando informa: “Mas cuando las diosas acabaron ya de criar a quien sería motivo de muchos himnos, ya entonces frecuentaba los boscosos valles, cubierto y hiedra y lauro, las Ninfas lo seguían a una, y él las guiaba. El fragor se adueñaba del bosque inmenso” (*Himno XXVI*, 8-11).

Una marca vuelve a situarnos en la ninfa-nodrizas: el territorio. Como una madre, las nodrizas divinas enseñan al niño el primer *topos*, allí donde se dan los primeros pasos y se familiariza con una primera geografía que marca al hombre por el resto de la vida; en efecto, el vagabundeo por los bosques y la oscuridad de los mismos han de ser rasgos identitarios de la divinidad, amante del cosmopolitismo que implica el nomadismo y habitante de la geografía peculiar del bosque como escenario de la complejidad ritual.

Pero son también las que duplican su primera identidad y se convierten en bacantes. Ninfa-bailarina que acompaña al dios crecido en su danza frenética; doblete identitario que, como el propio Dioniso, devuelve más de un rasgo de una personalidad multicolor y que el teatro eurípideo marca en la relación entre el dios y sus mujeres.

Tal como sostiene Otto:

es evidente que el coro de las Tíades, que, como ellas, se ocupan del niño Dioniso y que, como ellas, recorren bailando las alturas, desempeñan el papel de mujeres divinas y representan en el culto su comportamiento en parte maternal, en parte extático, siempre vinculado a la naturaleza (64).

Madres-ménades, las ninfas fundan un doblete mítico en el que la vida y la muerte, la ternura y el horror, la luz y la sombra danzan en el mismo torbellino frenético que marca la singularidad dionisiaca. Por supuesto que Dioniso es el conductor. A él le corresponde

⁶⁰ En este punto evocamos la hipótesis de Louis Gernet en torno al doble movimiento de asimilación-aproximación que parece sostener el campo antropológico de la religión arcaica, ya que constituyen los dos movimientos tendientes a borrar la natural distancia que separa a mortales de inmortales.

comandar el cortejo de sus seguidoras, como corresponde a quien ostenta el más genuino registro divino.

La presencia de las mujeres, su contacto íntimo, frecuente, constitutivo de la singularidad del dios, despliega escénicamente las marcas de la Otredad. Es la figura de la ninfa la que da cuenta del vínculo y abre la dualidad intrínseca al propio Dioniso: nodrizas y bailarinas, madres sustitutas y primeras bacantes, isomorfismos que el propio Dioniso nos devuelve.

El tema del reconocimiento es otra de las bisagras que explica el paradigma dionisiaco en su despliegue. Tal como sabemos, la leyenda dionisiaca cuenta un hecho que se repite en las distintas regiones, Tebas, Tracia, Orcómenos, Tirinto y Argos. En todos los casos, una familia real se rehúsa a reconocer a Dioniso y se opone a su culto. El dios castiga tal afrenta, enloqueciendo a las mujeres, quienes destrozan a los miembros masculinos de la familia.

A este repertorio de violencia debemos, sin duda, agregar el episodio que nos convoca en el presente trabajo. Desconocimiento-castigo-muerte. Tal es la ecuación.

El desenlace de *Bacantes* aparece como una fiesta punitiva, donde horror y muerte confluyen en una peculiar dialéctica. Exactamente en el punto donde la vida y la muerte entrelazan sus hilos.

El desenlace cumple así una función catártica y el destino del colectivo femenino viene a ser el *pharmakon* para expiar el estado de impureza. La *hybris* es siempre un veneno, que daña a la comunidad en su conjunto. De allí que el remedio se inscriba en el horizonte de una experiencia que solo la divinidad, con su poder irrevocable, puede redimir.

Dioniso despliega todo su poder en ese castigo ejemplificador. La dimensión de la *arkhe* es insoslayable en la consideración de la configuración religiosa. La divinidad es esa forma de alteridad cuya esfera insondable habla del ejercicio de un poder irrevocable.

Dios ambiguo y siempre conmocionante. Dios enigmático y siempre cambiante, que nunca se deja apresar en una configuración definitiva, en un recorte último, lo cual implicaría la fijeza en un territorio definitivo (Detienne, 15 y ss.). Su ser es la fluidez ontológica que porta mil máscaras, hasta rozar esa dimensión de lo áltero que constituye aquello que los griegos incluían en la categoría de lo diferente por extraño, cuya presencia y modos de comportamiento fuera de lo habitual, evocaban el *pathos* del horror.

La imagen como discurso



Berlin, Antikenmuseen, Attic Red Figure, Attributed to Makron, Signed by Hieron, From Vulci, Date: ca. 490 BC - ca. 480 BC; Primary Citation: ARV2, 462.48; Para., 377. Beazley Addenda 2, 244; Beazley Number: 204730; Region: Etruria; Period: Late Archaic

A continuación, proponemos analizar un vaso, donde la escena da cuenta de la transformación sustancial, al tiempo que las coordenadas antropológicas, espacio y cuerpo, cobran un sentido nuevo. Nos referimos a un *kylix* del Museo de Berlín que representa a Dioniso y las ménades en celebración orgiástica.

Nuestro interés radica en la postura de las ménades que bailan alrededor de Dioniso, su Señor. Bailan con sus cabellos al viento, marcando una primera diferencia fuerte en relación a lo que constituyen las marcas de la mujer-*mélissa*, con su cabello cuidadosamente recogido. El pelo acompaña la movilidad de los cuerpos atrapados por la danza extática. Las mujeres se contonean, quiebran la inmovilidad de los cuerpos sujetos a la silla o a las tareas del tejido. En pleno nomadismo, que antes que topológico es ontológico, las ménades se mueven con posturas ágiles y flexibles, con todas las partes del cuerpo: la cabeza se extiende hacia atrás y adelante, con el consecuente vaivén del cabello libre de ataduras; los brazos y las manos portan los elementos que constituyen el atuendo báquico y a los que dedicaremos alguna atención; las piernas y los pies que discontinúan la posición estática danzan en gesto de des-sujeción.

Entre los objetos emblemáticos de la iniciación celebratoria, el tirso domina la escena. Se trata de un bastón forrado de vid o de hiedra, plantas del paradigma dionisiaco, que, a veces, aparece adornado con lazos. Está rematado por una piña de pino, habitualmente asociada a la idea fálica, o más exactamente, a la fuerza vital y a la prosperidad de la vida, conceptos anexos al dionisismo que recuerdan la energía arrolladora que arrastra y transforma todo a su paso.

Del huso, la caja o el lienzo, asociados a la metáfora doméstica, interior y cerrada, a estos nuevos elementos, exteriores y abiertos, algo sustancial se ha transformado. Los brazos capturan y mueven objetos con grandes movimientos que dan cuenta de una apertura del cuerpo hacia lo exterior.

La escena genera una imagen visual semoviente: las ménades cruzan y entrelazan sus pies y sus manos, diagramando una especie de coreografía colectiva, un cuadro de conjunto donde las distintas piezas se armonizan para devolver la idea de un todo⁶¹: una ménade gira alrededor de otra, portando un pequeño cervatillo en una mano y un tirso en la otra; a su derecha baila otra, cuyo brazo se curvó sobre su cabeza, abriendo el ángulo del movimiento, amplio, generoso; otra acompaña la “coreografía existencial”, portando una cratera, elemento asociado también al dionisismo.

Enfatizamos el término para quebrar la idea de una mera danza, que responde a las pautas del género, para pensar la nueva coreografía de la propia existencia en gesto subversivo.

Una nueva arista reafirma la **referencia vincular**: sus compañeras, las Tíades. Aparece un elemento insustituible en la epifanía dionisiaca, la presencia femenina, el colectivo que constituye su cortejo, al tiempo que enfatiza los vínculos más originarios del Dios con sus mujeres, con las dulces ninfas que lo acogieron en sus geografías afines. El *Thíasos* es el cortejo de adoradoras, las fieles mujeres que, con tirso en mano, van detrás de su Señor, habiendo abandonado sus territorios naturales para acompañar una presencia otra. Cortejo de seguidoras que lo ensalzan en actitud amorosa, no erótica, sino arrobadas por la seducción de un dios palpable, que promete una feliz alianza con la Naturaleza. Hombre, Naturaleza y

⁶¹ Foucault, M. El pensador francés analiza en *Vigilar y Castigar* lo que él denomina el “arte de las distribuciones” en el espacio y la posición de los sujetos en relación a los objetos que manipulan, constituyendo una especie de cuadro de conjunto, donde cada sujeto tiene asignado un espacio y manipula un objeto para el cual su cuerpo se ha vuelto funcional y complementario.

Dios en una unidad insustituible. ¿Hay acaso deleite mayor? ¿Quién puede resistirse a ese llamado que huele a promesa de inmortalidad?

Conclusiones

La extrañeza del dios no radica en la controversia que presenta su origen. Se trata, más bien, de una extranjería ontológica, inscrita en el registro de su ser. En ese enclave identitario aparece el furor báquico; *extasis* y *enthusiasmos* son los dos conceptos que definen el trance y la posesión, la captura por la manía que el dios desata y la salida de sí como transporte a una realidad otra. Tal como sostiene Detienne: “Ciertamente la locura dionisiaca lleva en sí un poder de contagio tan grande como la mancha de sangre derramada” (19).

Esa locura es la máxima ruptura de la distancia natural que separa a hombres y dioses; es la instancia excepcional de franquear la brecha ontológica y cumplir el sueño de ser uno mismo como dios. La posesión implica una desposesión de uno mismo; el dios se apropia de nuestro ser, pero, al mismo tiempo, quedamos fundidos en el ser de la divinidad. “Un Dioniso rodeado de por vida de sus poseídas” (Detienne, 90). Esa es la promesa de iniciación y por ello Gernet se refiere a Dioniso como un dios palpable que, como ningún otro, se hace uno con sus fieles.⁶² He aquí las marcas de una extrañeza que no implica un territorio geográfico, sino una cartografía ontológica: el ser del hombre se trastoca en una dimensión orgiástica que reporta el conocimiento más alto de la vida.

Otra cara del mismo vaso Berlín f 2290 representa con magnífica nitidez una danza menádica. El cortejo de las adoradoras de Dioniso aparece en plena dramaturgia ritual y escénica, portando los objetos que lo caracterizan y devolviendo los gestos que le son propios al colectivo femenino. Las mujeres han abandonado su postura habitual, las actitudes “femeninas y naturales” de lo que constituye el *canon* femenino clásico. La locura

⁶² Gernet, L., *Antropología de la Grecia Antigua*, cap. I. Gernet habla de Dioniso como un dios más palpable, en contraposición a Apolo, el señor muy alto que reina en Delfos. Esa palpabilidad parece achicar la brecha entre mortales e Inmortales y la isla parece consumir el sueño de la proximidad. En este capítulo Gernet alude a las dos razas o mundos impermeables entre sí que el plano humano y el plano divino determinan en su diferencia ontológica, más allá de tal brecha, Gernet postula un doble movimiento, uno de aproximación y otro de asimilación, como formas de achicar la distancia. Es en este marco donde Dioniso, presente entre sus fieles, a partir de sus peculiares modos de aparición, se revela como un dios más palpable.

desterritorializa los movimientos y la postura, transgrede el orden habitual de los cuerpos en el espacio y los movimientos de la cabeza cobran la fuerza de la energía maníaca.

La figura femenina se recorta desde un fondo de características extraordinarias: el de la *manía* como *topos* de una configuración antropológica otra, donde se quiebra la trabazón ordinaria entre las palabras y las cosas. La manía aparece como un punto de fuga de lo ordinario, como un pasaporte, *extasis*, a una extrañeza radical que el cuerpo, la cabeza, el pie, la mirada devuelven en clave de alteridad absoluta. El colectivo se ha trans-figurado y el teatro recoge esa metamorfosis que compromete el ser en su conjunto.

Sobre el fondo de estas consideraciones, podemos ver cómo la *manía* dionisiaca, transida por el horror, nos devuelve a la figura femenina trastocada como la acompañante privilegiada del dios.

En efecto, la alianza entre Dioniso y las mujeres es un nudo dominante del paradigma dionisiaco y de esta última pieza de Eurípides, lo cual no implica una alianza que transite por un *topos* apacible y sosegado. La presencia femenina se eleva del escenario del horror y de la más cruel violencia.

Lejos de las habituales configuraciones genéricas, las acompañantes de Dioniso se muestran en el margen de la medida, más allá de la línea divisoria entre la *hybris* y la *sophrosyne*. Las mujeres transitan con familiaridad el *topos* de la transgresión, espacio poco habitual en lo que concierne a la más tradicional constitución del modelo ficcionado de mujer.

Resulta interesante, pues, hundir las herramientas arqueológicas en esta dimensión de lo femenino, en esta vertiente del modelo constituido, para descubrir otros *topoi* silenciados, extraños y hasta invisibilizados por la construcción histórica dominante ulterior. Mujer y locura. El espacio femenino posee una riqueza multisémica que escapa a cualquier cristalización unilateral y que merece una mirada atenta y problematizante.

Es esa alianza consustancial entre Dioniso y sus adoradoras la nota dominante de la pieza. El centro de la escena lo ocupa el dios, danzando, escoltado por su cortejo de bacantes, quienes se mueven frenéticamente al compás de un ritmo embriagante.

Ya conocemos la lección dionisiaca. Las contorsiones de los cuerpos, el porte de la cabeza, hablan de una danza-experiencia que no transita por las familiares rutas de lo conocido. Es el

horror lo que se avecina. El horror en forma de danza y despliegue teatral. El horror festivo de adorar a un dios que, como sus mujeres, escapan a toda conceptualización.

Bibliografía

Detienne, M. *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, 1986.

Eurípides. *Bacantes*. Introducción, estudio preliminar y notas Andrade, N. Biblos, 2003.

Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 1989.

Gernet, L. *Antropología de la Grecia Antigua*, Taurus, 1981.

Himnos Homéricos La Batracomiomaquia. Introducción general de García López, J.; traducción y notas de Bernabé Pajares, Al. Gredos, 2001.

Otto, W. *Dioniso. Mito y Culto*. Siruela, 1997.

Vernant, J.-P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, Barcelona, 1986.

María Silvina Delbueno - Antígona y Medea en dos recepciones argentinas en el enclave de un bandoneón

María Silvina Delbueno
(Universidad Nacional de La Plata / Universidad
Nacional de la Provincia de Buenos Aires)

Los estudios de recepción nos han permitido entrelazar a dos personajes griegos altamente conocidos como es el caso de Medea y de Antígona a partir del enclave de un bandoneón, instrumento semiotizado e inserto en las orillas del río de La Plata, ámbito espacial que involucra a ambas obras. Estas protagonistas perviven a pesar de ser “la mujer un elemento socialmente subalterno, excluida oficialmente del poder político y militar, sin embargo, la cultura griega crea y la romana la sigue y complementa, con una serie de personajes míticos femeninos de inmensa trascendencia en la historia de la humanidad” (Pociña y López, 2010, 346). Estos estudios no sólo analizan y comparan la perduración de los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado (grecolatino, en particular), sino que apuntan a interpretar mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual.⁶³ Por ello, acordamos con Paco Serrano:

Es indudable, por lo tanto, que los mitos del drama griego constituyen una constante en las creaciones teatrales de los últimos años. A través de ellos los dramaturgos buscan la transmisión de ese significado atemporal y carente de fronteras espaciales del que los prototipos tradicionales están dotados. Los autores reflexionan sobre estos significados para obtener unos resultados acordes con la estética y la filosofía de las nuevas creaciones. (Paco Serrano, 2005:27)

Recordemos que dichos estudios se fundamentan en la reciprocidad y en la relación dual entre culturas, textos y contextos e involucran al lector en la apropiación de la obra, aprehendida como reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente. En este sentido, Lorna Hardwick sostiene: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions” (2003: 8).

Tanto los personajes de Medea como de Antígona han cobrado una incidencia mayor y se han proyectado en el teatro nacional de las últimas décadas.⁶⁴ Es el caso de estas dos piezas que

⁶³ Optamos por el término recepción y no tradición. Cfr. De Pourcq (2012) y García Jurado (2015).

⁶⁴ Para un estudio de las Antígonas europeas Cfr. Steiner (1986).

ancladas en sus respectivos hipotextos visiblemente lo transgreden. (Cfr. Genette,1982). Por tanto, hallamos a una Medea, extranjera en su propia tierra y a una Antígona claramente porteña.

El bandoneón en Jasón de Alemania

Respecto de esta obra, el autor Javier Roberto González⁶⁵ ha puesto de manifiesto la intención de lograr un subtexto arquetípico radicado en “las noches” que identifica a Medea con diversos monstruos míticos, y a Jasón con los respectivos héroes.⁶⁶ Es a la luz de este subtexto que debería leerse la dialéctica Medea-Jasón desde coordenadas espacio-temporales perfectamente definidas en la Argentina de los márgenes, de las orillas, y desde la fragmentación del mito griego sugerente y sin lugar a dudas, enteramente innovadora.

Esta tragedia argentina parece sumirnos en una lectura que, en cierta medida, subvierte el límite de lo previsible para un lector sujeto a las versiones más canónicas del mito clásico. Adherida a un lenguaje contextualizado en el arrabal, González delinea personajes trágicos en su cotidianeidad, insertos en un microcosmos vedado, sórdido, y sujetos a la pasiva inanición que se reduce a la espacialidad del interior. Por un lado, la madre se halla inserta en el *οἶκος*, en la cocina. Por otro lado, el hijo, ensambla y delimita la constitución de los espacios: el interior como el exterior. Desde la espacialidad interior en la que cohabita con la madre ejecuta el bandoneón, instrumento que le trae la reminiscencia paterna, siempre ausente. Desde la espacialidad exterior, este personaje se contacta con otros personajes, los muchachos de la oficina, apenas referenciados y, su novia reciente, Cristina.

Estructuralmente la pieza se vertebra en tres actos, divididos en ocho amaneceres y siete noches, cuyo accionar transcurre en la ciudad de Buenos Aires hacia el año mil novecientos cincuenta, durante el gobierno de Juan Domingo Perón,⁶⁷ contextualizado en breves alusiones extra-escénicas.

⁶⁵ González (2000). Inédita. Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

⁶⁶ Diálogo con el autor.

⁶⁷ Perón, Juan Domingo (1895-1974). En conversaciones con el autor, ha manifestado que esta tragedia exige una lectura histórico-política. El primer peronismo es un momento clave de *αναγνώρισις* de la Argentina que se descubre americana. Medea es la Argentina, es “la Patria”, y por eso Jasón, el hijo debe irremediablemente caer vencido por su Madre.

Desde el inicio nos llama la atención el epígrafe extractado de *Medea* de Séneca con la que este autor argentino toma un punto de partida.⁶⁸ Dicho epígrafe porta la faceta de una visión criminal desde una perspectiva híbrida: paterna y materna que será asumida enteramente por la madre Medea (setenta y pico) en una relación omnifagocitante con su hijo Jasón (cincuentón).

Entonces el mito será resemantizado por González, pues la relación filial empieza a urdir el atisbo de una complejización en la que la función materna se delinea opresiva, una mujer imperativa, acostumbrada a ordenar y a ser obedecida. Esta relación podría encuadrarse a partir de la declarada ausencia paterna, ausencia que deviene presencia en la iteración del recuerdo, ya que el hijo repite el nombre del padre. Quizá por ello, la titulación de esta tragedia sostiene el protagonismo en la apoyatura del hombre, del extranjero Jasón Strähl y no de la mujer.

Ahora bien, es el bandoneón,⁶⁹ un instrumento vertebrador en la obra ya que, por un lado delimita y ensambla los espacios en la conformación de un tríptico: procedente de Europa del Centro, llegó junto a los inmigrantes a los suburbios del río de la Plata en los que se incorporó frente al ámbito de la pampa, lejano al contacto con el mundo urbano, es decir: Europa Central-río de la Plata-la pampa. Por otro, podría determinar el simbolismo en la posesión de un preciado vellocino en una versión muy diferente a la mítica. Posesión casualmente heredada con la que el hijo, a un tiempo evoca y trae al presente la figura paterna, magníficamente idealizada por esa misma ausencia. Son los acordes disonantes de ese bandoneón, los que llevarán al hijo al intento fallido de recuperar los rastros del padre. Por consecuencia, el bandoneón adquiere una perspectiva doble. En primer lugar, cuando es ejecutado por el hijo y, en segundo lugar, de manera muy disímil, desde el recuerdo de la Medea-madre respecto de la ejecución del padre.

La perversa relación madre-hijo, en la que la asfixia, la manipulación, la castración, son sólo algunos de los términos que podrían definirla se manifiesta en la enunciación: "...Pero ya que

⁶⁸ García Yebra (2001: vv. 933-34): "... Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea Mater..." (¡El crimen es su padre, Jasón, y mayor crimen es su madre, Medea!).

⁶⁹ Las alusiones a este instrumento están dadas por el propio autor en la obra, en la voz del hijo: "...El bandoneón lo inventaron los alemanes a mediados del siglo pasado, hace más o menos cien años" (González, 2000, 3).

te pasás la vida prendido al bandoneón, podrías hacerme un tango que fuera tuyo. Tuyo para mí... Vos y yo nos bastamos..." (p.3).

La desheroización de Jasón que opera desde el entramado mítico y desde allí a las reescrituras contemporáneas, se intensifica en esta obra, desde la apreciación materna por la deconstrucción del objeto bandoneón, encarnadura del esposo. Cuando se trata de referenciar a este, el bandoneón porta una visión denigratoria. Es a partir de este objeto semiotizado que opera la sinécdoque de tango desde la perspectiva materna, en la tríada descalificatoria: hombre-bandoneón-tango: "...Esa pavada prepotente la tocaba tu padre, mirá si es vieja...Es una compadrada. Música fanfarrona..." (p.12). En el mismo tenor, la mujer rememora el momento del abandono del inmigrante europeo cuando evoca: "¿a que no sabés a quién encontré en la estación? [...]. "Creusa, Creusa. [...]. Entonces corrió al bandoneón y tocó ese mismo tango farolero que tocaste vos, o algún otro por el estilo, [...]. La primera noviecita de la juventud se había cruzado el mar (p.12)". Por tanto, la aparición-desaparición del hombre ha significado en la realidad controversial de esta mujer, un estigma imborrable, sin retorno. Como consecuencia de ello, esta mujer empezará a tejer la red en la que caerá Jasón, el hijo, víctima y objeto de conquista. En esta obra el filicidio solo se traducirá en una lúdica simulación. La incipiente patología materna adquiere ribetes homicidas, a partir de los asesinatos efectuados en las tres novias, en los que deja clara evidencia de que la posición del hijo en esa relación de diada, forma parte de una posesión cosificadora al igual que el objeto bandoneón: "...A mí no se me roba al hombre...Ya somos como uno, nosotros..." (p.38).

El bandoneón en AntígonasS: Linaje de Hembras

Tiempo más tarde, el autor argentino Jorge Huertas, en el año 2002 da cuenta de la recepción de otro paradigma emblemático, el mito de Antígona, enunciado parcialmente, a partir del título de su obra.⁷⁰ La S en mayúscula caracteriza la pluralización de las seis mujeres que participan en la escena y aquella que enterró al hermano Polinices es una más en ese linaje.

⁷⁰ Gambon (2013:140). La autora explica que el autor Jorge Huertas refiere a la tradición clásica en la dramaturgia argentina del llamado período de postdictadura (1983) que responde al fenómeno teatral que 'estalla' tras la crisis nacional del año 2001, aunque no ignora que este fenómeno habla de un verdadero 'renacimiento del teatro nacional', de una dramaturgia joven e independiente que, con diversidad de estéticas y aristas a veces polémicas, ha generado movimientos convocantes y profundamente significativos como el llamado "Teatro por la identidad".

En dicha multiplicación, ellas buscan a sus hijos, maridos, padres, hermanos, en el río de La Plata, (Cfr. Alonso, 2010), ámbito espacial contaminado tanto por el petróleo como por los ahogados que yacen en él, es decir, la clara alusión política a los muertos desaparecidos durante la última dictadura militar (p.23).⁷¹ Entre estas mujeres y en diálogo con las mujeres del coro, ya no conformado por ancianos tebanos, aparece la figura mítica de Eva Perón nominada la Embalsamada Peregrina, a causa del histórico itinerario de su cuerpo durante más de veinte años.

La hija de Edipo suele ser el caso emblemático de esta interpretación hegeliana- el conflicto trágico entre la ley del estado, por un lado, y el derecho de familia, por el otro, es decir, entre las razones políticas y los derechos generados por un vínculo de familia. Entonces, en un entramado de violencia hallamos la bipartición genérica: Antígonas/ hembras, consolidadas como la fuerza opositora en el reclamo por sus derechos, frente al patriarcado del Macho/Creonte. (Cfr. Gambon, 2012,10).

Esta obra organizada en torno a diecinueve escenas con diferentes acápites, a diferencia de la anterior, guarda una relación intertextual con su hipotexto y conforma un extenso poema en verso libre, entre el anochecer y el amanecer del día siguiente, surcado por renombradas personalidades literarias: Lugones, Macedonio, Girondo, Mujica Laínez, Borges, Marechal, Gelman, Hernández, como por personalidades tangueras: Discépolo, Troilo, Goyeneche, Gardel, Pugliese. Igualmente se referencian cruces de registros lingüísticos de la obra sofoclea como registros musicales de las letras de tango a través del instrumento del bandoneón, que enclava la pieza en el arrabal porteño. Es decir, en el ámbito espacial de una Buenos Aires contemporánea, volvemos a hallar el río de La Plata como en la obra anterior, pero no ya como éxodo y refugio de inmigrantes sino como personaje omnifagocitante. Recordemos que esta igual condición aparece en el personaje de la madre-Medea en González.

El epígrafe extractado del último poema de Homero Manzi, "Definiciones para esperar mi muerte", habilita tanto la polifonía como la soledad de cada uno de los personajes. Por ello, como afirma Rómulo Pianacci, "El bandoneón se vuelve un personaje fundamental, que

⁷¹ Huertas (2002). Todas las citas están extraídas de esta obra y por tanto serán indicadas solamente por el número de paginación.

dialoga recurrentemente con el coro de hembras en una intensa relación de amor y de odio” (2008, 100).

El dolor de Antígona se multiplica en la desesperación femenina inserta en la historia de nuestro país que entre interrogaciones, advertencias y desprecios interpelan al susurro de este instrumento. Por ello el mito sobrevuela los dolores del presente. La hija de Edipo se halla insuflada por la injusticia y el heroísmo trágico de su sacrificio de hembra que ahonda las raíces en otro mito argentino, la Embalsamada peregrina. Como afirma Moira Fradinger, “La Antígona-madre debe enterrar al futuro que yace muerto pero insepulto: la apropiación de la tragedia en América Latina invierte la relación generacional del duelo [...] Las Antígonas-madre se rebelan ante la ominosa posibilidad del futuro de la nación” (2018, 3).

Dicho duelo evoca la nocturnidad desde los inicios de la obra en que aparecen los conocidos autores y ejecutores de tango y este linaje de hembras reclama al bandoneón que no llore amarguras extraviadas porque en la ciudad corre sangre de hermanos. En consecuencia, ellas piden al bandoneón que toque un tango para romper el silencio porque la Patria está muriendo (p.21), a diferencia de la Medea de González que exige al hijo tocar un tango dedicado a ella exclusivamente. (Cfr. p.4 de este trabajo).

Duelo y nocturnidad abrevan sobre el cuerpo insepulto de Polinices, en una descripción naturalista tanto como repugnante, abandonado al borde del Riachuelo que se come a todos los ahogados (p.23), nauseabundo de petróleo. Entre tanto, Creonte, el tirano portador de una crueldad sin límites dictamina el edicto de sepultar a un hermano y no al otro, basado en la ley homérica: “el amigo de la ciudad es mi amigo” (p.30). Corrobora la secuencia del hipotexto la desobediencia de Antígona de sepultar a su hermano porque “lleva en la sangre un tango, un sentimiento de justicia que se baila” (p.28).⁷² Ante esta confrontación, Creonte sigue sosteniendo: “Yo soy el rey de Buenos Aires-Yo decido quién vive y quién muere” (p.40), ya que el muerto deberá yacer insepulto sin paz y sin descanso para el escándalo y la enseñanza. Entonces, contestatario e irónico el coro nos remite a “la Cuaternidad: Padre-Hijo-Espíritu Santo y Creonte” (p.41). Concomitante con la muerte del hermano y las que sucederán, aflora en esa Buenos Aires, el sueño de plata que soportaron los indios, las

⁷² Enrique Santos Discépolo define el tango como un sentimiento triste que se baila.

invasiones inglesas, las tiranías, las mazorcas, los bombardeos y las pestes. Polinices encarna la pestilencia subyacente en el río por el hedor que derrama en los distintos espacios de la ciudad. Ese mismo hedor ante lo descompuesto y contaminado también derramará en Antígona, encarnada en la embalsamada peregrina, “ley escrita sobre cuerpo de mujer [...] /Una mujer morirá siempre/Llorarán miles y sufrirán todas” (p.58). Antígona sabe que se encamina a la muerte, (p.60) sepultada debajo del ágora, en el Carrillón de la Merced. Ni viva ni muerta y es por ella que el coro de hembras increpa al bandoneón: “sacála de la muerte con un tango” (p.61). Entre tanto, esta protagonista sostiene una estijomitía con el instrumento: “Te voy a hacer, bandoneón, un tajo/entre las piernas/entre las luces/para que te hagas como yo: hembra” (p.62), tal como la sostiene el coro: “Nosotras Antígonas/las novias de la mugre/del hedor de madres [...] (p.62)”. Entonces, esta repugnancia conforma una emoción que se asocia al asco y remite a lo pútrido (Cfr Nussbaum, 2019, 130). A diferencia de la mítica Antígona, la Antígona de Huertas no quiere morir, porque desea ser madre. Sin embargo, *aporética* anuncia: “seré yo misma flotando en alaridos” (p.63). Con la muerte de la hija de Edipo se concatenan para el tirano las consabidas muertes del hijo Hemón y de la esposa Eurídice, no exentas de insultos y de rencor para con la decisión del rey.

En cada secuencia, en cada cambio de acción, el bandoneón toma cuerpo para ser interpelado. Hacia el final, cíclicamente, el corifeo cierra la tragedia con una increpación: “Habla, grita, bandoneón, rompe el silencio/ ¿No ves que la Patria está muriendo? /¿Qué será de la reina del Plata?/¿Qué será de mi tierra querida?”(p.72).

A modo de conclusión

Dos autores argentinos receptionan los conocidos mitos de Medea y de Antígona, de manera muy disímil al paradigma mítico. Se trata de “una cadena de resemantización que se vincula con nuestra historia, el modo en que el referente clásico sigue aportando su carga simbólica [...]” (Gambon, 2013, 142). González resignifica el mito de Medea en la particularidad del suburbio del río de La Plata. Allí, una madre Medea omnifagocita a su hijo, el ejecutor del bandoneón, herencia del inmigrante alemán. Este instrumento será vituperado por la madre cuando se trata de la evocación del padre y, al tiempo, significa consuelo y rememoración nostálgica en el hijo. Entonces padre e hijo se entrelazan sin conocerse por las teclas de nácar. Entre tanto, Huertas retoma el mito de Antígona y lo ubica en la generalidad de la historia

argentina surcada por personalidades históricas y por sobre todas ellas aparece la figura de Eva Perón. Un coro de mujeres, un linaje de hembras increpa la doctrina masculina, el imperativo del patriarcado, por el sacrificio de todas las Antígonas, hijas, madres, hermanas y esposas. La primera de las obras tergiversa magistralmente el mito, en tanto la segunda constata las secuencias de la obra sofoclea con inserciones literarias y tangueras de arrabal. Ambas se entrecruzan en la espacialidad orillera del río de La Plata y en los sones de un bandoneón. Este será rechazado, vituperado como también evocado por los personajes que transitan ambas obras.

Bibliografía

Ediciones, comentarios y traducciones

Eurípides. *Cyclops – Alcestis - Medea*. Edited and translated by David. Kovacs. Mass.: Loeb Classical Library, 1994.

Eurípides. *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Introducción, traducción y notas de Medina González, Antonio y Juan Antonio, López Férez. Planeta D'Agostini, 1995.

Eurípides. *Tragedias Alcestes-Medea-Los Heraclidas-Hipólito-Andrómaca-Hécuba*. Introducción de Carlos. García Gual. Gredos, 2000.

Eurípides. *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Juan. Tobías. Nápoli. Colihue Clásica, 2007.

Séneca. *Medea*. Traducción, Introducción y Notas de García Yebra, Valentín. Gredos, 2001.

Sophocles. Introducción, Traducción y notas de Jebb, Richard. Cambridge, 1900.

Sófocles. *Una interpretación de sus tragedias*. Saravia de Grossi, María Inés. EDULP, 2007.

Bibliografía crítica

Alonso, Laura. "¿Qué será de la reina del Plata?: Hybris, castigo y enigma en *Antígonas*: linaje de hembras de Jorge Huertas". *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. In *Hispanic studies : culture and ideas* 32, 2010, pp.313-326.

De Pourcq, Martin. "Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition". *The International Journal of the Humanities* 9.4, 2012, pp.219-226.

Fradinger, Moira. "Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro". *Letra urbana*, 39, 2018.

<http://letraurbana.com/categorias/sociedad>.

Gambon, Lidia. "Huellas clásicas en el teatro argentino *AntígonasS: linaje de hembras* de Jorge Huertas". *Tradición y Traducción clásica en América Latina*. Memoria Académica de FaHCE, 2013, pp.139-161.

-----."Acerca de los imaginarios clásicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona[s] y Medea[s]". *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Editado por Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012, pp.217-226.

- García Jurado, Francisco. "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector". *Nova Tellus*, 33.1, 2015, pp. 11-40.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Gallimard, 1982.
- González, Javier Roberto. *Jasón de Alemania*. Inédito, 2000.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003.
- Huertas, Jorge. *AntígonaS: Linaje de Hembras*. Biblos, 2002.
- López, Aurora, & Pociñas, Andrés. (eds.) "La eterna pervivencia de Antígona". *Florilib* 21.2, 345-370.
- Nussbaum, Martha. *La monarquía del miedo*. Paidós, 2019.
- Paco Serrano, Diana. "Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento". *Mitos e identidades en el Teatro Español Contemporáneo*. Brill, ProQuest Ebook Central, 2005.
- Pianacci, Rómulo. E. *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. Ediciones de GESTOS, 2008.
- Pinkler, Leandro. "La Antígona de Huertas: tragedia y tango". *J. Huertas, AntígonaS: linaje de hembras*, 2002, Biblos, pp.9-14.
- Steiner, George. *Antígonas*. Gedisa, 1986.

María Victoria Coce - La construcción diegética del espacio y la teatralidad en *Edipo* de Séneca

María Victoria Coce
(Universidad de Buenos Aires / UNA)

El trabajo tiene por objetivo analizar la representación textual del espacio en el *Edipo* de Séneca a partir de la comparación de las estrategias con las que el texto dramático construye dos escenas de rituales: 1-el ritual del sacrificio adivinatorio llevado adelante por Tiresias para que se le revele el autor del crimen de Layo (vv. 293-382) y 2-los sacrificios rituales para lograr el encantamiento o necromancia que le permiten al sacerdote y a Creonte convocar y hacer aparecer a los dioses infernales con el fin de que develen el mismo enigma: el asesino de Layo (vv. 530-658). En ambos casos el espacio está determinado por la narración por más que en el primero se trata de acciones que ocurren en el espacio patente y en el segundo en un espacio ausente cuyas características y acciones soportadas son construidas también por la narración. Partimos de la hipótesis de que la teatralidad en la tragedia senecana está basada en un pacto fundado en la palabra en donde la concepción del espacio dramático tiene un rol fundamental.

Comenzamos, entonces, por analizar la relación entre la construcción del espacio dramático y la teatralidad a partir de la consideración de que el espacio dramático se instituye en el texto como zona de intersección entre el espacio referencial (la realidad, el mundo) y el espacio representacional (la escena, el teatro). Pues justamente su:

naturaleza verbal es lo que le confiere tal función mediadora y su análisis resulta indispensable no sólo para comprender qué dice el texto sobre lo real, qué tipo de realidad configura -independientemente de su intención más o menos mimética, sino también para pensar cómo hace el texto lo escénico, qué tipo de teatralidad configura (Sanchis Sinisterra, 1991: 1).

De forma que el espacio escénico no puede ser analizado sin partir del espacio dramático pues, como dice Pavis, este es el factor que organiza la existencia dramática y la teatralidad, más allá incluso de su concretización en un espacio escénico específico, dado que de su estructura depende la organización de los hechos y los diferentes grados de existencia que cobran los elementos constitutivos del universo dramático: personajes, acciones y relaciones de los personajes, objetos, etc. (1998 [1996], 170). Los espacios escénicos, si bien son

fundamentales en el teatro y están originados por la obra, los actores, el escenario y los objetos del escenario, no forman parte de nuestras reflexiones más que como postulados o proyecciones de los espacios dramáticos. Partimos de la definición de Bobes que entiende a los espacios dramáticos “como los lugares que crea el drama para situar a los personajes” (1997, 395). El espacio dramático, según Alonso Vega, es aquel que el lector-espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra. Por tanto, no se percibe en escena, pero sí es parte de lo que en ella sucede (o de la lectura de un texto). De esta manera cada lector creará “su” espacio dramático a partir del mensaje recibido. Es obvio que la lectura de un texto no da como resultado la misma noción de espacio dramático que la que resulta de ver la representación. En este último caso, la expectación está mediatizada por los objetos y movimientos de los actores en escena. En el texto cada lector “obtendrá en su memoria su propia realización espectacular del texto con ayuda de las acotaciones y didascalias” (2014,10).

En fin, como sostiene Pavis (1998 [1996], 170) y en concordancia con lo señalado por Bobes (1997, 395) y por Alonso Vega (2014, 10), cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático pues dependerá de la percepción que tenga de la organización de los hechos y de los diferentes grado de existencia de los elementos constitutivos del universo dramático y sobre todo de los lugares que crea la obra para situar a los personajes. De acuerdo con Pavis, el espacio dramático es el espacio de la ficción y su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Esta es su fuerza y su debilidad puesto que es ‘menos visible al ojo’ que el espacio escénico concreto (1998 [1996], 170).

De modo que nos proponemos analizar construcción diegética del espacio dramático en el *Edipo*, partiendo de la hipótesis de que se trata de una dramaturgia en la que la palabra no sólo crea el espacio sino también una teatralidad que tiende a la creación de imágenes mentales o *phantasíai* en términos de la gnoseología estoica. La visión de los espectadores/oyentes está determinada por la narración/descripción, es decir por el valor visual de la palabra, por un imaginario atravesado por la *phantasía* (imagen) provocada no por la acción de mirar los hechos en la escena sino por la oralidad de la palabra en acción por lo que los espacios son creados e imaginados por el lector/espectador.

Partimos de la siguiente pregunta: ¿es menos teatral o carece de teatralidad la escena en donde los rituales necrománticos, ocurridos en un espacio ausente, son narrados por Creonte (vv. 530-658) que la escena del sacrificio adivinatorio llevado adelante por Tiresias con su hija Manto en el espacio patente (vv. 293-382)? ¿Qué tipo de acciones contienen estos espacios representacionales, qué dice el texto sobre lo real y qué relación tiene con la concepción estoica de la realidad?

En la escena en que los acontecimientos se desarrollan en el espacio patente se recurre a la narración a partir de la justificación de que Tiresias es ciego. Por lo que la palabra de su hija Manto no solo otorga existencia dramática al desarrollo de los acontecimientos (ritual del sacrificio adivinatorio de los versos 293 a 382) sino que construye el espacio a partir de la descripción de las acciones, objetos intervinientes y signos surgidos de los sacrificios y ritos. De forma tal que el texto dramático pone al lector o al espectador frente a esta escena en la situación de percibirla como si fueran “ciegos”, es decir a través de la palabra. Porque, como Tiresias, el lector-espectador percibe el espacio a partir de las descripciones y de las acciones narradas por Manto. Y si se pusiera en un escenario siguiendo los lineamientos del texto y del espacio dramáticos sería una escena redundante, en donde Manto llevaría adelante las acciones ordenadas por su padre a la vez que las narraría para su padre ciego. No hay acotaciones ni tampoco se configura el espacio dramático a partir de la acción dramática, sino que la acción dramática está construida a partir de las órdenes verbales de Tiresias y las descripciones-narraciones de su hija. El espacio se configura, entonces, a partir de la palabra que ordena y rige la acción dramática. Si focalizamos en el contenido de la narración-descripción, por ejemplo en lo que ocurre con las víctimas propiciatorias del ritual, la novilla que se traspasa ella misma el hierro, o el toro que se resiste a desplomarse, se trata de acontecimientos excepcionales, no naturales, prodigios que marcan la ira de los dioses (vv. 341-350). En efecto, a la novilla le brota por la herida “un río de sangre”, y al toro la sangre sale por la boca y los ojos (vv. 347-351). El sacrificio de los animales con sus vísceras al descubierto demuestra, pues, que el orden natural está trastocado. El texto lo dice literalmente, *mutatus ordo est* (el orden natural está cambiado):

mutatus ordo est, sede nil propria iacet
sed acta retro cuncta: non animae capax
in parte dextra pulmo sanguineus iacet,

non laeva cordi regio, non molli ambitu
omenta pingues visceri obtendunt sinus:
natura versa est, nulla lex utero manet,
scrutemur, unde tantus hic extis rigor.
quod hoc nefas? conceptus innuptae bovis.
nec more solito positus alieno in loco,
implet parentem; (...)
Sen. Oedipus, 366-37573

Está cambiado el orden natural, nada queda en su sitio; al contrario, todo está al revés: sin nada de aire yace el pulmón ensangrentado en la parte derecha, no ocupa el corazón la región izquierda, el redaño no cubre con blanda envoltura los grasos repliegues de las visceras, los órganos sexuales están trastocados y el útero sin ley alguna. Escrutemos a ver a qué se debe esta rigidez tan grande de las visceras...
¿Qué es este monstruo? Un feto en una novilla no fecundada, y colocado de forma desacostumbrada en un lugar que no es el suyo, llena el vientre materno;⁷⁴

La víctima propiciatoria que tiene sus órganos cambiados de lugar y un feto implantado sin ser fecundada es el testimonio físico-material del trastocamiento moral producido por el asesinato. Sin embargo, a pesar de las descripciones minuciosas de los acontecimientos, no hay descripción ni indicios de localización de estas acciones ni de su interacción con el espacio que las contiene. Así, en el espacio patente, es decir en el espacio dramático destinado por el texto a la percepción visual escénica, ocurren los acontecimientos sustentados en realidades corporales. Dentro de la gnoseología estoica esta acción dramática es una *phantasia* (imagen) *kataleptikē* porque se la presenta como proveniente de un objeto que es percibido por los sentidos y no podría derivarse de un objeto no-existente. Es decir, el espacio patente contiene personajes, acciones y objetos que, aunque trastocados no dejan de ser materiales y por lo tanto perceptuales por los sentidos, esto más allá de que exista verdaderamente un animal con tal desarreglo físico.

En el segundo caso de los propuestos, en la escena de los rituales necrománticos (vv. 530-658), estos son narrados y descritos por Creonte en un largo parlamento en escena después de haberlos presenciado en un sitio “lejos de la ciudad en un bosque de encinas cerca de la fuente de Dirce” (v.530). Es decir, son hechos que el texto dramático ubica en un espacio

⁷³ Todas las citas del texto latino están sacadas de la edición de R. Peiper y G. Richter, 1921.

⁷⁴ Esta cita y las restantes corresponden a la versión en español de Jesús Luque Moreno, 1980.

ausente, lejano y por lo tanto ya ocurrido en un tiempo del que no tenemos indicios explícitos ni definidos. Según el mito la fuente de Dirce está en las afueras de Tebas donde transcurre la acción de la pieza. El parlamento es en realidad un extenso discurso narrativo que comienza con la descripción del bosque sombrío lejos de Tebas que precisa los tipos de árboles (vv. 530-544) y la existencia de una fuente rodeada por un pantano de la que mana agua fría (v. 546). Luego se narran las acciones rituales necesarias para provocar la salida de los seres del inframundo y realizar la necromancia: el adivino se cubre con vestido fúnebre, son arrastrados los animales que van a ser las víctimas propiciatorias, se hacen las invocaciones necesarias, se realizan los sacrificios a los dioses infernales (vv. 548-571). Hasta que de pronto se narra la ruptura del “ciego caos” (*rumpitur caecum chaos*, v. 572) y las consecuencias de esto en la naturaleza son:

subsedit omnis silva et erexit comas,
duxere rimas robora et totum nemus
concussit horror, terra se retro dedit
gemuitque penitus: sive temptari abditur
Acheron profundum mente non aequa tulit,
sive ipsa tellus, ut daret functis viam,
compage rupta sonuit; aut ira furens
triceps catenas Cerberus movit graves.
Sen. *Oedipus*, 574-581.

Se inclinaron todos los árboles y erizaron sus melenas
se agrietaron los robles y en todo el bosque hubo
una sacudida de terror. La tierra retrocedió y gimió en
lo más hondo: o bien el Aqueronte no soportó con
indiferencia que se invadieran sus recónditas profundidades,
o bien sonó la propia tierra al romperse sus estructuras
para dar paso a los difuntos, o Cérbero, el
de las tres cabezas, movió loco de rabia sus pesadas
cadenas.

Son prodigios que en este caso preceden a otros como la apertura de la tierra y el ascenso de los habitantes del inframundo. Y aparecen entonces: “los pálidos dioses” (v 584), todo el linaje nacido del dragón, es decir los descendientes de Cadmo (v 587-588), las personificaciones de los males que aquejan a la humanidad como “el Furor” al que califica de ciego (*caecus Furor*, v.590), “el Horror” (*Horror*, v.591), el “Duelo que se arranca la cabellera” (*Luctus avellens comam*, v.592), “la Enfermedad que apenas puede sostener su desfallecida cabeza” (*aegreque lassum sustinens Morbus caput*, v 593), “la Vejez grave para sí misma” (*gravis Senectus sibimet*, v..594) y al “incierto Miedo” (*pendens Metus*, v 594). Luego emergen

otros personajes mitológicos como Zeto, Anfión, Tántalo, Ágave, madre de Penteo, Penteo y las Bacantes (vv. 610-620), hasta que finalmente, luego de haber sido llamado repetidas veces emerge la sombra de Layo (v.623) que enseguida se dirige a sus interlocutores, Creonte, Tiresias y Manto pronunciando un largo discurso (v.626-658) con el que Creonte finaliza su relato.

Así, mediante la narración se configura el espacio donde ocurren estos hechos horrorosos y no naturales. En este caso, a diferencia del ritual adivinatorio llevado adelante en el espacio patente, sí, hay descripción (y es minuciosa) del lugar donde se producen los acontecimientos, en el cual irrumpen realidades que dentro de la gnoseología estoica son postulables (*lektá*) como los monstruos, demás seres del inframundo, y personificaciones que emergen a las riberas de la luz. Y no se presentan en el espacio patente por las dificultades que implicaría ponerlas en escena sino porque la verosimilitud así lo exige. El grado de alejamiento de lo corporalmente mostrable y la necesidad crear imágenes precisas e impactantes y otorgarles existencia exigen, pues, que el bosque, la conmoción del orden natural, la aparición de los dioses y la declaración del fantasma de Layo ocurran en un espacio ausente, narrado o postulable, imaginable, preciso y contrastable con el ritual ocurrido en el espacio patente, y potencialmente en escena. Es necesaria la diferenciación de espacios pero por cuestiones de distinguir y representar distintos niveles de existencia. La narración es, pues, el procedimiento común a ambas escenas pero los espacios referenciales que construyen ambos espacios dramáticos son diferentes porque dan cuenta de niveles distintos de existencia, tanto ficcional o dramática como ontológica. Este espacio ausente es minuciosamente descrito porque es un postulado, un *lektón* en términos de la filosofía estoica.

Y esto nos remite al interrogante fundamental: ¿por qué aparecen en la tragedia la representación de seres no corpóreos si la concepción estoica del universo es definida por su orden lógico racional y fundamentalmente físico o corporal? ¿Qué rol tienen dentro de la configuración del mundo ficcional y su red de causalidades? Es importante atender a estas cuestiones porque constituyen el fundamento del concepto de figuratividad⁷⁵ y definen, en consecuencia, el mundo posible afín a la noción estoica de realidad y/o de existencia que en

⁷⁵Entendemos el concepto de “figuratividad” siguiendo a Sanchis Sinisterra como la relación de afinidad o similitud que tienen los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de realidad que tienen los receptores originarios de la obra y el autor (2012, p. 70).

este caso se basa en las cosas postulables (*lektá*) y que por eso son aunque no existen en el mundo sensible. Siguiendo las premisas del pensamiento gnoseológico estoico podemos decir que las sombras de los muertos no existen como corporales pero “son”, existen como *phantasíai ouk-aisthetikaí* (imágenes no perceptuales) y como tales tienen un papel importante, tanto dentro de la concepción como del proceso de conocimiento de la realidad⁷⁶.

Entonces: ¿cuál es el fundamento de la teatralidad de este texto? Como dijimos, siguiendo a Pavis, esta depende de la organización del espacio dramático que a su vez determina los diferentes grados de existencia que cobran los elementos constitutivos del universo dramático (1998 [1996], 170-171). En efecto, los espacios dramáticos tal como son concebidos y representados verbalmente otorgan existencia ficcional a los hechos que soportan y dan cuenta de una concepción compleja de la realidad: por un lado, los eventos prodigiosos o indicios funestos ocurridos durante los sacrificios adivinatorios en el espacio patente dan cuenta de hechos que desafían las normas físicas-naturales pero que se sustentan en realidades concebidas como corporales. Y por el otro los hechos ocurridos en el espacio ausente, la necromancia y la aparición del *phantasma* de Layo y demás seres del inframundo van más allá de la existencia corporal dando cuenta de realidades que son postulables (*lektá*) dentro de la gnoseología estoica y que fundamentan la diferenciación espacial. Se marca así, en cuanto al contenido de la trama, una profundización en la necesidad que los personajes tienen de hallar la verdad en torno al asesinato de Layo y las desgracias de Edipo. A tal punto que se requiere la presencia de los muertos y de los dioses para que se revele la identidad del asesino. En consecuencia, lo ocurrido en el espacio ausente que contiene realidades invisibles a los ojos es lo que revela la verdad. Así, la diferencia entre el espacio patente y el ausente marca diferencias en cuanto a acontecimientos de la realidad sensible de los postulables o *lektá* dentro del vocabulario técnico estoico. Y en cuanto a la teatralidad el texto dramático profundiza en el procedimiento de la narración como parte de la creación de existencia dramática y teatral. Respecto de este concepto sabemos, siguiendo el planteo de J. Feral, que existe independientemente del teatro. Sin embargo, al relacionarla con el teatro define a la teatralidad diciendo que:

⁷⁶En otro trabajo hago un análisis de esta relación entre la tragedia y el pensamiento gnoseológico al cual remito para más detalles, cf. Coce, 2014.

no es una cualidad que pertenezca al objeto, al cuerpo o a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas (...) solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador- como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarla fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (2003: 44).

De acuerdo con la autora la teatralidad presupone un acuerdo entre el actor y el espectador, no está ligada a las formas artísticas ni tampoco a la estética, puesto que lo fundamental para que exista es el consenso entre los actores y el público. La teatralidad no puede definirse por un modo particular de comportamiento o expresión, sino que se relaciona con un modo de percepción que está determinado por un punto de vista. Es una perspectiva particular la que determina si una situación tiene teatralidad o no. Esta perspectiva está determinada por convenciones sociales, no únicamente por el teatro sino también por la cultura (Feral, 2003: 74). Entonces, si bien es un término que excede las fronteras teatrales, sin embargo, se relaciona de manera muy cercana con el pacto ficcional teatral, y tiene que ver fundamentalmente con la mirada del espectador. Ahora bien, definida y caracterizada así, la teatralidad está relacionada con los abordajes teóricos ligados al auge de la puesta en escena que se produce en el teatro y en la crítica a partir de fines del siglo XIX y que han buscado la completa autonomía de la escena con respecto a la literatura o el texto dramático. Por lo que, si bien la teatralidad escénica ha separado en el contexto del teatro contemporáneo al teatro de la obra dramática, lo ha abierto a toda clase de textos que no necesariamente fueran concebidos para la escena (Genevève y Muriel Plana, 2013, 220-221). Y también hay que considerar que la escritura, la literatura, presupone una forma de teatralidad escénica y que esta separación entre literatura dramática y teatro no ha existido siempre (Genevève y M. Plana, 2013, 221). De hecho, la tragedia de Séneca claramente se inscribe dentro de ese universo de obras. Tal como señalan Genevève y M. Plana la oralidad del lenguaje, al ser definida como la presencia del cuerpo, del sujeto de la escritura en el ritmo lingüístico (acentual y prosódico) permite pensar en una doble teatralidad del texto: la de la palabra proferida y la del texto mismo. De esta forma se puede concebir la solidaridad entre el texto y la escena y pensar en la pregnancia del texto -o de la palabra- sobre el dispositivo escénico. Entonces habría una teatralidad del texto al mismo tiempo independiente y constitutiva de la

representación y a la vez, esta teatralidad que crea el ritmo del lenguaje puede contar todavía más que la teatralidad propiamente escénica. (Genevève y M. Plana, 2013: 221-222).

De modo que, si bien no podemos analizar el texto escénico ni la representación, sí, podemos reconocer teatralidad en el texto dramático y también en su forma de circulación en recitaciones públicas y privadas. Sobre todo, si tenemos cuenta el hecho de que la teatralidad está determinada por una perspectiva particular, la cual depende de las convenciones sociales. Y estas convenciones en el momento de circulación de la tragedia senecana en siglo I d.C en Roma, se caracterizaban por una espectacularidad que inundaba gran parte de los acontecimientos de la vida pública en la que la *performance* trágica tenía hasta un significado político. Pero también hay que reconocer teatralidad en la tragedia senecana si tenemos en cuenta la forma especial en que el texto dramático construye espacialidad. Pues, como afirmamos, el texto dramático es de por sí autosuficiente en este sentido incluso más allá de sus transformaciones a lo largo de toda la historia del teatro y de que, por otra parte, la teatralidad tampoco es una potencialidad exclusiva del texto (Feral, 2003, 74). La teatralidad, pues, tiene que ver con la percepción como sostiene J. Feral (2003, 35), con la percepción de ese espacio ficticio y sus acciones a partir de un pacto fundado en la palabra, ya que el texto postula un lector-espectador que debe imaginar los espacios (tanto el presente como el ausente) y las acciones de los rituales en ambos casos. El espacio dramático en tanto espacio creado por la palabra depende en gran medida de la reconstrucción que debe hacer el lector para enmarcar estas acciones e implica la imaginación del fuego sacrificial, la sangre de las libaciones, el toro y la novilla, como así también el bosque cerca de la fuente de Dirce, el "*phantasma*" de Layo y todos prodigios que rodean a su aparición en el espacio ausente. Y como la representación o la figuratividad del texto está basada en el pensamiento estoico acerca de lo real o de la realidad, los tipos de existencia se organizan en espacios a su vez diferenciados lo que les otorga verosimilitud y la potencialidad de ser imaginados y eventualmente también escenificados.

Se trata, así, de la semiotización no solo de los espacios como base esencial del pacto teatral, sino de la construcción de la convención "teatral" sobre la que descansa la tragedia senecana en tanto que las visiones/acciones de cada uno de los espacios determinan distintos niveles de realidad y en tanto que la *performance* de la tragedia descansaba en las recitaciones, es decir en la *performance* de la oralidad de la palabra. La que, tal como lo señalamos siguiendo

a Genevève y M. Plana, puede ser definida como la presencia del cuerpo, del sujeto de la escritura en el ritmo lingüístico (acentual y prosódico) y permite pensar en esta doble teatralidad del texto: la de la palabra proferida y la del texto mismo. Entonces, y continuando con esta línea de pensamiento, es posible concebir la solidaridad entre el texto trágico senecano y la escena y pensar en la pregnancia del texto -o de la palabra- sobre el dispositivo escénico. A la vez esto nos permite reconocer en la tragedia de Séneca una teatralidad del texto a la vez independiente y constitutiva de la representación. Y también nos habilita a postular que la teatralidad de la tragedia senecana se basa en el ritmo del lenguaje que permite crear un espacio con sentido, generar una visión o una *phantasia* (imagen mental) y que puede contar todavía más que la teatralidad propiamente escénica. (Genevève y M. Plana, 2013: 221-222).

En fin, la narración y la construcción diferenciada de espacios (patente y ausente) sustentan la teatralidad de este texto que se basa en la imaginación, en la percepción del universo dramático como imagen mental, ficcional, y no como mera percepción ocular. De esta forma, la mirada que propone el texto (teatralidad) permite crear la ilusión de realidad de los hechos ocurridos, tanto los visibles (espacio patente) como los no visibles al público (espacio ausente), y al mismo tiempo da cuenta del pacto teatral sobre el cual se basa la obra: la palabra. Así el espacio dramático, tal como fue analizado en estas escenas en sus dos formas demuestra que es una archi-textura en donde la narración y la acción se entrecruzan fructíferamente.

Bibliografía

Fuentes

L. Annaeus Seneca. Tragoediae. Rudolf Peiper, Gustav Richter, Leipzig. Teubner. 1921.

Séneca. Tragedias II, Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia, Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980.

Estudios

Alonso Vega, Sonia. *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega,* Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.

Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Arco Libros, 1997.

Bréhier, Émile *La teoría de los incorporaes en el estoicismo antiguo,* Buenos Aires, Leviatán, 2001.

Coce, M. V. "La *phantasia* en la tragedia de Séneca: poesía y filosofía" en *Actas del XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Ciudadanía y poder político en el mundo clásico, Debates y proyecciones"*, organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta y la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, Salta, Argentina, 2015.

Feral, J. *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro, XXI, GETEA, Fac. Filosofía y Letras, UBA, 2003.

Jolly, Genevève y Muriel Plana "Teatralidad" en Sarrazac, J. P *Lexico del drama moderno y contemporáneo*, traducción de Victor Vivescas, México, Paso de Gato, 2013.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós. Título original: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, traducción de Jaume Melendres. 1998 [1996].

Gabriela Fernández - Reescrituras de Shakespeare: *The Gap of Time*, de Jeanette Winterson, en el contexto del proyecto Hogarth Shakespeare

Gabriela Fernández
(IAE, UNIPE, UNLZ)

Introducción

A lo largo del tiempo, William Shakespeare ha convocado un sinfín de reescrituras. Las motivaciones que se explicitan o se ocultan detrás de estas reelaboraciones pueden ser variadas y en ellas, solapadamente, se pueden imbricar intenciones diversas. Puede haber homenaje y parodia (tal vez, ambos a la vez), puede haber un deseo de replantear una historia, de actualizarla, de brindar un *twist plot* novedoso en una trama argumental muy conocida. También, como en tantos casos, el acto de reescribir puede tener en su origen una nota de insatisfacción: la reescritura repara, ilumina un aspecto antes ensombrecido. O afirma la irreverencia de atreverse con los grandes nombres de la historia literaria o teatral, dando cuenta de que nada es indubitavelmente sagrado e indiscutible:

No es nuestro tiempo proclive a la admiración sin reservas ni a dejarse seducir por magnas narrativas. Si algo ha instaurado con firmeza la posmodernidad, es la hermenéutica de la sospecha, y esta no ha vacilado ante la obra del Bardo. Muy al contrario, la ha escudriñado a fondo. Ha indagado en su urdimbre y sus costuras y ha diseccionado a placer cuanto la reverencia del humanista se había esforzado por cubrir decorosamente o había tratado de explicar acudiendo a justificaciones metafísicas. Los estudios shakesperianos contemporáneos se han enfrentado a su obra desde posiciones más críticas, con un talante osadamente deconstructivo que- paradójicamente- ha resultado en una revitalización de su presencia, afirmativa unas veces, denunciada otras, vibrante siempre (De la Concha Muñoz, 2012: 10).

En el marco de las lecturas actuales de Shakespeare un proyecto editorial se ha atrevido a las reescrituras desde un lugar de institucionalidad indiscutido: el proyecto Hogarth Shakespeare. The Hogarth Press, fundada en 1917 por Virginia y Leonard Woolf, fue la casa editorial que publicó, durante parte del siglo XX, figuras señeras (tanto en inglés como en traducciones) de la literatura. Desde los cuentos de Katherine Mansfield, desde la publicación de *La tierra baldía* de T. S. Eliot hasta las obras de Sigmund Freud, numerosos textos y autores encontraron en el emprendimiento de los Woolf un modo de salir al mundo.

En la actualidad, Hogarth Press es parte del grupo Random House. Bajo la premisa de ser un hogar para nuevas generaciones de escritores talentosos, tal como lo anuncia su página web⁷⁷, se ha interesado también por la tradición literaria, en su sentido más vinculado a la configuración y pervivencia del canon literario.

En esta dirección se ha gestado, a partir de 2013, el proyecto Hogarth Shakespeare cuyo propósito es ofrecer a jóvenes lectores una serie de reelaboraciones de las obras de William Shakespeare. Así, la reescritura en clave novelística de la producción shakesperiana ha convocado a autores y autoras que, tomando textos señeros de la tradición occidental, han ofrecido versiones diversas a través de variadas transposiciones genéricas.

Desde 2015 en adelante se fueron publicando sucesivas novelas. La obra inaugural del proyecto fue, precisamente, la que aquí abordaremos: *The Gap of Time*, de Jeanette Winterson (2015), reescritura de *Cuento de invierno*. A esta publicación han seguido *Shylock Is My Name*, de Howard Jacobson (que retoma *El Mercader de Venecia*), *Vinegar Girl* (2016), de Anne Tyler (reescritura de *La fierecilla domada*), *Hag-Seed* (2016) de Margaret Atwood (reelaboración de *La tempestad*), *Dunbar* (2017), de Edward St Aubyn (novela que reescribe *Rey Lear*), *New Boy* (2017), de Tracy Chevalier (basada en *Otelo*) y *Macbeth* (2018), de Jo Nesbø⁷⁸.

Nuestro propósito, en esta ocasión, es analizar la novela de Jeanette Winterson para responder algunos interrogantes acerca de cómo funciona y cómo se articula la reescritura. Consideramos que tal operación constituye una travesía intercultural que conecta sentidos y, tal como se explicita en los objetivos del proyecto, construye puentes entre los textos consagrados y las nuevas generaciones de lectores. Nuestras respuestas serán tentativas, especulaciones que tratarán de explicar, desde una postura de conocimiento situado, cuál es la función y cuáles los significados potenciales de visitar la tradición (representada por un autor central en el canon) para reformular sus discursos y los discursos que de ella dan cuenta. Una aproximación, en fin, a la re-versión como figura de la veneración y de la disidencia.

⁷⁷ La información sobre la colección puede consultarse en la página web de Random House: <https://www.penguin.co.uk/company/publishers/vintage/hogarth>

⁷⁸ El proyecto contemplaba una reescritura de *Hamlet*, a cargo de Gillian Flynn. Aún no hay información sobre la publicación de este texto, cosa que puede corroborarse en la página del grupo Random House dedicada a Hogarth Shakespeare Project.

Sobre la reescritura y algunos de sus sentidos

¿Qué significa reescribir? ¿Qué supone abordar un texto (canónico, indiscutiblemente central dentro de una tradición) para reelaborarlo? Estas preguntas nos competen en tanto el proyecto Hogarth Shakespeare y el conjunto de producciones que han resultado de su puesta en marcha irrumpen en el horizonte de lectores y lectoras re-presentando una serie de obras dramáticas con las convenciones y rasgos de otro género, la novela.

Más allá de la transposición genérica, las hipótesis iniciales que hemos de formular se vinculan con el movimiento estratégico de retomar a Shakespeare, de volcar palabras consagradas en un nuevo formato, en nuevos contextos y dedicarlo a nuevos receptores.

La primera aproximación nos indica una dirección muy clara: la intención de hacer del teatro un patrimonio exclusivo de la lectura. Esa distancia que impone la lectura en solitario desgaja el texto primero, texto dramático, de su potencialidad teatral, de la posibilidad de ser de otro modo que no sea en la palabra.

Sabemos que leer es reescribir, pero en la reescritura como operación hay una materialidad diferente en la que el texto cobra cuerpo, un cuerpo que se transforma y modifica. Como proceso, la reescritura impacta en la legibilidad y, como dijimos en las primeras líneas, habilita una zona de insatisfacción. Bien podríamos, a partir de esto, preguntarnos: ¿qué hace, hoy en día, que lectoras y lectores requieran (al menos desde la presuposición editorial) una nueva legibilidad para introducirse en el universo shakesperiano? ¿Hay, acaso, en los textos originales, elementos no legibles que las novelas pueden poner en la superficie como resultado de una suerte de re-codificación?

A su vez, ese vínculo entre reescritura e insatisfacción nos exhorta a cuestionar qué dice el texto segundo, en términos de ausencia o relevancia: qué adiciona o qué subraya. La reescritura habla de algo (tal vez un personaje, un matiz o un sentido que se quiere resaltar) que no está presente en el original, que no está lo suficientemente explícito o clarificado. Dentro de ello, lo que suma la reescritura se inscribe en una zona de múltiples posibles, que se actualizan o no desde las decisiones autoriales.

Al ponderar las reescrituras y distintas aproximaciones teóricas que la caracterizan, José Antonio Pérez Bowie resume algunos rasgos que se tornan cruciales para su definición:

La noción de reescritura (...) se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en el que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente. Tales actuaciones pueden conllevar estrategias muy diversas en función de la actitud adoptada ante el modelo: desde el homenaje destinado a subrayar su relevancia al cuestionamiento crítico y la parodia; de igual modo que puede tratarse de un ejercicio de investigación mediante el cual el autor entabla diálogo con su precedente para trascender la superficie de lo dicho por aquél y adentrarse en el subtexto; o, por el contrario, reducirse a un mero trabajo de vulgarización, más o menos explícito, destinado a poner un texto complejo y pensado para minorías al alcance del gran público (2010: 26).

Asimismo, la reescritura como adaptación y transposición genérica nos invita a considerar la propuesta de Jorge Dubatti, que introduce una categoría de gran valor explicativo al hablar de las *políticas de la diferencia*. En su estudio de reescrituras, ya sea dramáticas o escénicas, entiende que los cambios que se operan sobre un texto-fuente tienen como propósito la deliberada intención de implementar una *política de la diferencia* en virtud de la cual se produce el nuevo texto o texto-destino (2018-2019: 11). Este proceso supone un ejercicio de territorialidad en tanto las obras resultantes se inscriben en nuevos contextos geográficos e histórico-políticos.

Hemos de emprender, entonces, el análisis de *El hueco del tiempo* desde estas premisas. Por un lado, tomando la tarea de reelaboración como un itinerario de subjetivación: qué sentidos se propician, que elementos se revisten de un interés renovado. Por otra parte, intentaremos tomar la noción de *política de la diferencia* como concepto que nos permita arriesgar ideas sobre cómo esta recontextualización de Shakespeare se plantea a sí misma en términos de recepción productiva. Y, por último, no olvidamos el marco que da pie a esta reescritura: un proyecto editorial de un sello internacionalmente conocido, un autor centro del canon.

Dos hipótesis de lectura

Antes de emprender el análisis del texto hemos de proponer dos hipótesis de lectura que oficien de guía. Podremos discutir si son mutuamente excluyentes o, por el contrario, si pueden sostenerse conjuntamente para explicar, desde distintas posiciones, la reescritura que nos ocupa.

La primera hipótesis se basa en la idea de que la re-versión de *Cuento de invierno* que aquí trabajamos se inscribe en una serie de reescrituras desacralizadoras, no universales, particulares y situadas. Esto implica una revisión de la tradición y un modo de leer que pone en cuestión criterios canónicos firmemente establecidos. En esta línea encontramos todas aquellas lecturas y las consecuentes producciones que ven en la reescritura del legado literario y teatral occidental una oportunidad de exploración crítica de ciertos supuestos estéticos e ideológicos naturalizados y sostenidos en el tiempo. Estas poéticas de cuestionamiento se traducen en textos literarios y dramáticos y perspectivas críticas que, ya desde el siglo XX (y, particularmente las últimas décadas) abogan por poner en circulación miradas re-contextualizadoras y nuevas interpretaciones que se entraman en nuevos paradigmas. Tal como lo expone Pilar Hidalgo

La novedad más radical que ha supuesto la creación de un Shakespeare posmoderno ha sido la negación del carácter universal de la obra shakesperiana, y la insistencia sobre la implicación del teatro renacentista (incluido el de Shakespeare) en las prácticas materiales y formaciones ideológicas de su época. Es obvio que el sistema de creencias de la Inglaterra isabelina y jacobea, desde el derecho divino del monarca hasta la imposición de la ortodoxia religiosa, desde el patriarcalismo hasta la jerarquización rígida de la sociedad, hoy tiene poco que decir al lector o espectador de finales del siglo XX. Lo que la construcción crítica del Shakespeare posmoderno ha llevado a cabo ha sido la localización de espacios textuales y teatrales desde donde subvertir y cuestionar la versión heredada de Shakespeare como mito cultural (Hidalgo, 1997: 15).

La segunda de nuestras hipótesis apuesta por otra versión acerca de las reescrituras y sus fundamentos. La producción que nos ocupa forma parte de un conjunto de lecturas y versiones solidarias con la herencia prestigiosa del canon occidental. Se trata, entonces, de reescrituras “valorativas”, a través de las cuales el imperio sigue “contraescribiendo”. Al hablar de contraescritura estamos retomando los planteos de Ashcroft, Griffiths y Tiffin, para quienes, en su caracterización de lo poscolonial, una vez perdida su centralidad política el imperio británico ha seguido ocupando una posición de hegemonía a través del predominio de un canon culturalmente valorado:

This question of why the empire needs to write back to a centre once the imperial structure has been dismantled in political terms is an important one. Britain, like the other dominant colonial powers of the nineteenth century, has been relegated to a relatively minor place in international affairs. In the spheres of politics and economics, and increasingly in the vital new area of the mass media, Britain and the other European imperial powers have been superseded by the emergent power of

the USA. Nevertheless, through the literary canon, the body of British texts which all too frequently still acts as a touchstone of taste and value, and through RS-English (Received Standard English), which asserts the English of south-east England as a universal norm, the weight of antiquity continues to dominate cultural production in much of the post-colonial world. This cultural hegemony has been maintained through canonical assumptions about literary activity, and through attitudes to postcolonial literatures which identify them as isolated national off-shoots of English literature, and which therefore relegate them to marginal and subordinate positions (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002: 7).

Cabe, entonces formular la pregunta acerca de *El hueco del tiempo*. ¿Se trata de una reescritura cuestionadora y de revisión crítica? ¿Pone en tela de juicio la tradición o adhiere a ella? ¿Qué sentidos potencia, en tanto nueva versión de un texto canónico?

Estos interrogantes parecen prolíficos sobre todo por el enmarcamiento de la escritura: el proyecto Hogarth Shakespeare es un movimiento editorial que apunta a reinstalar al autor inglés entre las lecturas de jóvenes receptores, supone un propósito de acercamiento y revitalización en tanto propuesta de temas, aspectos de tratamiento argumental, situaciones y procedimientos que interpelen a ese nuevo público y lo inviten a volver la mirada atrás, a revalorizar un legado. ¿Podríamos, por tanto, considerar que ese movimiento editorial es una renovada forma de contraescritura del imperio?

Sobre El hueco del tiempo: algunas líneas de lectura

En los párrafos que siguen será nuestra intención trazar algunas líneas de lectura de la novela de Jeanette Winterson. Tomaremos, para esto, algunos rasgos y recursos que nos parecen estructurantes y que podrán ayudarnos analizar las hipótesis previamente planteadas. Veremos, entonces, cuáles son, desde nuestro punto de vista, los mecanismos de reescritura favorecidos y los procedimientos más relevantes.

En primera instancia, es necesario apelar a la categoría de adaptación caracterizada como reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar adaptación. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser

totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera (Dubatti, 2018-2019 16).

Pero el texto de Winterson verifica el trasvase del texto dramático a la novela, por lo que se trata, en verdad, de una adaptación genérica no teatral. Esto último obedece a que, si bien el texto fuente es un texto dramático, el producto final se inscribe en una categoría genérica diferente, la narrativa, en un género particular altamente codificado, la novela. La tarea de reescritura, por tanto, asume y lleva adelante la recodificación en virtud de los procedimientos estructurales que (más allá del nivel de la fábula) debe poner en funcionamiento: articulación de estrategias narrativas (narrador/es, punto de vista, focalización), despliegue de determinado cronotopo, asumiendo que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtín, 1975: 238). Asimismo, entre otras decisiones, la apelación a una particular gramática del espacio, en función de sucesos y personajes, ocupa un lugar central, así como es necesaria la atención al entramado de todos estos elementos. Valga como ejemplo la siguiente afirmación de Bajtín respecto al nexo entre cronotopo y construcción de los personajes: “El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (1975: 238).

Por otra parte, la reescritura que aquí abordamos no solo involucra la categoría de adaptación, sino también la de recontextualización. La trama en la que se mueven Leontes, Hermione, Políxenes, Florisel y Perdita es traída a la actualidad, con los consiguientes cambios que esto supone. Estas modificaciones son, no obstante, solidarias con la intriga principal, manteniendo aquellos elementos que hacen reconocible el conflicto y la resolución de *Cuento de invierno* en el plano argumental de *El hueco del tiempo*. Se conserva, así, el motivo de los celos enfermizos y sus consecuencias, así como se mantiene la tradicional historia de la orfandad que oculta una identidad aristocrática y de prosapia: en este caso, Perdita (el nombre se conserva) es hija de Leo, un exitoso empresario, y MiMi (Hermione Delannet) una famosa cantante.

Pero el trabajo de adaptación, crucialmente inscripto en los procesos y operaciones de transposición genérica y recontextualización se descentra del texto para interesarse, como anticipáramos, en la recepción. *The Gap of Time* se escribe para un nuevo horizonte de expectativas (Jauss, 2013), en el que los textos shakespearianos suponen una distancia estética (Jauss, 2013) tal vez soslayable, pero sin duda real. Transposición y recontextualización se instalan, entonces, como dispositivos de lectura y escritura que intentan saldar esa distancia estética. Asimismo, integran en un nuevo entorno un texto que se vincula de modo directo e indiscutible con la corporalidad escénica, ya que en este caso la única posibilidad de recepción es la lectura.

El concepto de dispositivo de lectura, sin embargo, no solo es funcional para pensar la impronta autorial, sus objetivos y estrategias. También desde el punto de vista editorial el armado de una colección oficia también como dispositivo:

La organización de una colección implica dos posicionamientos por parte del coleccionista: por un lado, la actitud de búsqueda que supone la acción de rastrear algo, que puede tener la forma de una pregunta que el sujeto lleva adelante y pretende responder con su actividad; por otro, la repetición de algo que llama la atención y que en su permanencia marca la continuidad o la unidad entre las partes que terminan por componer un todo. Del mismo modo, las colecciones tienen un lugar particular tanto en espacios públicos como en espacios privados, ya que fundamentalmente establecen vínculos entre distintas generaciones, se heredan y se conservan no sólo por el valor de sus componentes sino también por la carga afectiva, que les otorga un sentido especial (García, 2016: 268).

Así se organiza, entonces, la producción de la reescritura: en la encrucijada entre presente y pasado y en la construcción de imágenes de lectores que, a través de textos-puente, podrán participar de un legado que habrán de mirar con adhesión o crítica pero, según se espera, no con indiferencia.

Al mismo tiempo, las estrategias de reformulación que se ponen en marcha aportan en la estructura de la obra una clave relevante de interpretación. La novela de Winterson se organiza a través de procesos de enmarcamiento que permiten al mismo tiempo la vinculación y la distancia con respecto al texto fuente.

Lo primero que observamos al respecto es una suerte de introducción en la que se explicita el argumento del texto fuente. Ese resumen, lejos de ser neutro, pone de manifiesto el sesgo de la lectura autorial: Winterson lectora, abriendo juicio crítico hacia la obra. Así, por ejemplo, toma posición frente a uno de los personajes: “[Autólico]Es el villano más adorable de

Shakespeare: ingenioso, frívolo e imperturbable. Y el improbable camino hacia un final feliz” (Winterson, 2016). O, al cierre de su síntesis, pondera la economía dramática que afecta al desenlace de la obra de Shakespeare: “El final de la obra, sin explicación, advertencia ni interpretación psicológica alguna, lanza a todos los personajes a una nueva vida. Lo que hagan en ella queda a merced del ‘hueco del tiempo’” (Winterson, 2016). Este breve recorrido argumental, ofrecido bajo el título “El original” se ofrece como factor de legibilidad para el nuevo público al que la novela (y la colección) está dirigida: la lectura de Shakespeare no es así indispensable para el abordaje de las relecturas/reescrituras que se ofrecen.

Tras el resumen introductorio, la novela se despliega emulando en alguna medida la estructura teatral/musical. La historia que ha escrito Jeanette Winterson se plantea como “La versión” o, en su original en inglés, el *cover*. Del mismo modo, dos intermedios, a modo de entreactos, separan las tres partes que componen la novela.

El final, nos reserva una intrusión poco esperada, que claramente imbrica los terrenos de la ficción con lo extraliterario. Las escenas finales nos permiten ser testigos de la reaparición de MiMi/Hermione en medio del escenario en el que su hija estaba cantando: allí, primero inmóvil como una estatua (retomando el motivo de la estatua viviente que encarna la Hermione de Shakespeare) interpreta una canción que se llama “Perdita” en honor a la hija primero extraviada y finalmente hallada. Lectores y lectoras estamos, en ese punto, próximos a ser testigos de esas felices reconciliaciones que caracterizan las obras finales del autor inglés. No obstante, es allí donde la figura autorial se cuelga de manera inesperada:

Y así los dejamos, en el teatro, con la música. Yo estaba sentada al fondo, esperando a ver qué pasaba, y ahora estoy en la calle en una noche de verano, con la lluvia chorreándome por la cara. He escrito esta versión porque esta obra de teatro ha sido mi texto particular durante más de treinta años. Con eso quiero decir que es una parte del mundo, de la escritura, fuera de la cual no puedo vivir. Es una obra teatral sobre una expósita. Y yo lo soy. Es una obra sobre el perdón y un mundo de futuros posibles, y nos dice que el perdón y el futuro están ligados en ambos sentidos. El tiempo es reversible. Las últimas obras de Shakespeare se basan en el perdón. Pero ¿qué se perdona? *Cuento de invierno* revisa el tema de *Otelo*: un hombre que prefiere aniquilar el mundo antes que cambiar. Pero esta vez la heroína no tiene que morir al servicio de las ilusiones del héroe. En realidad, es de sí mismo de quien desconfía Otelo y a sí mismo a quien es incapaz de amar, no a Desdémona, pero cuando Shakespeare vuelve sobre la cuestión, le da una segunda oportunidad. Hermione no muere. Y tampoco Leontes ni Políxenes. Y el futuro está asegurado porque Florizel y Perdita no actuarán como sus padres. ¿O sí? El perdón. Un relato solo tiene tres finales posibles, si se deja de lado el «Y vivieron felices y comieron perdices», que no es un final, sino una coda.

Los tres finales posibles son: *La venganza. La tragedia. El perdón*. Shakespeare conocía bien la venganza y la tragedia. Hacia el final de su vida como escritor, se interesó por el perdón, o mas bien volvió a interesarse en el perdón (...) (Winterson, 2016).

Estas palabras, casi al cierre del texto, conectan el universo ficcional con el plano autobiográfico. La figura autorial, hasta entonces ausente, cobra presencia como espectadora y, al mismo tiempo, personaje dentro de la ficción. Sus reflexiones, no obstante, trascienden ese mundo ficcional para dar cuerpo al pensamiento de Jeanette Winterson autora, lectora, hija adoptiva de una familia de Manchester, escritora militante por los derechos de la comunidad LGBT+.

El procedimiento de enmarcamiento recorre así la totalidad de la novela: desde el resumen introductorio, en el que las marcas de lectura autorial se presentaban claramente y de manera explícita, llegamos a un final en el que la presencia autorial cobra entidad como personaje que, en su discurso interior al que lectores y lectoras acceden, pone de manifiesto otras marcas de lectura. En este punto podemos, desde la recepción, recapitular y unir esos sesgos interpretativos que la autora expusiera en la síntesis inicial de *Cuento de invierno*: sus valoraciones y la particular ponderación de la historia se liga con el personaje que en las últimas páginas habla de su vínculo personal con el texto original. Como receptores de la novela, este cierre nos permite conocer algunas categorías interpretativas a partir de las cuales Winterson organizó su re-versión como dispositivo de lectura y escritura de un clásico. Tenemos, por un lado, la impronta autobiográfica, ese reconocimiento que opera al confesar que esa obra ha sido *su* texto particular durante más de treinta años. Pero también Winterson ejercita su mirada de especialista: oficia de crítica que explica y ofrece interpretación en torno al texto fuente, a su dimensión estética y ética, a su inserción en la obra de Shakespeare en general. De tal manera, la voz autorial no solo se propone como instancia de producción sino también como referencia en términos de una exégesis en la que la tradición canónica y la lectura propia se conjugan para proponer una imagen y un sentido, entre otros posibles, de *Cuento de invierno*.

Para ir finalizando, vemos que en la cita de Winterson hemos hecho una mención al tiempo: “el tiempo es reversible”. Estas palabras, que bien claramente se refieren a que el perdón y las reconciliaciones pueden, de alguna manera, volver atrás el inexorable curso de la vida y

situarnos en un estadio previo, nos indican cuál es el eje sobre el que la novela se construye. El título, *El hueco del tiempo*, refiere al videojuego que Xeno (alter ego de Políxenes en la novela) crea y juega en varias oportunidades a lo largo del relato. Este elemento, sus implicancias y connotaciones darían lugar para su abordaje en otro trabajo pero, lo que no es posible soslayar es que en el texto shakespeariano también el tiempo es un eje que vertebra los acontecimientos y la trayectoria de los personajes.

La obra de Shakespeare nos presenta una particularidad de sumo interés: el Tiempo es uno de los personajes. Precisamente, el que articula el pasaje desde los acontecimientos sombríos y trágicos de la primera parte (los celos y las acusaciones de Leontes, la huida de Polixenes, la muerte de Mamilio y el aparente deceso de Hermione) hacia la restauración del orden, la reconciliación y el perdón que suceden a partir de la intervención de Paulina y la vuelta de Perdita a Sicilia, en compañía de su amado Florisel. El Tiempo explica, entonces, la elipsis de dieciséis años que han atravesado las vidas muy distintas de los personajes:

Tiempo.- Yo, que complazco a algunos, que pongo a prueba a todos coma que soy a la vez la alegría y el terror de los buenos y de los malos, el que hace y descubre el error, me conviene ahora, en mi calidad de Tiempo, usar de mis alas. No me imputéis como un crimen, a mí o a mi vuelo, que me deslice sobre dieciséis años y me pase sin describir los acontecimientos de este amplio vacío, ya que está en mi poder derribar toda ley y en una sola de estas horas engendradas por mí implantar y desarraigar la costumbre. Permitidme que sea lo que era antes que el orden social más antiguo se estableciese o que el más moderno se aceptase. Soy testigo de las épocas que los crearon: lo seré de las cosas más jóvenes que reinan ahora, y devolveré este brillo del presente tan anticuado como mi cuenta os parece hoy. Contando con vuestra indulgencia, vuelvo mi reloj de arena y hago dar un gran salto a mi drama (1952: 1996).

El Tiempo, oficiando de Coro, es en realidad el que gobierna la historia. Del mismo modo, tal como se dice en una de las citas anteriores, en *El hueco del tiempo* se hace una lectura del texto de Shakespeare como una obra de futuros posibles, estableciendo la relación innegable entre el tiempo y el perdón. Al ponderar el texto fuente, Winterson rescata también un sentido que solo puede ser vinculado con la noción de tiempo: *Cuento de invierno* como reparación, frente a *Otelo* como la tragedia de los celos que solo pueden terminar en destrucción y muerte.

A modo de cierre

Para dar cierre, hemos de volver a nuestras hipótesis iniciales. ¿Estamos frente a una versión desacralizadora o a una “contraescritura” del imperio?

El proyecto editorial bien podría tener este segundo carácter. Apela a la tradición más prestigiosa y convoca a escritores y escritoras muy reconocidos y reconocidas. Supone el propósito de promover la lectura de un gran dramaturgo como puente intergeneracional en versiones nuevas en las que, junto al autor o la autora, la evocación de Shakespeare será siempre insoslayable. Y, seguramente, la contienda por el canon siempre tendrá vigencia.

Pese a esto, Jeanette Winterson realiza un trabajo en el que la lectura que propone está permeada por su propia historia de encuentro con el texto. Debe escribir a partir de una serie de restricciones, más o menos severas (la acción, la trama argumental, los personajes y sus rasgos). Pero la impronta subjetiva no deja de aparecer, apropiándose de *Cuento de invierno* desde una perspectiva que, compartida o no por lectores y lectoras, no puede sino recordarnos que el canon (aunque atravesado por muchas mediaciones) también es personal.

He aquí, entonces, los puntos de fuga desde los cuales Winterson no solo escribe, sino que hace un ejercicio de interpretación y de crítica literaria. Casi podríamos decir un ejercicio de curaduría en el cual dispone ciertos materiales respetando un orden restrictivo, pero reconstruyendo el texto, al mismo tiempo, y ampliando el margen de posibilidades creativas.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, 1974, pp. 237-409.
- De la Concha Muñoz, Ángeles. *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y reescrituras de su obra*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 9, n. 14, 2018-2019, pp. 6-29.
- García, Laura R. “La colección como dispositivo de lectura de la violencia política en la literatura infantil argentina”. *Investigación bibliotecológica*, Vol. 30, n. 69, mayo-agosto, 2016, pp. 263-284.
- Hidalgo, Pilar. *Shakespeare posmoderno*. Universidad de Sevilla, 1997.
- Jauss, Hans R. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013, pp. 151-207.

Pérez Bowie, José A. "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". José A. Pérez Bowie, coord. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 21-43.

Shakespeare, William. *El cuento de invierno. Obras completas*. Aguilar, 1951, pp. 1969-2023.

Winterson, Jeanette. *El hueco del tiempo*. Lumen. 2016 (edición electrónica).

ESTUDIOS COMPARADOS DE TEATROS Y TEATRALIDADES MODERNAS Y CONTEMPORÁNEAS

Cristina Bello - Brujas, vampiras y hechiceras: un análisis de las protagonistas de Hugo Argüelles en tres de sus obras

Cristina Bello
(Universidad de Buenos Aires)

La idea de la existencia de los monstruosos ha convivido con el ser humano desde siempre, pero la monstruosidad femenina en la literatura y en el teatro implica un rastreo distinto, por ello este trabajo tiene como objetivo explorar dicho concepto a través de un análisis de los personajes principales que contienen las obras de teatro *Los amores criminales de las vampiras Morales* (1980), *Doña Macabra* (1988) y *La boda negra de las alacranas* (1992) del dramaturgo Hugo Argüelles, las cuales pertenecen a la segunda mitad del siglo XX mexicano.

Los amores criminales de las vampiras Morales está descrito como una farsa en tres actos, mientras que *Doña Macabra* lleva por subtítulo farsa de gran guiñol en dos actos y *La boda negra de las alacranas* se declara una farsa mágica en un acto. Las obras en su conjunto fueron descritas por Argüelles como *Trilogía de fantasmas* por lo que una de las primeras direcciones de esta investigación se relaciona con que las tres coinciden en un género teatral o mejor dicho en un proceso de simbolización tal y como lo describe Claudia Alatorre.

La farsa es, por un lado, la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que las reglas sociales nos tienen vedado; veremos a los personajes realizar con impunidad todo aquello que es ilícito; por otro lado, al instalarse la farsa desde un aparente caos que el espectador gasta en reprimir, en su conducta, todos los impulsos antisociales (1999:116).

Dichas acciones ilícitas son hechas en el escenario por las protagonistas del dramaturgo, así sus personajes se diferenciaron por el estudio de caracteres que las convierten en mordaces, pero con cierto sentido del humor proveniente de la cultura popular. Cabe destacar que el teatro de Hugo Argüelles se posiciona dentro de la generación denominada como la Nueva Dramaturgia Mexicana, por lo que sus preocupaciones artísticas se alejan del teatro anterior

que se centraba en la posrevolución y pasa a ser otro, en el que las protagonistas femeninas reelaboran un estereotipo.

En el ensayo “Las mujeres en la obra de Hugo Argüelles”, Ignacio Guzmán hace un breve recorrido por los personajes femeninos en las diferentes trilogías que agrupó el dramaturgo durante su carrera, en donde menciona que “Las heroínas y anti-heroínas en la obra de Hugo Argüelles esencializan la relación con las raíces ancestrales del mexicano, en particular, y del latinoamericano, en general” (1994, 211). Ahora bien ¿cómo es que estas heroínas y anti-heroínas funcionan dentro de la convención teatral?

Si la farsa permite ver el caos que el espectador reprime, las brujas, vampiras y hechiceras mostraran en sus respectivas farsas aquella monstruosidad femenina que teme la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, pero que también podría trasgredir. *Los amores criminales de las vampiras Morales* se centra en dos hermanas, Rosa Fulvia y Adelfa, quienes viven en Monterrey y son las herederas de la fortuna de su padre. Cuando eran niñas, jugaron con curare, el líquido con el que se encogen las cabezas de los jibaros y lo dieron a probar a su padre provocando su muerte. Las hermanas rondan la edad de los cuarenta años y algunos días de la semana, reciben las visitas de Javier, su pretendiente y amigo. Uno de esos días, Javier llega con su grupo de amigos: Ernesto, Miguel y Eliseo. Todos a excepción de Eliseo hacen un desesperado intento por cortejarlas sumándose a sus excéntricas ideas de artista.

Por otro lado, *Dona Macabra* o *Armida* es una mujer soltera que heredó mucho dinero de su familia, ella vive con sus amigos Demetria y Octavio; Demetria es una exsoldadera de la Revolución y Octavio es un ilusionista. La sobrina de Armida, Lucila, le escribe una carta con el objetivo de hospedarse en su casa junto con su esposo, Othón, pero con la intención de buscar “el tesoro” que la tía Armida resguarda enterrado en el patio de su casa. Sin embargo, para conseguirlo tendrán que intentar pasar por la astucia de su tía y sus amigos a quienes los vecinos han descrito como chiflados.

Finalmente, *La boda negra de las alacranas* la protagonista, Ariela, decide robar una de las momias del museo de Guanajuato porque sintió una especie de “llamado” que le pedía que la sacara de ahí. La momia es Rogelio Andrade, un hombre que hace años sostuvo una relación con Aralia, una de las curanderas de un pueblo cercano a Guanajuato, por lo que Ariela deberá hacer un viaje a dicho pueblo para descubrir la historia detrás de la momia.

Ahora bien, como ya adelantaba en la introducción de este trabajo, la monstruosidad ha convivido con el ser humano desde hace mucho tiempo y en repetidas ocasiones esta ha sido la manera en que se denomina a lo extraño o lo que escapa del entendimiento humano, pero más aun la monstruosidad femenina pasa por otro tratamiento que el monstruo de manera general.

Mientras la reacción masculina ante la aparición del monstruo (o sea, de lo ominoso por antonomasia) es típicamente angustiada, la reacción del sujeto femenino es empática, encontrando de hecho en la alianza con el monstruo una posibilidad de autonomía y emancipación respecto al discurso dominante, masculino y patriarcal, que en la tradición occidental define los límites del sujeto y de lo universal (Boccuti, 2022: 135).

De este modo, la alianza con el monstruo es en el caso de las obras de teatro una especie de aceptación con respecto a cómo han sido definidas estas mujeres por la sociedad, además de que cuando se describe a los personajes femeninos de las obras hay dos comunes denominadores: son mujeres adineradas y están solteras. En el artículo “Trilogía de fantasmas” de Shulamit Fridman, puede entreverse los fantasmas con los que las protagonistas hacen sus alianzas.

La comunicación que se da entre fantasmas y vivos en las tres obras no es fortuita, la soledad juega un importante papel. En *La boda negra de las alacranas* Ariela es una mujer de cuarenta y cinco años solterona y sola, condición idónea para que se preste a escuchar a la momia que pide ser rescatada [...]. Las vampiras Adelfa y Rosa Fulvia son solteronas de cuarenta y treinta y ocho años respectivamente; son vírgenes y viven solas [...]. *La Macabra* es una mujer mayor que nunca se casó. En su juventud pensando que su novio había muerto, lo entierra sin saber que seguía vivo (1994: 512).

Estas características eran mal vistas por la sociedad, asimismo la condición bajo la que vive cada una es lo que las lleva a etiquetarse como monstruas: brujas, vampiras y hechiceras conceptos en los que me detendré ahora

Las vampiras

La figura del vampiro se popularizó en Europa durante el siglo XIX, sin embargo, los vampiros en el imaginario mexicano han tenido sus adaptaciones, Cecilia Colón Hernández en su ensayo “Hay un nuevo habitante en la Ciudad de México: el vampiro” hace mención del origen de este analizando algunos textos contemporáneos donde aparece esta figura, las obras contemporáneas abarcan desde 1998 a 2016. En los textos previos, Colón Hernández aborda

los cuentos de Inés Arredondo, los cuales son publicados casi de manera simultánea a *Los amores criminales de las vampiras Morales*, los cuentos de Arredondo tienen fecha del año 1977 mientras que la obra se representa en 1980, tan solo tres años después. Debe recordarse además que también sale a la luz la novela de Luis Zapata, *El vampiro de la Colonia Roma* (1979). Si bien Colón Hernández afirma que en las preocupaciones artísticas y estéticas de los escritores del siglo XX no había lugar para la fantasía, pues estaban más enfocados en reflexionar acerca de la identidad nacional y la exaltación los valores patrios (2018, 90) hubo escritores que se empeñaron por hacerlos aparecer. En el caso de *Los amores criminales de las vampiras Morales* se puede observar cómo las definen los amigos de Javier:

ERNESTO: ¡Ya dejen de agarrar las cosas, no sea que se vayan a dar cuenta!

JAVIER: Uy sí... y nos chupen las “vampiras” ... ¡qué miedo! ¿No?

MIGUEL: ¡Están podridas en dinero estas viejas “ranflas”! ¡Nomás en muebles, bibelots y boutades y chácharas, aquí hay millones!

ERNESTO: Pues es que heredaron mucho. Por eso pueden vivir de sus rentas.

MIGUEL: Pues ya conduce al tálamo a cualquiera de las dos, pero no sigas perdiendo el tiempo tempus fugit, remember.

JAVIER: ¡De plano que es ser “mamucas”! ¿No se te hace que diez años de pretendiente es todo un récord?

MIGUEL: “Este-nosate” a lo que sea, para que en cuanto estés riquillo nos echas una manita.

JAVIER: Pero que no vaya a ser una de las que se dice por ahí, que se han chupado éstas. (Ríe.) (Argüelles, 1995, 230).

A lo largo de este fragmento son los pretendientes de las hermanas Morales quienes a través de rumores y observar su riqueza las denominan como “vampiras chupasangre”, así que esta definición viene desde lo que se encuentra fuera de ellas, más las hermanas aún no se definen de esta manera al inicio de la obra. La idea de las mujeres como vampiras que chupan sangre se remonta a varios siglos atrás.

Estos demonios, por lo general, estaban asociados con las mujeres, pues además de robar niños, supuestamente engañaban a los hombres presentándose ante ellos como mujeres sensuales y seductoras. Se dice que estos demonios inducían a la lujuria en sueños a los hombres y mientras ellos gozaban con su sueño, ellas les succionaban la sangre (Colón, 2018: 72).

En este sentido, no es tanto que las hermanas Morales se muestren sensuales y seductoras, los papeles se invierten, pues son los pretendientes quienes desean casarse con ellas debido

a la riqueza que poseen y el modo de hacerlo es intentando seducirlas, aunque ellas detectan de inmediato su falsedad. Por otra parte, está la desaparición de Javier que en los días siguientes preocupa a Ernesto y a Miguel ya que la última vez que lo vieron fue en casa de Fulvia y Adelfa, esto se asemeja a otros relatos dentro de la tradición oral donde las mujeres desaparecen hombres.

Aunado a esto, el investigador Jorge Estrada en su tesis doctoral “Masculinidades peligrosas: monstruosidad, vampirismo, canibalismo y homosexualidad en la literatura mexicana de los siglos XX y XXI” retoma a H. L. Malchow y su libro *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (1996), donde plantea lo siguiente:

El vampiro es una figura que llama la atención y muchas veces es hasta visto de forma glamorosa debido a su ambivalencia sexual o erótica ya que éste representa un desafío a lo establecido. El vampiro, entonces, es una figura compleja que no necesariamente representa lo que establecen las autoridades prescriptivas, sino un personaje que vive en los márgenes de la sociedad, manteniendo un perfil bajo y desarrollándose en zonas específicas [...] (en Estrada: 78).

Hay que apuntar aquí que Malchow considera que los vampiros se encuentran fuera de la sociedad y en lugares demarcados, asimismo sucede con “las solteronas”, quienes parecen ser rechazadas en esencia por esta sociedad mexicana del siglo XX. La clase que las rodea está relacionada con todo lo que han heredado y representan un desafío para sus pretendientes.

Brujas

Podría decirse que las brujas en el imaginario mexicano se remontan al periodo de la Inquisición donde había prácticas prohibidas y los juicios se documentaban, así como hablar de la tradición oral de leyendas como la de “La Bruja de Totatiche” que se han generado alrededor de esta figura. Por otra parte, las brujas en la literatura mexicana del siglo XX conducen a referentes como al cuento de Delfina Careaga, *Muñeca vestida de azul* o a Carlos Fuentes y sus textos fantásticos *Aura*, *Inquieta Compañía* y *La Muerte de Artemio Cruz*.

En el caso de la bruja de Argüelles, Doña Macabra, queda inserta en el término de bruja a partir de un estereotipo correspondiente al siglo XX. Morgana Carranco en su artículo “De brujas y mujeres” considera que, en el mundo, hacia finales de la llegada de este nuevo siglo, el concepto de la bruja se modificó, en tanto que funcionó como un estandarte para hacer visibles los conocimientos y aportaciones científicas de las mujeres a la sociedad en general.

Carranco retoma las ideas de Nathan Bravo en su libro *Territorios del mal: Un estudio sobre la persecución europea de Brujas*, donde si bien el enfoque está destinado a Europa, en México esto provoca un eco.

Las brujas empiezan a adueñarse de su voz hasta el siglo xx, cuando surgen asociaciones que conscientemente se adscriben a algunas características de las hechiceras o de las brujas medievales-renacentistas. Por un lado, ciertos individuos brujos —destaco la inclusión de ambos sexos—, al considerar la brujería como “una suerte de religión pagana muy antigua, con cultos de fertilidad, invocaciones a los espíritus, uso de círculos mágicos, etcétera, y que, al igual que las religiones establecidas, ofrece un camino de salvación” (en Carranco, 2013: 9).

Estas últimas características mencionadas por Nathan Bravo se relacionan directamente con Doña Macabra, ya que las prácticas que se prohibieron durante la inquisición son retomadas en el teatro del medio siglo, adaptándose a los nuevos tiempos, pero conservan el paganismo y los ritos. Armida (Doña Macabra) lo menciona frente a sus sobrinos.

ARMIDA: Pero yo tengo otra condición.

LUCILA: ¿Otra?

ARMIDA: Sí; y es que ustedes se me van a quedar a vivir aquí, pero como parte de un experimento.

OTHON: ¿Qué clase de experimento?

ARMIDA: (*Observándolos divertida*) Digamos, que de convivencia... Ritual. Demetria, llévalos a su recámara a descansar. (*Sale por las escaleras rumbo a su recámara.*) (Argüelles, 1994, p. 28).

Como se puede observar en los diálogos, Armida al querer divertirse con sus sobrinos, de los cuales ya sospecha que esconden ‘malas intenciones’ se propone asustarlos un poco a través de estas bromas donde les sugiere rituales o hace que descubran animales disecados en la casa que forman parte de los experimentos de Othón, el ilusionista.

Por otro lado, en el prólogo a la obra en el tomo 4 de las obras de Argüelles, Dolores Carbonell Iturburu señala la manera en que Argüelles construye Doña Macabra y como sus preocupaciones al ser una mujer sola que hereda una casa grande se resumen en quién cuidará del lugar y de los animales a los que les ha dado hogar y hasta un cementerio.

[...] en Doña Macabra también hay magia –“lo mágico” según ha puntualizado el mismo Argüelles– entendido como destino. Y es precisamente el destino el que cambia a los personajes de género, al jugar con ellos para mostrar, unas veces sus contrastes cómicos, y otras los trágicos (1994: 11).

La dimensión de lo mágico aquí se relaciona con lo oculto en *Las vampiras*, es decir, en ambas obras se guardan secretos y la farsa se torna en un matiz tragicómico en el que hay una monstruosidad femenina latente y la misma está mediada por una alianza con el ser considerada una bruja tanto por su sobrina como por los vecinos del barrio.

Hechiceras

La diferencia entre las brujas y las hechiceras usualmente reside en que las brujas tienen un pacto con el demonio, mientras que las hechiceras se dedican a cuestiones más específicas de la herbolaria. Clara María Molero en su ponencia “La magia en la literatura: magas brujas, hechiceras”, define su significado de la siguiente manera: “Persona que pretende conocer el futuro y las cosas que están fuera del alcance de los sentidos o la inteligencia y ejercer un poder sobrenatural, generalmente maléfico, sobre cosas o personas valiéndose de palabras, signos y objetos extraños” (2003,97).

De esta forma, dentro del México del medio siglo, la figura de la hechicera apareció continuamente en programas televisivos y en otros ejemplos literarios como Susana San Juan en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Además, en la obra de Argüelles hubo muchas otras hechiceras no solo Aralia, tal es el caso de Remedios en *El tejedor de milagros* (1961), quien suele ayudar a las mujeres que se encuentran en problemas por medio de sus “dones”.

El personaje de Aralia en cambio se sugiere como un mito en el pueblo de Marfil, Guanajuato, lugar a donde Ariela acude para encontrar el secreto de su novio embalsamado Rogelio Andrade. Durante su viaje descubre que Aralia curaba a la población indígena del pueblo a través de sus conocimientos sobre las plantas y sus poderes, pero esta cualidad la llevó a que un porcentaje de la sociedad le temiera y la tachara de “hechicera”, lo que era mal visto por dicha sociedad y por su familia. Sin embargo, el retorno de Aralia a través de los actos de Ariela propondría un cambio en el paradigma.

DON LENCHO.- Usted tiene algo que fue de mi patroncita...

ARIELA.- (*Estremeciéndose.*) Tal vez. (Pausa.) ¿Qué además puede ver... qué es?

DON LENCHO.- No, yo no tengo esas facilidades. Y con las enseñanzas de ella lo más que pude fue percibir a las personas. Sí... yo sólo llegué hasta ahí. Ella era quien podía ver lo que iba a suceder con cada cual. Por eso de jovencita sufría mucho cuando se le acercaban para pretenderla y me decía: “Con ese tampoco me voy a casar, Lencho... Tampoco, porque ya vi lo que haría si fuera su mujer. Y no voy a vivir para aguantar sobre mi demonios y humillaciones” (Argüelles, 1998, p. 214).

En este fragmento se confirma la capacidad de Aralia para ver el futuro o como se mencionaba en el apartado de las brujas, lo mágico entendido como una suerte de destino de la que hablaba Iturburu, donde Aralia podía manejar esas decisiones futuras, hasta la aparición de Rogelio Andrade. Así pues, la figura de la hechicera es una vez más cuestionada por una sociedad mexicana donde lo extraño no tiene cabida.

En conclusión, los personajes de Fulvia, Adelfa, Macabra, Ariela y Aralia están atravesados por el estigma que las ha hecho rehuir de la sociedad, sin embargo, este estar permanente por fuera de la norma, las lleva a encontrarse con otros que imitan su manera de estar en el mundo, de comprenderlo o revestirlo. Asimismo, son atravesadas por el dolor que proviene de diferentes pérdidas, ya sean paternas o amorosas, mismas que dictarán su destino al provocar en ellas un sentimiento de soledad.

Se da en los personajes femeninos, un conocimiento de la magia y lo primitivo, las vampiras saben de las cabezas jíbaras del Brasil y del curare que achica los cuerpos, y lo aplican con sus víctimas. Aralia tiene poderes curativos y es vidente, ayuda a su pueblo, pero también provoca la muerte de Rogelio y la Macabra dicen que es bruja (Fridman, 1994, p. 517).

Así los conceptos de *bruja*, *vampira* y *hechicera* se encuentran en la literatura mexicana del siglo XX y de manera concreta en el imaginario del dramaturgo Hugo Argüelles, a quien las hazañas sobrenaturales de sus personajes siempre fueron aplaudidas. Considero que los conceptos que fueron expuestos aquí de manera muy breve son apenas un primer contacto con una problemática mayor desde la cual esta sociedad mexicana contribuía a estereotipar lo que no aceptaba. La monstruosidad femenina encuentra en las obras de Argüelles una reconciliación que permite subvertir el mundo que las rodea.

Bibliografía

- Argüelles, Hugo. "Doña Macabra". *Obras*, Gaceta, 1994, págs. 17-118
- Argüelles, Hugo. "Los amores criminales de las vampiras Morales". *Obras premiadas II*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1995, págs. 211-294.
- Argüelles, Hugo. "La boda negra de las alacranas". *Teatro vario IV*, Fondo de Cultura Económica, 1998, págs. 203-242.
- Boccuti, Anna. "Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro'. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé". *América sin nombre*, Vol. 26, 2022, págs. 129-151.
- Carbonell, Iturburu. "Prologo". *Obras*, 1994, Gaceta, págs. 7-15.

- Colón H., Cecilia. "Hay un nuevo habitante en la Ciudad de México: el vampiro". *Los otros y nuestros monstruos*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018, págs. 69-128.
- Fridman, Shulamit. "Trilogía de fantasmas". *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia*, Gaceta, 1994 págs. 511-517.
- Guzmán, Ignacio. "Las mujeres en la obra de Hugo Argüelles". *Hugo Argüelles Estilo y Dramaturgia*, Gaceta, 1994, págs. 211-228.
- Carranco, Morgana. "De brujas y mujeres". *Revista Digital Universitaria (RDU)*, Vol. 21, 2013, págs. 1-12.
- Estrada, Jorge. "Masculinidades peligrosas: monstruosidad, vampirismo, canibalismo y homosexualidad en la literatura mexicana de los siglos XX y XXI". 2017, University of New Mexico.
- Molero, Clara M. "La magia en la literatura: magas brujas, hechiceras". *Actas XXXVIII (AEPE)*, 2003, Alcalá, España.

Laura Conde - Acercamientos a lo real: las didascalias en la obra de Beatriz Catani

Laura Conde
(CTCL / IdIHCS / FaHCE, UNLP)

Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. (...) puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). (...) es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse.

Lección inaugural, Roland Barthes.

Diplopía: la escena y lo real

En conversaciones que mantuvimos con la docente, intérprete, dramaturga y directora teatral platense Beatriz Catani, a propósito de la escritura del prólogo al volumen *Teatro entre diagonales* (2022), que incluye su obra *Ojos de ciervo rumanos*⁷⁹ la autora expresó que una de sus mayores preocupaciones estéticas consiste en cómo hacer ingresar lo real en el teatro y cómo llegar desde la distorsión de lo “real-aparente” a un registro sensible y propio de lo “real”. Tal preocupación, según señala en su libro *Acercamientos a lo real* (2007), dio lugar a la incorporación de una escena en la puesta de *Cuerpos abanderados*, de 1998, donde las actrices orinaban y lloraban, así como la manipulación de elementos de naturaleza “real” en la de *Ojos de ciervo...*, en tanto vectores para narrar esta ficción que presenta rasgos de índole fantástica y miradas diferentes sobre una misma historia. Si bien muchas de estas propuestas figuran anotadas en las didascalias, la autora observa que le gustaría que en los textos hubiera “menos indicaciones escénicas”, puesto que con frecuencia la escritura queda a expensas de

⁷⁹ La obra se estrenó en el Teatro del Pueblo en el año 2001, con una coproducción del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires y del Theaterformen de Hannover, Alemania. Fue interpretada por Paula Ituriza, Ricardo Gonzalez y Blas Arrese Igor; contó con la escenografía de Margarita Dillon y Andrea Schvartzman, la iluminación de Gonzalo Córdova, la música de Carmen Balliero, y la asistencia de dirección de Jazmín García Sathicq.

la puesta: “Escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores, todo lo que quiero que ellos entiendan. Para eso manipulo la escritura demasiado”. No obstante, resulta interesante detenerse justamente en ese espacio de oscilación de lo didascálico: las didascalias de *Ojos de ciervo...*, esas notas que no serán pronunciadas por los personajes, son sumamente poéticas y narrativas, y exceden la función pragmática implicada en la idea de “indicaciones de puesta en escena”. Sugerimos entonces que no hay más “real” que ese querer sustraer lo que no está dicho y, sin embargo, quiere aparecer en la escena de la escritura y en el espectáculo: en términos derrideanos, el movimiento ocultado de la “huella”.

Esa pulsión de anotar lo real se inscribe en el trazo didascálico como promesa de toda consistencia e inminencia de pérdida –del real de la escena, de la “voz” del dramaturgo, de lo que no será dicho sino sólo y apenas leído. Tal desfasaje entre las subjetividades de la dramaturgia y las de la dirección, la relación con el ingreso de lo real y la concepción de representación que se advierten en las palabras de Catani, señalan el “entre” que abre lo didascálico, esa escritura siempre problemática, incómoda, para quien compone, dirige, interpreta o estudia, un texto dramático. Si bien las didascalias intentan aproximarse a la experiencia, lo que señalan en tanto acontecimiento poético es el propio gesto de las palabras: no los objetos, acciones, anotados, y por eso más próximos a la realidad de la escena, sino la ficción de esas cosas como alejamiento. Dicho de otro modo, si hay algo “real” en lo didascálico es esa manifestación sintomática de lo real, que deja entrever algo de lo que el lenguaje de la cultura intenta olvidar: la brecha entre lengua y mundo. Su transformación en (y por) la lectura y la realización escénica revela una clase de potencia próxima a lo que Agamben conceptualizó como “potencia inoperosa” (1998 y 2008): la potencia de no ser que no se reduce necesariamente al mero acto y pasa a él o tiene lugar sin suprimirse como potencia. Como la potencia de un músico, por ejemplo, en el momento en que no ejecuta ningún sonido con su instrumento, sin dejar por ello de ser músico, las didascalias, suplemento y exceso, pueden no estar en un texto dramático, o presentarse pero no para indicar o comentar algo y “pasar” a la escena; su potencia introduce tanto una posibilidad como una privación o pérdida respecto del acto, una “potencia-de-no-no” (Agamben, 1998, 64).

La pregunta que apremia entonces gira en torno de cómo se representa por medio de la palabra lo irrepresentable en el texto dramático, y en qué medida las didascalias intentan tocar lo real. El análisis de la dramaturgia de Catani sugiere que lo didascálico, en tanto fenómeno de borde o señal de la subjetividad, manifiesta lo irreductible de lo real: ni una tercera persona, ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que, como lo formuló Blanchot a propósito de la voz narrativa, “destituye al sujeto”, la intrusión de lo Otro sin transitividad (489). Ese acontecimiento indeterminable de lo didascálico que leemos en la producción de Catani coincide con búsquedas dramáticas contemporáneas como las de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Marcelo Bertuccio, entre los años 1990 y 2000. Rubén Szuchmacher observa que estas dramaturgias no incorporan didascalias o bien las hacen proliferar al explotar sus potencialidades de carácter narrativo y poético; así como se encuentran textos reescritos y publicados después de los estrenos que incluyen “marcas de puestas realizadas por ellos mismos” (52). En nuestra tesis doctoral sobre las didascalias (Conde, 2022b) y en el libro *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático* (Conde, 2023) propusimos una posible esquematización para pensar el problema en el teatro del siglo XX y XXI. Así, en términos descriptivos generales, distinguimos cuatro modulaciones: “didascalias narrativas,” “de puesta en escena”, “denegatorias” y “poéticas”. Las “didascalias narrativas” se refieren al espacio, al tiempo y a la acción de los personajes, en el nivel de la ficción. Los detalles que proporcionan son próximos a las descripciones que solemos leer en la voz de un narrador omnisciente; esto es, configuran más un universo de imágenes inherentes al tratamiento del tema que soluciones escénicas, y con frecuencia, incluso, reponen acontecimientos pasados que no se muestran en el presente del espectáculo. Las “didascalias de puesta en escena” dan cuenta de una clase de producciones cuya escritura fue realizada en el propio proceso de montaje en la que los roles de autor y director, a menudo encarnados en la misma persona, dejan sus huellas en el texto (Szuchmacher, 52). En este sentido, suelen reponer un resto del acontecimiento “incapturable” de la puesta en escena. Las “didascalias denegatorias”, en consonancia con el fenómeno que Ubersfeld (1989 y 2002) conceptualiza como “denegación” teatral –el punto en el que el teatro se dice teatro y denuncia la ilusión por medio del artificio– son aquellas que reflexionan a nivel dramático acerca de la concepción sobre la propia teatralidad y la relación con el espectador, más allá de la puesta en escena concreta. Por último, las

“poéticas” son didascalias fundamentales para la construcción de un tono, un ritmo, y suelen privilegiar el trabajo con la ambigüedad e indeterminación del lenguaje, y los efectos de sentido.

En *Cuerpos abanderados* se advierte la articulación de estas cuatro modulaciones. Tomemos como ejemplo algunos fragmentos de la primera (y extensa) didascalia de esta pieza:

Un espacio real: Cooperativa agrícola de un pueblo de provincia (...). Por esa canaleta-boca-viga chorrea, permanente un hilo de agua (...). En este lugar una mujer (AMINA), enraizada al lugar, permanece toda la obra sentada y fuma. A veces “conversa” con dos hermanas. A veces “narra” al espectador. A veces, simultáneamente, “conversa” y “narra” (Catani, 2007, 35).⁸⁰

Más abajo, en boca de un personaje, leemos: “Las letras, prolijas... parece que tienen relieve, no tienen, pero por efecto del trazado” (35). Y ahí el carácter denegatorio, la reflexión sobre el artificio y el efecto de lo real, que también se enfatiza por medio de imágenes poéticas y escénicas a la vez, muy próximas a las didascalias de Samuel Beckett: “*Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón*” (36). Además de didascalias de puesta en escena y denegatorias, encontramos didascalias poéticas como las siguientes: “*inquietante asfixia*” (47); “*Otra vez un estruendo. Otra vez polvo.*” (57). También sobran ejemplos de didascalias de ficción o narrativas, entre las que se destacan aquellas que describen acciones de las ratas de manera detallada: “*Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera*” (49). Es evidente que, aunque se trate de un registro de lo que ocurrió en escena, estas palabras no dan una instrucción para ser ejecutada por las ratas (algo no factible o no previsible, en principio) sino que configuran un concepto de secuencia, de vínculos entre cuerpos, objetos, animales, en resumen, un mundo posible. Mundo configurado por un registro poético que expresa el límite lábil entre palabra dicha y no dicha, una proximidad entre didascalias y diálogos, ficción y no-ficción. Y esto forma parte de toda una poética de lo vulnerable o en riesgo: la brutalidad y perversión de los cuerpos, la exposición de sus fluidos, su *continuum* o contacto con el mundo animal y vegetal (ratas, cucarachas, plantas de naranja, tierra, paja, en obras como *Finales, Ojos de ciervo..., Borrascas*), específicamente modulado por las didascalias.

⁸⁰ La itálica pertenece a la publicación original. Todas las didascalias que se incorporan de aquí en adelante, se reproducen tal como aparecen en los textos.

Patos hembras es en este sentido su pieza más singular y experimental. Muchos procedimientos que allí se despliegan recuerdan a *Die Hamletmaschine (Máquinahamlet)* de Heiner Müller, *Cuento alemán* de Alejandro Tantanian, y *Actos sin palabras* de Samuel Beckett; obras dramáticas que no establecen distinciones claras entre didascalias y voces, juegan con la grafía y su disposición en el espacio textual, o bien están constituidas por didascalias en su totalidad. Así, es inútil intentar establecer el límite preciso entre estas notas y los textos proferidos por los personajes de *Patos...*, que a veces se les atribuye el carácter de “pensamiento” y otras, de “sueño” (Catani, 2007, 125-137); en palabras de la autora, “sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden” (Catani, 2007). Reponemos aquí un fragmento ilustrativo en este sentido:

LA MUJER MADRE DEL.-
Piensa en silencio.

Antes.... lo que ya sabemos todos. (...) (133).

EL PADRE.-
Sonríe a la mujer Madre del.
Ambos piensan en silencio

Pensamiento de El Padre,
la pequeñez.
Claro
Y hacerse cargo del bulto
Y morir sin ver al hijo una vez más...
Y hacerse cargo del bulto
Claro
La pequeñez (134).

Este procedimiento se exagera, como se advierte, en los nombres de los protagonistas, que no serán dichos en escena sino sólo apreciados por la lectura y figuran en las didascalias de manera narrativa y poética: “LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO” (125), que luego se extrema hasta la agramaticalidad: “LA MUJER MADRE DEL.-”

Se trata de un pliegue indecible entre lo dicho y no-dicho, lo real y lo fantástico que, según la dramaturga, contiene una potencialidad “fílmica” a la vez que vuelve el texto teatralmente “imposible”. El texto se compone de relatos y recuerdos en tiempo pasado; en el presente, lo que acontece es un almuerzo de una familia y una siesta. La preocupación de Catani fue entonces darle una “imagen sonora, como el cine podría darle una visual”, “volver al cuerpo como el sostén de la voz y sentir la materia en el decir” (Catani, 2007, 17).

En el fragmento que incluimos a continuación es posible advertir estas fronteras difusas y el trabajo poético que labra cierta caligrafía tonal:

Una puerta de madera maciza a medio abrir. Por detrás de la puerta los pasos de un hombre que pone una hora. El PADRE.

Una mujer, la MADRE, se sienta a la mesa.

El cuello de la mujer MADRE está como mordido. Unas leves gotas de sangre que regularmente gotea sobre el mantel.

El HIJO baja la vista.

Las tres de la tarde. Escena familiar.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO

Con voz llorosa

Mi espíritu desfallece

y mi consuelo es rezarte.

Yo se que me escuchás (desde allá). (125)

Más abajo, sin otra aclaración ni intervención de voces, se repite el nombre del mismo personaje y abajo anota acciones, objetos, factores del ambiente, conjeturas (¿quién habla allí?), y un “blanco” tan singular como el que encontramos en didascalias de García Lorca:

Parpadea

EL HIJO y EL PADRE también.

(Más de tres veces)

Ahora los tres comen. Todo es blanco. Mesa, platos, fuentes... Se oye el ruido de las cucharas en un ir y venir hacia ellos. Se oye el viento. No se oyen graznidos de patos.

(Posiblemente porque el viento sea demasiado fuerte) (125).

Todos los casos didascálicos hasta aquí mencionados se sitúan en el terreno de la *ekphrasis*, que no es solo la descripción de un objeto real o ficticio, sino que remite incluso al propio *logos*. Como sugiere Bárbara Cassin, la *ekphrasis* se sitúa en las antípodas de la metáfora, consiste en poner las cosas *πρὸ ὀμμάτων*, “bajo los ojos”, para producir así un conocimiento nuevo no del objeto, sino de la ficción del objeto, de la objetivación; la capacidad performativa que posee el discurso librado de la verdad y la falsedad, cuando en lugar de decir lo que ve, hace ver lo que dice.

Ojos de ciervo rumanos: lo real de la escena, la escena de lo real.

Un 13 de julio, el día del cumpleaños número 35 de Dacia, una mujer que todavía no ha madurado y vive como una planta, presencia el relato del padre acerca de sus dos

nacimientos: durante un paseo en auto en el vientre de la madre, Dacia nace prematuramente, y es robada por su padre e injertada al muslo derecho de éste como un vástago, con la malla de su pulóver verde. La llama de un relámpago provoca el parto, y los ojos de la madre, una cantante rumana famosa que se ausenta definitivamente, desatan un incendio que devasta las plantaciones de naranjas y la casa que habitan. La familia se redujo entonces a un padre y una hija; las plantaciones y la casa –luego de sucesivas mudanzas– se condensaron en un monoambiente ocupado por maceteros con plantas de naranjas frondosas, un árbol-naranja viejo y seco, un cajón-invernadero y un sillón desvencijado, relleno con tierra.

Ahora las plantas están tomadas por una peste llamada “la tristeza de los cítricos” y su pérdida es inminente. El padre intenta evitar que estas se sequen, al tiempo que trata de fortalecer a la hija-planta, pero sus técnicas fracasan. Benya, el hijo nacido dentro de un árbol que se pasea con un combinado, es una adyacencia del dúo padre-hija que complejiza la visión caleidoscópica sobre el relato de origen y los vínculos familiares. El padre siente culpa por haber plantado una especie extranjera de naranjos agrios cuya mala cosecha no puede ser mejorada con nuevos injertos. Se propaga entonces la plaga, como el incendio que había acabado con las plantaciones, como la sospecha de la maldición que retorna y se manifiesta además en la transformación de Dacia: la maduración y los pigmentos verdes de su ojo izquierdo en el que el padre teme que se presente el ojo de la madre. Entonces, entre la desafortunada herencia de la madre ausente y la culpa del padre sin futuro, la hija, sin lograr sustraerse del logos paterno, se quita el ojo maldito asistida por Benya y aplicando las técnicas de injerto de su padre. Así, el pasado ocupa el presente por medio del rito y de la narración de una historia que se repite desde diferentes puntos de vista.

Dicha historia se refiere, según la propia autora, al mito del nacimiento de Dionisos y las Furias, y al mito de Perséfone: “raptó y alteración de los procesos y ciclos naturales” (Catani, 2007,199). Ya desde el título, y en las didascalias iniciales, se instala la clave poética, fantástica y mítica, y se anuncia que los encuentros de los tres personajes, hasta la última escena, son fragmentos que podrían suceder en este orden o en cualquier otro. Así se lee en las didascalias: “(...) *ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen*” (Catani, 2022,170-171). De la misma manera, las primeras réplicas

encuadran la temporalidad cíclica (“hace 35 años llueve”), marcada especialmente por un presente-ritual que evoca el pasado con la actualidad de su retorno: “Llego a casa de las plantaciones...”, expresa el padre (171), y Dacia, como quienes leemos o escuchamos este mantra del padre, no comprende la historia de su “primer nacimiento”.

Ese extrañamiento que genera el relato se proyecta sobre las acciones anotadas en las didascalias: mientras le habla, el padre traslada a la hija como a una de sus plantas y la engancha al tronco de un árbol seco. Tal tratamiento de los cuerpos y los objetos, que por momentos recuerda al “Teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, contribuye a generar un efecto de vacilación y opacidad del sentido a la vez que expresa la imposibilidad de acceder al pasado desde un discurso racional. Dan un paseo por historias pasadas que se parecen bastante a los sueños. El padre y la hija juegan a dar un paseo con dirección al mito de origen de los dos nacimientos de Dacia; a su vez, lo que el padre narra también recupera un paseo en auto: aquí se articula el efecto denegatorio en el que el relato se actualiza como experiencia, del mismo modo que se vivifica el sueño dentro del sueño. En ese viaje lingüístico al pasado en tiempo presente, la palabra se vuelve entonces performativa: “Vamos en auto. Con tu madre. (...) Camino despejado. O parece” (172). Este modo paratáctico en la sintaxis del texto que o bien elimina todonexo, o bien hace que la coordinación pueda reducir su función a la yuxtaposición, la acumulación, la contigüidad de segmentos semánticamente incongruentes (palabras privadas de artículos que las definen, verbos privados de sujetos determinados, frases sin verbos que establezcan una relación de organización), habla de un curso interrumpido que no se rige por la lógica de la continuidad ni la unidad (Blanchot, 2008, 393). Y es que la gramática del sueño o del mito no podría nunca ser hipotáctica, subordinada, según las ilaciones y relaciones convenidas de la lengua y la cultura. Del mismo modo, las didascalias que indican acciones concretas, de puesta en escena y en algunas ocasiones enfatizan un carácter ficcional, son predominantemente paratácticas:

El padre trabaja con las plantas, la hija dentro del cajón-invernadero (171); Benya le acomoda el vestido, Dacia vuelve a la maceta. Benya se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando. Dacia va a su lugar con la maceta, el ojo late. Movimientos muy lentos. (...) Levanta a Dacia en brazos de la maceta y la lleva atrás, a las plantas del fondo. (...) Momento de trabajo. Hasta terminar los injertos (Catani, 2022, 202).

Se observa aquí de qué modo se constituye una poética del movimiento escénico que extrema la parataxis hasta lo agramatical. Y en ese nexoque falta, en ese hiato, se aloja el

acercamiento a lo real. Esta clase de lenguaje, tópico y procedimiento a la vez, resulta especialmente visible, además de la parataxis, a partir de las adjetivaciones insólitas, los juegos de repetición de un sonido que suspenden el significado de una palabra y abren el juego del significante y la diseminación del sentido. En varias ocasiones, los mismos personajes reflexionan acerca de la materialidad del lenguaje. Y es preciso señalar que este trabajo con la palabra es parte de un principio constructivo de la escritura de Catani, vinculado tanto a los procesos de dramaturgia como de puesta en escena de sus obras. Acercarse a lo real a través de las palabras como potencia inoperosa, entonces, puesto que –como afirma la autora– “son todo hasta que paso a la escena”, “mientras no tengo los cuerpos de los actores, la realidad es la palabra (...) las palabras como una cosa física, cargadas de vitalidad” (2007, 24).

Reconocemos este trabajo con la “palabra-cuerpo” en didascalias que modulan tanto un carácter ficcional, escénico y denegatorio –que expresa un pensamiento teórico–, como poético:

Noche de lluvia en la ciudad. Un mono ambiente. Todo cubierto de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranja, viejo y seco.

Del árbol, cuelga un pulóver.

En el centro, en medio de las hileras de plantas, sólo un sillón: lo que ha quedado de las sucesivas mudanzas familiares.

Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-invernadero, hay más plantas de naranja en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente.

Sobre la derecha, una pared verde de naranjos, y detrás de ella un hombre, (Benya), apoyado en un combinado.

En el cajón-invernadero están Padre y Dacia.

El pasado se repite en una dimensión reducida, en una escala ínfima. Los personajes (Padre-Dacia-Benya) nunca saldrán de escena. No hay salida, no hay afuera. (...) Todo parece desencadenarse a la tragedia. Sin embargo la lluvia se detiene (como había sucedido antes) y acontece un nuevo orden. Una nueva asfixia (170).

Los títulos de las escenas (“EL PASEO-INJERTO”, “LOS JUGOS”), exponen la vulnerabilidad de lo didascálico en tanto anuncio de una pérdida, pues sólo serán percibidos por quienes lean el texto dramático. Observamos además que este “grado cero de la escritura” (Barthes, 2013),

donde toda identidad se diluye y desubjetiva, a veces modula un punto de vista próximo al de los personajes, ya que naturaliza una situación, conducta o experiencia como parte del entorno conocido, por ejemplo, la acción de plantar a una mujer. Se construye allí un mundo posible que no es semejante a un referente en el mundo familiar: *“El padre la traslada en brazos hasta una de las macetas donde la introduce. La planta. Pequeña resistencia de Dacia”* (Catani, 2022, 174). Esa extrañeza elaborada a partir de la voz impersonal se materializa cuando aparece el tercer personaje que representa un punto de vista distinto, en este caso, más próximo al del lector/espectador, que advierte que Dacia está dentro de una maceta (*“La ve enterrada en una maceta”*) y le pregunta: *“¿Estás bien?”* (174). Se inscribe allí una subjetividad afín a otro personaje, articulada por esa voz muda, indeterminada, oscilante. Y la relevancia de lo no-dicho y del movimiento den esta pieza se evidencia incluso en escenas cuya interpretación se apoya en la presencia de didascalias: *“Benya se sienta en el sillón. El sillón se desarma, cae tierra./ DACIA ¿Un jugo de naranjas? ... En la última mudanza se rompió y papá lo rellenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás...”* (175).

En *“Fragmentos de una conversación”* entre Catani y Cornago, de 2006 y 2007, la autora comenta que ya venía trabajando sobre esta preocupación en el ciclo de Biodrama *Los 8 de julio*, con Mariano Pensotti: *“Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral”*; y en esta misma dirección agrega que *“otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad”* (2007, 14-15). Esta crisis de la representación (y la apelación a la apariencia, a la simulación), sugiere Catani, también tuvo su propia expresión en los fenómenos político-ideológicos del país en esos tiempos. *Ojos...* fue estrenada en el año 2001, en el Teatro del Pueblo, *“a metros del obelisco y los cacerolazos”*, expresa la voz de Catani en el audiovisual del capítulo *Ojos de ciervo rumanos* de su *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*.⁸¹ A su vez, sigue, la obra hablaba, entre otras cosas, de la reducción de una familia; relato que establece una relación muy estrecha con los procesos de empobrecimiento, e incluso con su propia situación familiar: el deterioro progresivo del comercio mayorista, textil, que su padre tuvo que cerrar definitivamente en

⁸¹ Los capítulos del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* se encuentran alojados en el Centro de Arte de la UNLP: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani/>

2001. Catani reflexiona sobre la puesta en cuestión acerca de los modos de construir relatos y ponerlos en circulación, esto es, cómo en el discurso político, “lo real se manipula, lo imaginario se contamina, lo simbólico se usa” (*Proyecto Atlas*), y cómo en las ficciones de esa coyuntura aparece algo de la experiencia del reconocimiento, de la responsabilidad política e individual, y de la memoria. Esta preocupación se poetiza en *Ojos de ciervo...* a través de las figuras implicadas en el incendio de las plantaciones y la enfermedad de las plantas (una madre peligrosa, un padre que fracasa). De manera semejante a la estructura cíclica de los mitos, esas pautas o motivos no se resuelven, no se clausuran, sino que el sentido permanece indecible, en un estado de sospecha e incertidumbre. En esta misma línea puede pensarse la dimensión temporal de la obra, cuya perspectiva de futuro es casi imposible de modular: el futuro, señala Catani, “sólo podría ser peor”; y relaciona esta configuración temporal de la ficción con la manera de verse y de vernos en ese momento de 2001 (2007, 23). Tales formas semánticas y procedimientos estéticos expresan, de alguna manera, los cambios emergentes y en proceso de su tiempo; eso que Raymond Williams reunió bajo el concepto de “estructura de sentir”.

Es en este sentido que Catani se pregunta acerca de la “realidad” propia del teatro y de cómo crear “una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real” (2007, 199). La directora explica que la puesta planteó la introducción de elementos de naturaleza “real”, por ejemplo, en el injerto en el cuerpo de la hija, realizado con una naranja debajo de la bombacha de la actriz. El frío de la naranja sobre la piel, una situación real en un cuerpo, explica Catani, es una sensación que seguramente sentía también el espectador. Respecto de las plantas usadas en la obra, también reales, comenta: “eran más de veinte naranjos de bastante altura y un gran árbol seco (una rama de un arbusto que estaba en el patio del Teatro Princesa de La Plata, lugar donde se ensayó *Ojos de ciervo rumanos* antes de su estreno en el Teatro del Pueblo)”.

Esos injertos o fragmentos de real, fragmentos de memoria, ingresan a la escena como parte de una poética del cuidado: las plantas de naranjas –“que eran verdaderamente pesadas”– debían ser sacadas al patio del Princesa después de cada ensayo para que no se secaran, explica Catani; o subirlas por un lugar alfombrado y por escaleras desde un patio interior del Teatro del Pueblo, para cada función. Y no se trata de una cuestión menor, sino que despunta

otra arista significativa de sus creaciones relativa a la posibilidad de problematizar las “condiciones para la producción de una obra” (Catani en Conde, 2022a), desde estos lugares poéticos y experimentales respecto de las duraciones, los espacios, los diálogos entre lo orgánico y el artificio, la escena y la extraescena. El injerto como procedimiento de construcción escénica o la creación de una poética en el “espaciamento” del injerto, esta “poética del espacio” (Bachelard) que explora Catani y se expone paradigmáticamente en *Ojos...* es un modo de insembrar clandestinamente el “afuera” con la obra, lo real con la ficción y la ficción con lo real –mejor: el resto de uno en otro–.

Para concluir esta lectura, diremos que lo didascálico en la obra de Catani significa un acercamiento a lo real o la imposibilidad de representarlo: lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecido, incluso esas cosas “no-sidas” –los textos que se escriben antes de ser representados como potencia de visión y no solamente los que registran procesos de ensayos, o se publican luego de ser estrenados; el lugar de la suspensión de la significación y sitio de la acción en su alejamiento; la distorsión o el pasaje de lo “real-aparente” a un registro sensible y propio de lo “real”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-textos, 1998.
- . *La potencia del pensamiento*. Anagrama, 2008.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2013.
- . *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Arena Libros, 2008.
- Cassin, Bárbara. “L'«ekphrasis»: du motaumat”, en *Vocabulaire européen en des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil, 2004.
- Catani, Beatriz. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ediciones Artes del Sur, 2007.
- . [et. al.]. *Teatro entre diagonales*. Arte publicaciones, 2022.
- Ciafardo, Mariel [et. al.]. *Entrevista a Beatriz Catani*. Editorial Papel Cocido, 2020.
- Conde, Laura. *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático*. Malisia y Cámara oscura, 2023.
- . “Escrituras periféricas”, prólogo a *Teatro entre diagonales*, Catani, Beatriz, [et. al.]. Arte publicaciones, 2022 a.
- . *Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena*. 2022 b. Tesis doctoral disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/> y <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135836>.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 2020.

Szuchmacher, Rubén. "El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia".
Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXIII, N° 69, 2002.

Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna, 2002.

--. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.

María Clara Xamena - El ejercicio de los derechos humanos desde una perspectiva de género en la puesta teatral *Raíces, tras las puertas de una casa*

María Clara Xamena
(Universidad Nacional de Tucumán)

En el presente ensayo voy a desarrollar, la relación fundamental del teatro y los derechos humanos, tomando como eje de estudio, la puesta teatral “Raíces, tras las puertas de una casa” realizada en San Miguel de Tucumán en los años 2021 y 2022 con la dirección y dramaturgia de Ignacio Hael, las actuaciones de Abril D’Oliveira y Pablo Campisi, y la escenografía de Sofía Seidan.

Raíces

“Dos hermanos estremecidos, dos cuerpos cansados, de esos que han estado pensando hace mucho tiempo. Pensando y doliendo, pensando y sufriendo, pensando y huyendo. Ambos marcados por el dolor. Dos hermanos atrapados en su propia casa por su propia voluntad. Una inminente necesidad de clamar la angustia, de gritar verdades. Dos niños, adultos, que se han detenido en el tiempo”⁸²

Breve Sinopsis

La obra inicia en el garaje en la entrada del Atelier, espacio cultural ubicado en la Av. Mate de Luna 2.930, donde se observa un cartel de madera que dice “se vende”, luego Ignacio, el propio director de la puesta, nos relata brevemente la situación de la casa, y finalmente nos lleva a la sala, los actores ya están en escena, y mientras nos sentamos, Pablo Campisi quien hace de Carlitos martilla maderas en la puerta y nos empieza, con esta acción, a encerrar. Hay tres lugares posibles para espectar, dos costados/laterales y un frente, la escenografía es toda de madera y llega hasta el techo, Carlos y Carla están vestidos de azul ambos de jumper, Carlita jumper pollera y Carlitos de jumper pantalón. Inician el juego, y se observa en escena a dos niños que son hermanos, a medida que transcurre la obra aparecen objetos, situaciones y juegos propios de niños, y a su vez los actores realizan un desdoblamiento constante, por

⁸² Epígrafe de la foto de difusión de la obra publicada el 27 de Julio de 2021 en https://www.instagram.com/p/CRonOzYMI45/?utm_source=ig_web_copy_link

momentos son dos niños y por momentos son adultos, sus propios padres. Raíces pone en escena a niños- adultos que están confinados, encerrados en su casa, y que tienen cautivos a sus padres, es a través del juego que develaran los abusos a los que fueron sometidos, al final de la puesta, los actores deciden prender fuego la casa, antes de salir “liberan” a sus padres y dejan la llave a algún espectador, no hay aplauso, no hay saludo final, la obra no tiene un final convencional, por último los espectadores al salir de la sala, se encuentran con una glorieta, donde todo alrededor de la misma están pegadas noticias de casos de abuso a niños, Carlitos y Carlita están adentro de la misma y observan a los espectadores. Raíces devela mundos, mundos de crímenes, violencias y abusos a las infancias, recordándonos así un montón de cosas que le debemos a las infancias, entre ellas, su derecho a dejar de ser los eternos postergados, además, habla de la situación de la mujer a través del personaje de la madre, donde se puede observar las presiones, los deber ser, las crianzas a las que fuimos sometidas las mujeres. Se observa una mamá que es oprimida, y que a su vez oprime a su hija, vemos a la niña, vemos a la mujer, y en consecuencia vemos al patriarcado reafirmando una vez más, es por esto que, para desarrollar la vinculación del teatro con los derechos humanos a través de esta puesta teatral, voy a tomar específicamente la labor que hace la actriz, Abril D´ Oliveira, quien actúa de Carla, la niña, y a su vez de su madre.

¿Cómo mira Raíces?

Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos; la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no. Umberto Eco

Sabemos que el mundo se sostiene en una red de miradas, en esta red o redes de miradas hay cosas que no se deben ver, otras que deben verse, como así también hay cosas que pueden y no pueden verse, esta red genera una acción social en todos los planos de nuestra vida en comunidad, sostiene el poder, el mercado, etc. , es decir la totalidad de las prácticas sociales, donde por supuesto entra el teatro, en el teatro todo el tiempo estamos organizando la mirada del otro/a y a su vez nos dejamos organizar la mirada. Raíces construye un mirar nuevo, revelador, donde invita a ponernos “las gafas violetas” de la que habla la autora Gemma Lienas en su libro “El diario violeta de Carlota”, mirar a través de estas gafas implica una nueva manera de mirar el mundo para darse cuenta de las situaciones injustas, de

desventaja, de menosprecio, etc., hacia la mujer, esta nueva mirada se consigue cuestionando los valores androcéntricos, es decir, valores que se dan por buenos vistos desde los ojos masculinos. Es desde esta mirada, desde esas “gafas violetas” que me voy a posicionar para analizar la puesta (haciendo hincapié en el trabajo de la actriz Abril D’ Oliveira mediante los personajes de la niña y la madre), así como lo hizo también el equipo de Raíces, un mirar que lleva el uso de otro lente, violeta, necesario, que nos permite ver otras realidades posibles y en consecuencia otras respuestas a lo ya establecido.

En la obra nos encontramos ante la presencia de un discurso que empieza a mirar, a mirarse, a cuestionar esta realidad, vemos a una niña refugiada en un intento de casa hecha por ella misma con retazos de madera, vemos paredes que esconden el horror, vemos una niña que entre juego y juego va contando toda la violencia a la que fue sometida y nadie advirtió, también vemos a una mamá que intenta cumplir con los roles establecidos por la sociedad (roles de cuidado y asistencia), vemos a través de esa mamá como la sociedad, la cultura, los hombres, nos has definido por años como sujetas de una naturaleza inferior, y vemos a una actriz que mediante su cuerpo devela y entreteje lo que nos pasa a las mujeres, lo que les pasa a las niñas en Tucumán, en Argentina y en el mundo entero. Aparece en el transcurso de la obra, la relación con el padre, la relación con el hermano, la relación con esa otredad varón- hombre, vemos los estereotipos, los sesgos y cargas impuestas a la mujer desde la niñez, en conclusión, vemos todas las situaciones que nos pasan y a las que somos sometidas desde niña por el simple hecho de ser mujer, se observa así las distintas mascararas que la mujer, la niña, van tomando para sobrevivir, para seguir, y para finalmente poder gritar “Ni Una Menos”. En este sentido me parece importante repreguntarnos sobre la función, el lugar y el rol que puede y ocupa el teatro en la sociedad, y en consecuencia cómo se posiciona el arte ante la realidad, ante la lucha por los derechos humanos; ya que considero que se torna imposible mirar para otro lado cuando cada treinta y dos horas asesinan una mujer en Argentina, y cuando todos los días una niña es abusada, violentada y asesinada.

Recién a fines del siglo XX recién se reconocen a los niños y niñas como sujetos sociales de derecho, a partir de la Convención Internacional de los Derechos del Niño, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en el año 1989, en términos históricos es muy reciente. Sabemos que en el presente las infancias siguen siendo relegadas a pesar de todos los logros a nivel normativo, sabemos que no es lo mismo ser niños que niñas, el color rosa,

la cocinita, ciertas actividades restringidas, modos de actuar, embarazos y maternidad infantil forzado, ser más vulnerables, son algunas de las situaciones y de las presiones a las que son sometidas nuestras niñas. Tucumán no está exento de esta realidad, en el 2019 el gobernador de la provincia Juan Manzur dilató el acceso a la interrupción legal del embarazo (ILE) de una niña de 11 años violada por su abuelastro, la demora fue tal que la niña fue sometida a una cesárea en la semana 23 debido a una resolución judicial que enmarcó el caso dentro de los previstos como abortos no punibles. Es en este contexto que Raíces surge, en una provincia donde el propio gobernador, nuestro representante máximo a nivel provincial y médico, vulnera los derechos de una niña, sabemos que los adultos son quienes deben cuidar a los niños/as hasta que progresivamente puedan ir tomando sus propias decisiones en torno a sus vidas. Es parte de la obligación que se tiene, aunque aquí se presenta un tema cultural de base que es la falta de reconocimiento de ellos como sujetos de derechos, ¿qué falta para que los adultos reconozcan a las niñas y niños como sujetos de derecho? “podemos afirmar que para construir un nuevo lugar de la infancia en la sociedad debemos lograr que el principio del interés superior del niño transversalice el conjunto de las políticas sociales y haga carne en la vida cotidiana de las sociedades” (Baratta, 1999 en MolinaTortero, 2021).

Raíces hace carne, el grupo problematiza desde el teatro, desde la acción, a través de la niña, Carla, que en su propia casa, en ese centro bien delimitado que la debería salvar de la inmensidad es abusada. Las dramaturgias puestas en juego en la construcción de la niña develan el adultocentrismo predominante, se observa una niña con jumper pollera de jean a diferencia de su hermano Carlos también de jumper pero pantalón, estas decisiones en el vestuario y los nombres de los personajes, reflejan el binarismo, es decir la clasificación del género en dos formas distintas y complementarias de masculino y femenino, dadas por el sistema social y las creencias culturales, dividiendo así al mundo en dos géneros, niños-hombres y niñas-mujeres. El uso de Carla y Carlos para los nombres de los personajes, implica universalizar los abusos, es decir que cualquier niñx del mundo puede ser Carlos y Carla, y estar sufriendo un abuso. Carla es una niña que en todo el transcurso de la obra muestra en su discurso la relación con esa otredad varón, sobre todo con la figura paterna, es decir la relación con su papá, ese padre que trabaja todo el día, pero quien es el encargado de poner mano dura, de ponerle límites para que luego cuando se case el marido pueda controlarla y no traiga problemas, durante toda la puesta no solo va dejando huellas de lo que pasará al

final, es decir el abuso por parte de su padre, si no que a su vez va delatando como es el vínculo con esa figura paterna, el dominio del mismo para con ella.

Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana, explica la importancia de devolverle la palabra al otro/a y su vez también destaca el valor de poder auto narrarse uno. Silvia Rivera Cusicanqui en sus investigaciones hace referencia a la “utopía Ch`xi” , Ch`xi es la mezcla del color blanco y negro de manera yuxtapuesta, es decir un tercer color que nace de la contradicción, es una metáfora que invita a entendernos como manchados, como grises, no como una homogeneidad, implica habitar un mundo no hegemónico que no esté basado en la escala de valores blancos, entiende así esta investigadora que la experiencia de cada uno es única, y que todo el mundo tiene algo que enseñar y sobre todo qué decir. Raíces, en su convivio, es decir en ese encuentro con otros/as, le devuelve la palabra, sus derechos y sus posibilidades a las infancias, y nos invita a que como comunidad pensemos en las infancias como “esa condición de ser el inicio, el comienzo, el origen de todo y la transformación del mundo” (Chiqui González, febrero de 2021). Esta aparición en primera persona de las infancias, de las niñas, tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder fuera del adultocentrismo y la heteronorma.

Así como aparece la niña, también aparece la mujer a través de la madre, Abril D´ Oliveira, la actriz, se desdobra de niña a madre, de madre a niña. La construcción de la madre, partió de la idea de trabajar con la monstruosidad y deformidad, para lograr esto el grupo se apoyó en el grotesco, género teatral, que entre sus características posee la deformación de lo real, pujas entre el ser y el parecer o entre la máscara y el rostro, el trabajo escénico de la actriz Abril D´ Oliveira denota esto, es decir muestra las máscaras a las que se encuentra encarcelada la madre, una mujer alienada a las lógicas patriarcales, donde la casa, el hogar, el cuidado, los hijos y el aparentar son las actividades y objetivos de vida, hasta el final cuando ocurre “la caída” de las máscaras como desenlace estructural, que termina develando los abusos, la familia patriarcal, el sometimiento a un sistema perverso que la lleva a desconocer dichos abusos, a seguir las tradiciones, a preocuparse y ocuparse del que dirán, a intentar pertenecer a cierta elite, a cargar con las miradas de afuera y a sostener la familia a costa de cualquier cosa. La madre ocupa un rol central como debeladora del modelo de familia tradicional como máscara social, para ella su esposo es trabajador y un excelente padre de

familia, mientras ella ocupa el rol del cuidado y crianza de los niños, es decir las tareas del hogar, la obra está impregnada de signos que muestran los códigos patriarcales de nuestra sociedad, y poco a poco a medida que va transcurriendo la puesta se denuncia las estructuras opresoras a las que somos sometidas mujeres y niñas, una de ellas, transversal y medular, la familia patriarcal, esa estructura en la que la mayoría hemos crecido.

Vivimos en un mundo donde por el simple hecho de ser mujer se nos adjudica la obligación de ser madres, y ser madres también tiene su costo, porque no se puede ser cualquier madre, debemos ser madres dedicadas, que todo lo pueden, “luchona” como se dice en el cotidiano, en este sentido la madre de Raíces intenta cumplir con todos estos mandatos sin poder ver y siendo una víctima además de lo que ocurre en su hogar, durante años nos hicieron creer que nuestro lugar era la casa, el hogar, el adentro y que nuestro trabajo doméstico y de cuidados tenía que ver con un carácter propio de las mujeres, relacionado con el amor y la entrega y no como actividad productiva de enorme valor social. Esto nos interpela tanto a los espectadores, a la comunidad y al teatro en particular, nos invita a pensar que teatro queremos construir, si un teatro que escribe y reescribe la misoginia en las relaciones humanas, haciéndonos aparecer en la ficción como malas, histéricas y vengadoras o bellas, madres y acompañantes, que si tomamos decisiones somos victimarias pero si ocupamos el lugar de objetos maleables somos bienvenidas, aunque posiblemente maltratadas, o un teatro en el cual se modulan múltiples distribuciones de lo que afecta a nuestros mundos sensibles, es decir un espacio que permita ensayar formas posibles de ser y en consecuencia de acción, porque el teatro es un lugar en donde se debe entrenar constantemente nuevas formas de relaciones, un teatro que busque y exija el derecho a la igualdad, un teatro que en definitiva busque la transformación social.

Consideraciones Finales

Ileana Diéguez Caballero en su libro *Escenarios Liminales* retoma los postulados de Lehmann respecto al cuerpo del actor quien refiere “el cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica; la presencia de un ethos que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención” (Lehmann en Diéguez Caballero, 2007:45). Los/as integrantes de Raíces apelan al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, mediante el lente “violeta” toman postura, si observamos el contexto actual de

Tucumán y de Argentina, se puede dar cuenta de un arte en general y el teatro en particular que fueron modificándose por la propia realidad político-social y que en consecuencia permitió grandes avances por el poderoso movimiento de mujeres y el colectivo LGBTQ+, quienes en estos últimos años tuvieron una fuerza política indiscutible logrando de esta manera grandes conquistas como ser la Ley 27.610 Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que entró en vigencia en el año 2021. Esta organización de las mujeres y disidencias ha modificado al arte en general y al teatro en particular, proliferando en los últimos años diversos hechos artísticos que debaten y cuestionan desde la escena, desde el hacer, como es el caso de la puesta teatral de Raíces. El filósofo Jacques Rancière se refiere al teatro como forma comunitaria ejemplar, ya que conlleva la idea de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación. El teatro comprendido de esta manera es una comunidad viviente, J. Rancière comprende a la comunidad “como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas” (Ranciere, 2008:13), en este sentido, Raíces además de convocarnos, de contarnos una historia, nos pone en conflicto, nos hace preguntarnos que espera la obra de uno, nos pide que accionemos, que pongamos en ejercicio nuestra alteridad primero como agentes fundamentales de la acción teatral y luego como ciudadanos, como miembros de una comunidad viviente, responsable y testigo.

Para concluir, considero que Raíces es una puesta que desde el teatro hace su aporte a la lucha, el arte una vez más se posiciona ante la realidad, problematizando desde la acción, visibilizando los abusos que le ocurren a nuestras infancias, y haciendo un llamado a la comunidad, a los espectadores, para que desde nuestra propia autonomía actuemos, intervengamos, decidamos. Raíces comprende que el arte es grito y piedra para romper los espejos que necesitamos romper, Raíces apuesta a un teatro que como praxis humana nos permite hacernos preguntas y cuestionamientos hacia nosotros/as mismos y hacia otros/as, promoviendo una consciencia social a favor de una sociedad más libre y justa, un teatro que anhela por un presente con derechos, un teatro que piensa en las juventudes que vendrán y un teatro que construye el mundo que queremos. Ignacio Hael y sus actores, Abril D’ Oliveria y Pablo Campisi, hacen teatro con la convicción de que cualquier ser humano al encontrarse con una práctica artística puede transformarse.

Bibliografía

- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y políticas*. Atuel, 2007.
- Freijo, María Florencia. *Decididas: amor, sexo y dinero*. Planeta, 2022.
- Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- Hael, Ignacio. *Raíces, tras la puerta de una casa*, 2020.
- Lienas, Gemma. *El diario violeta de Carlota*. Alba, 2013.
- Molina Torterolo, Estefanía. “¿Niña o madre? Análisis de las principales causas del embarazo infantil en Uruguay”. *Revista Desvalimiento Psicosocial* Vol. 8, 2021, N°1.UCES.
- Radice, Gustavo- Di Sarli, Natalia. “El texto como dispositivo- Art. dispositivo teatral: vinculaciones de saber y poder en el binomio representación - expectación”. *Facultad de Bellas Artes- UNLP*.
- Ranciere, Jaques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.

Fuentes

- Dubatti Jorge. “Estallar el concepto de espectador”. En https://www.youtube.com/watch?v=sJlbrwWA_k8
- Dubatti Jorge. “La fenomenología de los espectadores”. En <https://www.youtube.com/watch?v=7CtIQnpqCS4>
- González Chiqui. “Infancias libres, la primera patria”. En <https://www.facebook.com/editorialchirimbote/videos/468271540871570>
- Rivera Cusicanqui, Silvia. “Utopía ch'ixi”. En <https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk>

Galo Ontivero - La producción teatral porteña como campo de exhibición

Galo Ontivero
(UNA)

Hay un síntoma que quizás podemos percibir en el campo teatral porteño, tanto en el circuito comercial, como en el oficial y en el teatro independiente: la transformación de los acontecimientos teatrales en objetos de “exhibición” más que de reflexión. Quizás también, este síntoma encuentre su manifestación más elocuente en el microteatro, ese espacio en el que el teatro se ofrece como la mercadería de una góndola, en el que es más importante tomar algo en la barra que los escasos 15 minutos que dura el acontecimiento teatral. Y esa góndola parece extenderse a un mercado más amplio, en el que se desvanece en el recuerdo nostálgico ese teatro que en los 60 y en los 70 era heterónimo de lo político, que en los 80 y los 90, incluso hasta la primera década del este siglo, era espacio de manifestación de micropoéticas y subjetividades alternativas.

El campo teatral porteño parece mutar a espacio de “exhibición”, concepto que entendemos tal como lo formula Boris Groys en su texto *Volverse público*, en el que afirma que “hoy ya no hay ninguna diferencia ontológica entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte” (2018, 50). De esta manera, el autor intenta demostrar la tendencia de la producción artística contemporánea de anclarse en la exhibición y no en la producción. Y entiende como exhibición “una acumulación de objetos de arte ubicados uno junto a otro en un espacio de exhibición para ser vistos de manera sucesiva” (2018, 50). Así, el espacio de la exhibición lo concibe como un lugar vacío, neutral y público cuya única función es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesible a la mirada del visitante. En estos espacios, el curador cobra un lugar fundamental: al aparecer entre la obra y el espectador, es quien determina la mirada, lo que le resta poder de comunicación al artista. Podríamos decir que en el campo teatral, el curador es reemplazado por el productor, el gestor cultural o los espacios de representación (las salas de teatro) como por ejemplo microteatro, Timbre 4, El camarín de las musas, etc. Roles y espacios con sus propias lógicas mercantiles, para quienes parece que no importa tanto la

unidad estética o la búsqueda política de las obras sino más bien tener variedad en los productos que se exhiben.

Creemos que esta mutación, de la producción teatral a objetos y espacios de exhibición, se vio profundizada en la pandemia por el uso masivo de internet. En ese momento, Internet se transformó en el lugar de producción, distribución y exhibición para el teatro, y para la producción artística en general. Un lugar en el que “el proceso de producción estético estaba siempre expuesto, de principio a fin” (Groys, 136), mostrando no solo el producto final sino también el proceso de realización. En las redes toda experiencia se transforma en un objeto audiovisual plausible de monetización; es por esto que podemos afirmar que estamos en presencia de un fenómeno singular: la monetización no solo del producto sino también del visionado de toda la experiencia de realización del producto. Es que en la pandemia, en las redes, se profundizó un fenómeno que ya había aparecido con anterioridad: la transformación del artista en un *instagramer* que exhibe la obra, el proceso de su realización y, también, su vida privada como parte del producto que intenta monetizar. Entonces, pos pandemia, no solo encontramos a los teatristas porteños que exponen sus obras en teatros que han mutado a espacios de “exhibición”, sino que además, para traer público, exhiben en las redes el proceso de realización de su obra, de principio a fin, así como también, su vida privada. Ante la abundancia de la oferta teatral, la lucha por el público es titánica, es necesario mostrar todo en las redes por conseguir un par de espectadores más. El proceso creativo es abandonado en función del proceso de exhibición. Casi hay una declaración de muerte al carácter aurático de la obra y de cualquier mistificación posible de la creación artística. Se produce una mutación de los teatristas a *instagramers*, mutación de la que no son exentas instituciones, eventos, congresos, etc. Se podría afirmar que todos los agentes del campo se vuelven esclavos del proceso de exhibición.

Creemos que la “exhibición” de los objetos artísticos tiene por lo menos dos efectos: uno hace al vínculo entre el artista, el objeto artístico y el espectador, y el otro, al diseño que el artista construye de sí mismo. Con relación al primer efecto, podemos afirmar, a partir del trabajo del investigador Bifo Berardi, que hay una homologación entre la lógica de exhibición en el teatro y la lógica de exhibición en las redes sociales. Así como en las redes, en la producción teatral se puede apreciar una tendencia a hacer trabajos rápidos, efectistas y alienados, tendencia que implicará un cambio en el vínculo entre teatristas, objeto artístico y

espectador. En un trabajo anterior⁸³ indagamos sobre este vínculo. Para Bifo Berardi, el vínculo entre artista y espectador muta de la “conjunción” a la “conexión”: la “conjunción” es el vínculo propio de la experiencia presencial y por lo tanto es el fundamento de lo sensible y de lo empático, mientras que la “conexión”, vínculo propio de lo virtual, delinea lo emocional en base a formatos, modelos o códigos, se propone como una estructura sintáctica que demanda adaptación y no se obliga al vínculo sensible por lo que los vínculos se estandarizan y formatean. En la comunicación conjuntiva la ambigüedad es posible como una forma más de comprensión y, para ello, es necesario un espacio de convivencia en el que se descubra al otro por su voz, gestos y sensibilidad, un espacio como el del teatro. En la “conexión” este espacio no se necesita, solo se necesita un código para que el espectador reconozca la operación prevista y “en este intercambio de mensajes no encuentre margen para la ambigüedad ni tampoco sea posible manifestar una intencionalidad por medio de matices” (Berardi, 2017, 30). La falta de ambigüedad y de matices en la “conexión” produce una mutación en el campo de la sensibilidad en tanto hay una inserción de automatismos cognitivos en la percepción, la imaginación y el deseo. Ahora bien, la homologación de la exhibición en el teatro con la exhibición en las redes hace que se produzca una mutación del tipo de vínculos: el vínculo conjuntivo, sensible, reflexivo del teatro muta a un tipo de vínculo conectivo, el propio de las redes, en el que se pierde la sensibilidad, la imaginación y gana terreno el automatismo propio de la mercantilización.

En relación al segundo efecto, podemos pensar que en el teatrista, tanto al exhibir la obra en el teatro como en las redes, hay una búsqueda de construcción de sí mismo, de diseño de sí mismo, de autodiseño. Para profundizar, nos valemos nuevamente de Boris Groys quien afirma que el autodiseño se logra con herramientas audiovisuales y le permite al artista “corregir, cambiar, adaptarse o contradecir su propia imagen” (Groys, 39). El objetivo del artista al autodiseñarse es lograr una mayor visibilidad, tanto de su objeto artístico como de sí mismo. El autodiseño, la construcción de la imagen propia en los medios masivos o en las redes, es una práctica por excelencia de la cultura de masas: todos, sean artistas o no, lo practican. Por lo que el artista, o el teatrista, al autodiseñarse y construir su campo poético

⁸³ Ontivero (2021) *El espectador de teatro online: reflexiones acerca del desplazamiento de la conjunción a la conexión*

en las redes se iguala a cualquier sujeto que participe de ese medio, es decir, se iguala a todos en la búsqueda por la visibilidad.

El escritor Edgardo Scott en un texto reciente, *El escritor profesional*, problematiza la búsqueda de visibilidad del artista. Scott parte de pensar el éxito, la idea del éxito y lo define como “el goce imaginario más intenso, la forma omnipresente de correspondencia de una o varias imágenes acordes a la ideología y al discurso del marketing liberal que rige a este mundo. La imagen más deseada para la venta, la imagen más deseada para la compra” (2023, 17) El artista, el escritor profesional en su investigación y el teatrista en nuestro trabajo, busca la visibilidad y en la búsqueda se transforma en un emprendedor, en un conocedor de pactos de consumo. Articula un permanente autobombo maquillado, con estrategias para que su bombo suene fuerte y distinto al de los otros. En este deslizamiento del artista al emprendedor, en esta práctica del autobombo, el artista ya no querrá ser leído, ni apreciado por su obra, sino visto. Visto él como artista, visto para lograr un único objetivo: “vender, fidelizar, vender muchas veces y cada vez más” (2023, 52/53). Así como los escritores, los teatristas crean un vínculo con los clientes, los potenciales espectadores, vínculo en el que es tan importante tanto lo que tengo para dar como artista, como lo que ellos quieren mostrarme y exhibir de sí mismos.

Afirma además Scott, que en un proceso en el que “la democratización de las nuevas tecnologías y de saberes que antes eran específicos de la industria modifican el sentido ‘contracultural’ y *amateur* de lo que alguna vez conocimos con *under*. El *under* deja de ser contracultural, se pliega a la época, y solo se trata de un estado prematuro o inmaduro, de las divisiones inferiores, pero del mismo club de primera...” (2023, 52/53). En este sentido, el teatro *under* o independiente se plegaría a las lógicas del teatro comercial y, por lo tanto, el teatrista dejaría de ser ese intelectual militante por causas políticas o micropoéticas alternativas; el artista “se suma a la ola, sigue al rebaño, señala lo señalado. No es un intelectual que cuestione, resista, despeje o arriesga algo. Está buscando simplemente más y más likes, más adhesión, más seguidores, más aprobación; está diciendo lo que se quiere escuchar. En definitiva: no está siendo sincero, sino demagógico” (2023, 58). La visibilidad, buscada por el artista, no es duradera por lo que hay que batallar por permanecer visible y la única manera de permanecer es plegarse a los discursos hegemónicos de la época, esos

discursos que se pliegan a la corrección política, a la necesidad de hablar de lo que hablan “todos” para ser parte de ese “todos” y no correr el riesgo de la invisibilidad.

Me interesa solo mencionar, y poner en paralelo, dos afirmaciones más que hace Scott. La primera es que los escritores profesionales son aquellos que se han hecho lugar en las políticas de la industria editorial, por lo tanto, no escriben sino que generan contenido. Una segunda afirmación es que, en relación a la lectura, “hay un problema de lectura, de las condiciones para la lectura, de las posibilidades de una verdadera lectura” (2023, 58). Podemos trasladar estas dos afirmaciones al campo teatral, reemplazar la palabra lectura por la palabra teatro: así, inferimos que, si miramos detenidamente, hay un problema con el teatro, con las condiciones para hacer teatro, con la posibilidad de un teatro que se corra de las lógicas de consumo, de la producción de contenidos.

Sabemos que nuestra contemporaneidad está cruzada por una persistente influencia de micropolíticas neoliberales, que operan sobre lo sensible y lo establecen como campo de batalla. Vivimos cada vez más un capitalismo que opera activamente sobre el plano del deseo, cerrando la brecha entre creación de modos de vida y producción de mercancías, es decir equiparando producción económica y producción de subjetividad. Pensar desde este lugar las prácticas artísticas permite pensar la relación entre producción económica y campos poéticos, relación que se presenta polarizada: por un lado tenemos las lógicas de producción que valorizan la monetización y el capital y, por el otro, lógicas que hacen a lo singular, lo disidente, lo sintomático lo que no cuaja con las lógicas de la monetización y que busca la construcción de una comunidad. El problema es que el sentido de comunidad corre, cada vez más, un gran peligro de desaparecer. Y es en la comunidad en el que se alberga el sentido de la creación y de la producción teatral. En verdad, siento añoranza de la heteronomía política de los 70 así como de un teatro que afirma y reafirma subjetividades que funcionan como motor creativo y no como el maquillaje para poder visibilizar y vender mejor eso que antes era la obra y ahora pareciera que es solamente un producto.

Bibliografía

Berardi, Bifo *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Caja negra, 2017.

Groys, Boris *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja negra, 2018.

Scott, Edgardo *Escritor profesional*, Ediciones Godot, 2023.

Tania Valeria Molina Concha - Los roles de género y la mujer en India: cómo *Mangalam* de Poile Sengupta retrata la violencia machista

Tania Valeria Molina Concha
(UNCUYO-IFD N.º 4-IFD N.º 12)

Introducción

Esta ponencia se desprende de mi tesis doctoral en transcurso, titulada “La mujer y la problemática de género en el teatro postcolonial de India”, la cual realicé en la Universidad Nacional de Cuyo. Es dirigida por la Dra. Marcela Raggio y codirigida por la Dra. Susana Tarantuviez. Dicha tesis constituye una continuación y ampliación de mi tesis de Magister previa, titulada: “La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma” (2018). En ese trabajo se exploran diversas cuestiones del teatro indio, pero focalizado en los personajes subalternos.

Es, entonces, que se pudo determinar que el teatro indio fue configurándose desde la época colonial como una forma de resistencia y crítica. Desde *Nil Darpan* (1858-1859)⁸⁴ hasta la actualidad, el drama fue empleado para mostrar aquellos aspectos de la sociedad india que los dramaturgos consideraban necesarios de revisar o criticar. En un principio fue la colonia inglesa y la violencia ejercida hacia el pueblo indio la temática principal, pero luego de la independencia se comenzaron a tratar otros temas.

El teatro postcolonial aborda numerosas problemáticas, no necesariamente vinculadas a las mujeres. Exploró cuestiones étnicas, religiosas, culturales. Se le dio voz al subalterno. Pero faltaba una mayor representación de las mujeres, no sólo como tema de las obras, sino también de dramaturgas, directoras, actrices, etc. Es por ello que surge este nuevo teatro, vinculado al resurgimiento de los movimientos feministas en India.

⁸⁴ *Nil Darpan* (traducido como *La plantación de índigo*) es una obra escrita por Dinabhandu Mitra (pseudónimo de Gandharva Narayan). En ella se retrata la famosa huelga del índigo en India. Muestra la violencia y barbarie de los colonos británicos. Fue censurada en su tiempo y provocó la sanción de la *Dramatic Performances Act* (1876). Esta Ley de censura de obras teatrales se mantuvo hasta bien entrado el siglo XXI. Todavía hay estados que mantienen la Ley, con algunas modificaciones.

El Feminismo Postcolonial y el Teatro Feminista Indio

El denominado Feminismo Postcolonial surge en la década de 1980 como respuesta a la falta de categorías de análisis del feminismo occidental para abordar cuestiones referidas a países no occidentales. Una de las primeras teóricas en este campo fue la Dra. Chandra Talpade Mohanty. En su ensayo de 1984, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses"⁸⁵, comienza a definir los lineamientos principales del feminismo postcolonial. Dicho texto critica el carácter homogeneizador de los feminismos norteamericanos y europeos (sobre todo de Europa occidental) en materia de género.

En otros de sus escritos, Mohanty plantea, define y determina el campo de estudio y las problemáticas de las mujeres del Tercer Mundo. En *Third World Women and the Politics of Feminism* (1991)⁸⁶, Mohanty intenta explorar el campo⁸⁶ de los estudios de las mujeres del Tercer Mundo, el cual, según explica, ha sido poco estudiado. Además, enfatiza en el hecho de que, por más que se analice a las mujeres del Tercer Mundo, no es su pretensión realizar un estudio homogeneizador, sino que procurará atender a la diversidad. En esto se separa firmemente de la postura "tradicional" u "occidental" del análisis feminista, al intentar diversificar o atender a las diferencias en el estudio de casos. Justamente, propone analizar desde las particularidades, dado que lo único en común que poseen dichas mujeres es su pertenencia a un país del Tercer Mundo. Mohanty explica que ellas no comparten ni una historia, ni etnia, ni clase o casta. Por ello, este nuevo tipo de análisis atiende a las especificidades de cada situación.

Entonces, ¿qué es el Feminismo Postcolonial? Según Rajan Das y Park (2005): "Postcolonial feminism cannot be regarded simply as a subset of postcolonial studies, or, alternatively, as another variety of feminism"⁸⁷ (p. 53). Es decir que, si bien se relaciona con los Estudios Postcoloniales no constituye un marco teórico subordinado a aquellas. Tal como definen las mismas autoras: "Postcolonial feminism is an exploration of and at the intersections of

⁸⁵ "Bajo los ojos occidentales: erudición feminista y discursos coloniales". (La traducción me pertenece)

⁸⁶ *Las mujeres del Tercer Mundo y la política del feminismo* (La traducción me pertenece).

⁸⁷ "El feminismo poscolonial no puede considerarse simplemente como un subconjunto de estudios poscoloniales o, alternativamente, como otra variedad de feminismo." (Rajan Das y Park, p. 53. La traducción me pertenece)

colonialism and neocolonialism with gender, nation, class, race, and sexualities in the different context of women's lives, their subjectivities, work, sexuality, and rights"⁸⁸ (p. 53).

¿Qué es lo que plantea el Feminismo postcolonial y por qué se diferencia del feminismo a secas? Podría decirse que, al igual que el debate que se establece entre la Teoría y Crítica Postcolonial y los Estudios Subalternos, el feminismo postcolonial busca abordar cuestiones que el feminismo "heterosexual, blanco y burgués" (Bidaseca, p. 65) deja de lado o analiza desde una mirada victimista, paternalista o, simplemente, "occidental". De acuerdo a Mishra (2013), se entiende por "feminismo occidental" a aquel que se contextualiza en Europa, Estados Unidos y Canadá, que refleja a una mayoría étnica caucásica y burguesa. Por otro lado, los feminismos poscoloniales abarcarían a Asia, África y Latinoamérica (Mishra: 130).

De esta manera, el feminismo postcolonial aborda cuestiones que el feminismo occidental no puede (ni debe) abordar. Tal como afirma Mishra: "Postcolonial feminism is a critique of the homogenizing tendencies of Western feminism. Contrary to Western feminism, 'postcolonial feminism' as a new feather wishes to bring into light the typicality of problems of women of the Third world nations"⁸⁹ (p. 129). Este mismo autor explica, además, que el feminismo postcolonial no se separa de la teoría y crítica postcolonial (aunque no es una extensión de ella), sino que opera bajo los mismos conceptos para analizar las problemáticas de las mujeres en países del Tercer Mundo. Enfatiza que esta división entre el feminismo occidental y el postcolonial viene dado porque existen situaciones que el primero no conoce, no ha vivido y no puede comprender y que atañen, directamente, a las mujeres de los países periféricos o del Tercer Mundo.

Sobre esta diferencia entre las posturas feministas también se expide la teórica Bell Hooks (2004). Si bien su enfoque es sobre las mujeres negras, bien valen sus reflexiones al respecto de este feminismo hegemónico "blanco, heterosexual y burgués". La teórica estadounidense

⁸⁸ "El feminismo poscolonial es una exploración de y en las intersecciones del colonialismo y el neocolonialismo con el género, la nación, la clase, la raza y las sexualidades en los diferentes contextos de la vida de las mujeres, sus subjetividades, su trabajo, su sexualidad y sus derechos" (Rajan Das y Park, p. 53. La traducción me pertenece)

⁸⁹ "El feminismo poscolonial es una crítica de las tendencias homogeneizadoras del feminismo occidental. Contrariamente al feminismo occidental, el "feminismo poscolonial" es como una nueva pluma que desea sacar a la luz la tipicidad de los problemas de las mujeres de las naciones del Tercer Mundo." (Mishra, p. 129. La traducción me pertenece)

afirma que hay una clara diferencia entre lo que postula el feminismo blanco y la realidad de las minorías, en este caso, afroamericanas. Según Hooks:

Las mujeres blancas que dominan el discurso feminista, que en su mayoría crean y articulan la teoría feminista, muestran poca o ninguna comprensión de la supremacía blanca como política racial, del impacto psicológico de la clase y del estatus político en un estado racista, sexista y capitalista. (p. 36)

De esta manera, hooks critica también la tendencia homogeneizadora que desarrolla este grupo feminista en particular. Podría decirse que en este grupo se encuentran teóricas clásicas como Simone de Bouvier o Joan Scott, ya que, como analiza Hooks, “el análisis feminista de la situación de las mujeres tiende a centrarse exclusivamente en el género” (p. 48). Si bien no hay que desmerecer estos incipientes movimientos o teorizaciones feministas, resulta claro que no es (ni puede ser) un pensamiento estanco, que carezca de “evolución” o “diversificación”.

Por ello, tanto Hooks como las feministas poscoloniales argumentan que el feminismo y las teorías que se desprendan de él no pueden ser concebidas como “universales”, debido a que las mujeres no son todas iguales ni conviven bajo las mismas condiciones o contextos. Si bien existen puntos en común sobre, por ejemplo, la violencia de género, esta tampoco se manifiesta de la misma forma de un país a otro, de una región a otra, ni de una mujer a otra. Hooks asevera que: “Las feministas privilegiadas han sido incapaces de hablar a, con y para diversos grupos de mujeres porque no comprendían la interdependencia de las opresiones de sexo, raza y clase o se negaban a tomarse en serio esta interdependencia” (2004, p. 48).

Entonces, ¿cuál es el objetivo del Feminismo Postcolonial? Según Mishra (2013):

Postcolonial feminism is primarily concerned with deplorable plight of women in postcolonial environment' (...)

The prime objective of postcolonial feminists is to make differences (race, class, and setting) regarding women's lives visible and recognizable in the eyes of Western feminists in non-oppressive ways. (...)

Postcolonial feminists argue for women emancipation that is subalternized by social, cultural, or economic structures across the world.(...)

Heterogeneity is the key theme of postcolonial feminism. Postcolonial feminine writers are not interested in dismantling family order, custom, and tradition. They seek for balance, mutual respect and harmony. (p. 133)⁹⁰

De esta manera, el feminismo postcolonial no sólo se diferencia del feminismo occidental, sino que establece nuevos parámetros de análisis. Desde esta perspectiva se configura también el Teatro Feminista Indio.

Según varios autores (Singh, 2009; Javalgekar, 2017; Srivastava, 2022), el Teatro Feminista Indio surge alrededor de la década de 1970. Comienza en diferentes pueblos y ciudades a lo largo de India como una forma de responder al discurso machista y tradicionalista del teatro indio (Javalgekar, 2017). Este teatro fusiona las experiencias del teatro experimental callejero de 1960 (el cual había comenzado a trabajar temáticas relacionadas con la mujer, tales como: el aborto selectivo, la violencia sexual, el analfabetismo y la discriminación por cuestiones de género) con el resurgimiento del movimiento feminista (Javalgekar, 2017; Singh, 2009, p. 155).

El objetivo de este nuevo teatro es, en primera instancia, confrontar las representaciones de la cultura dominante (Singh, 2009, p. 163). Este nuevo drama intenta romper la mirada masculina en el teatro e intentar brindar alternativas a la imagen estereotipada de la mujer (Srivastava, 2022). Además, este movimiento intentó alentar a que más mujeres se sumaran al teatro, ya sea como autoras, actrices, directoras, etc. (Srivastava, 2022).

En este sentido, según Singh (2009): “Feminist theatre is a cultural representation made by women and is informed by the perspective of its makers, its performers, its spectators and its critics whose aim is positive re-evaluation of women’s role and/or to effect social change”⁹¹

⁹⁰ El feminismo poscolonial se preocupa principalmente por la deplorable situación de las mujeres en el entorno poscolonial” (...)

El principal objetivo de las feministas poscoloniales es hacer que las diferencias (raza, clase y entorno) en relación con la vida de las mujeres sean visibles y reconocibles a los ojos de las feministas occidentales de manera no opresiva. (...)

Las feministas poscoloniales abogan por una emancipación de las mujeres subalternizadas por estructuras sociales, culturales o económicas en todo el mundo.(...)

La heterogeneidad es el tema clave del feminismo poscolonial. Las escritoras poscoloniales no están interesadas en desmantelar el orden, las costumbres y las tradiciones familiares. Buscan el equilibrio, el respeto mutuo y la armonía. (Mishra, p. 133. La traducción me pertenece)

⁹¹ “El teatro feminista es una representación cultural realizada por mujeres y se basa en la perspectiva de sus creadores, intérpretes, espectadores y críticos, cuyo objetivo es la reevaluación positiva del papel de la mujer y/o lograr un cambio social” (Singh, 2009, p. 163. La traducción me pertenece)

(p. 163). En este panorama surgen numerosas dramaturgas que intentan llevar adelante este nuevo teatro. Una de ellas fue Poile Sengupta⁹², la autora de la obra que se analiza en esta ponencia, *Mangalam* ([1993] 2018).

Mangalam o cómo poner en jaque el orden establecido

Mangalam ([1993] 2008) es la primera obra de teatro escrita por Poile Sengupta. Obtuvo el premio “*Hindu-Madras Players play scripts competition*” en 1993 por el guión con el tema social más relevante (Sengupta y Singh, 2012). Se desarrolla en dos actos: cada uno de ellos aborda las historias de dos familias distintas pero relacionadas entre sí. Se da una relación de “teatro en el teatro”, dado que la primera historia es citada en el segundo Acto como una obra de teatro que la segunda familia fue a ver. Un detalle importante a resaltar es que la obra está pensada para que los mismos actores asuman roles distintos en cada acto.

El conflicto principal de la obra gira en torno al género: sobre todo qué se espera que hagan las mujeres de la casta Brahmin. Hay roles de género determinados (en este caso, por la casta) y violencia de género (de alguna manera justificada por los roles que deben asumir las mujeres). Esto aparece en ambos actos, pero el primero resulta en una toma de conciencia para los personajes del segundo.

El conflicto principal del primer acto gira en torno a las verdades ocultas de la familia y que se revelan con la muerte de uno de sus integrantes. En esta primera parte se presenta a una familia de la casta más alta, es decir *Brahmin*⁹³, que se ve sacudida por la tragedia al morir la madre, Mangalam. Esta familia está compuesta por Dorai (hombre, alrededor de los 60 años), esposo de Mangalam; y sus hijos: Sriram (hombre, es el mayor de los hermanos), Mani (hombre, alrededor de los 30 años), Kannam (varón, adolescente), Usha (mujer, adolescente) y Chitra (mujer, joven adulta). A esta composición se le suman Revathy (mujer, alrededor de los 30 años), esposa de Mani y Thangam quien es la hermana mayor de Mangalam.

⁹² “Poile Sengupta” es su seudónimo. Su nombre real es Ambika Gopalkrishnan.

⁹³ La sociedad india se jerarquiza mediante castas que reflejan profesiones y posiciones económicas. Se distinguen cuatro castas: en la cúspide están los *Brahmines*, es decir, los clérigos y sacerdotes por derecho de nacimiento; en segundo lugar se ubican los *Kshatriva*, que comprenden a los reyes y guerreros; en tercer lugar los *Vaisya* son los comerciantes. Estas tres primeras castas son de origen indio y poseen el poder. Las dos castas subsiguientes son la de los *Sudra*, sirvientes o esclavos de las otras tres clases, y los *Avarna* (literalmente, “sin casta”), llamados también “Intocables” o “Parias” (Molina Concha, p. 30)

Al fallecer Mangalam en circunstancias dudosas (que se aclararán al final del primer acto, al conocerse que su muerte fue un suicidio), se desatan numerosos conflictos en la familia. En primer lugar, se da a entender que Mangalam era maltratada por su marido. Dorai se defiende de esto y dice que su familia fue coaccionada por el padre de Mangalam, puesto que, si bien ambas familias eran *brahmines*, la de Dorai era singularmente más pobre. Dicha coacción derivaba del hecho de que Mangalam estaba embarazada de otro hombre y necesitaban un marido con urgencia para casarla. Lo que se sabe al final del acto es que el padre de Sriram, el hijo mayor de Mangalam, era su cuñado: Mangalam había sido violada por el marido de Thangam.

La cuestión del matrimonio arreglado entre castas idénticas y el rol sumiso que debe asumir la mujer es crucial en esta obra. Por ejemplo: Usha fue casada con un hombre rico de la misma casta. Pese a que es de común conocimiento que es maltratada por la familia de su marido (y su esposo también), nadie hace nada por ayudarla. Por este mismo motivo, Chitra, la hija menor escapa y se casa en contra de la voluntad de su familia con su novio, quien pertenecía a una casta menor, pero al menos, había amor.

Por otro lado, en el segundo acto se presenta a una familia india, al parecer, más “moderna”, también de una casta alta, dado que todos están bien instruidos. Según las descripciones de las acotaciones, esta familia es “menos tradicional” y se la describe como “occidentalizada” en su vestimenta, actitudes e, incluso, la lengua (hablan en inglés, a pesar de residir en el estado de Tamil Nadu, en el cual se habla tamil).

Dicha familia se conforma por: Sreeni (Dorai en el Acto I), hombre de unos 45 años, padre de Suresh y Sumati; Thangam (mismo nombre del Acto I), mujer de 45 años, esposa de Sreeni y madre de Suresh y Sumati; Sumati (Usha en Acto I), mujer de unos 26 años, estudiante universitaria; y Suresh (Mani en el Acto I), varón de unos 20 años aproximadamente, también estudiante. Esta familia es la que fue a presenciar la obra del Acto I. A través de las interpretaciones que la madre y sus hijos hacen de aquella es que comienzan a revelarse los conflictos.

Según expresa Sumati: “(...) the play was about relationships. The relationship between husbands and wives, brothers and sisters, friends, close, deep emotional links. And yet, not

once, was there a mention of love”⁹⁴ (Sengupta, [1993] 2000, p. 137). Si se toma en cuenta lo que Sumati dice, esto también es aplicable para el Acto II. Lo que le falta decir es que en esas relaciones se da una diferencia en el poder, fundada en el género.

De hecho, más adelante Sumati, al amonestar la actitud de su hermano con las mujeres (Suresh es un mujeriego y le gusta jugar con los sentimientos de las jóvenes con las que suele salir), también critica la crianza diferenciada entre hombres y mujeres:

SUMATI: Amma. Tell me. Why is that when I was almost six, I was a very independent little girl?

THANGAM: That was you, I suppose. The way you were born. Your Zodiac sign.

SUMATI: No. Because you let go of me. You, especially. I had to do my growing up by myself, on my own. Oh yes, you gave me gorgeous clothes, and nourishing meals. It wasn't like stuff on Doordarshan -a careworn girl pecking at a dry roti while her brother gets all the milk. It wasn't that way at all. But did you ever ask me how it was for me at school -apart from my marks, that is? What I thought of my friends, my teacher, whom I loved most? I don't even remember you singing me to sleep. You brought me up efficiently, correctly, but without soul.⁹⁵ (Sengupta, [1993] 2000, p. 131)

Lo que Sumati intenta explicar es que existe una crianza machista que privilegia a los hijos varones por sobre las hijas mujeres. En esta situación, es la madre la que reproduce el discurso machista. La mujer debe aprender a ser autosuficiente, pero también a servir al hombre.

Por otro lado, cabe hacer notar un hecho que se enuncia en este acto: si una mujer es exitosa quiere decir que no está casada. Este comentario fue hecho en referencia a la dramaturga que escribió la obra del Acto I. Cuando uno de los hombres (Vikram, otro joven estudiante veinteañero, amigo de Sumati y Suresh) confronta esta afirmación porque no comprende la relación entre matrimonio y ser una mujer exitosa, Thangam afirma: “(...) You don't really know what a woman's life is, Vicky. Feeding all you brutes and having to laugh at your jokes.

⁹⁴ “ (...) la obra trataba sobre las relaciones. La relación entre maridos y mujeres, hermanos y hermanas, amigos, vínculos emocionales estrechos y profundos. Y sin embargo, ni una sola vez se mencionó el amor” (Sengupta, [1993] 2000, p. 137. La traducción me pertenece)

⁹⁵ SUMATI: Madre. Dime. ¿Por qué cuando tenía casi seis años era una niña muy independiente?

THANGAM: Supongo que así eras tú. La forma en que naciste. Tu signo del Zodíaco.

SUMATI: No. Porque me soltaste. Tú, especialmente. Tuve que crecer sola, sola. Oh, sí, me diste ropa preciosa y comidas nutritivas. No era como lo de Doordarshan: una niña preocupada picoteando un roti seco mientras su hermano toma toda la leche. No fue así en absoluto. ¿Pero alguna vez me preguntaste cómo me iba en la escuela, aparte de mis notas, claro está? ¿Qué pensaba de mis amigos, de mi maestro, a quien más quería? Ni siquiera recuerdo que me cantarás para dormir. Me educaste de manera eficiente, correcta, pero sin alma. (Sengupta, [1993] 2000, p. 131. La traducción me pertenece)

(...)”⁹⁶ (Sengupta, [1993] 2000, p. 133). Es decir que si una mujer se casa no puede desarrollarse como individuo: se somete a su marido y familia.

Por último, al final de este acto sucede un intento de abuso sexual. El padre de Vikram, Nari, intenta abusar de Sumati. De esta manera, puede decirse que la obra abre y cierra con el mismo hecho: un abuso sexual conduce a Mangalam a un matrimonio arreglado y el suicidio; un intento de abuso a Sumati quizá abra a otras experiencias (o a la misma).

Entonces, puede realmente entenderse la obra completa tal y como lo define Sumati: habla de las relaciones que se dan entre los sexos. Relaciones signadas por el poder del hombre por un lado; el sometimiento, la violencia y la despersonalización de la mujer por el otro.

Conclusión

En síntesis, la obra *Mangalam* puede entenderse como una crítica a la sociedad machista india. Si bien cabe aclarar que se centra en una sola casta: la *brahmin*. Esto es muy importante de entender, dado que, como ha definido el Feminismo Postcolonial no se pueden homogeneizar las experiencias de las mujeres. De esta manera, se puede definir que en esta casta las mujeres sufren determinadas experiencias en su trato con los hombres.

Dichas experiencias son: el matrimonio arreglado, el abuso sexual, la falta de amor (tal como enuncia Sumati, no hay amor alguno en ninguna de las relaciones entre los personajes), el sometimiento de la mujer. De hecho, solo dos personajes femeninos intentan romper con estos roles impuestos: Sumati y la dramaturga de la que se habla en el Acto II. Sumati estudia una carrera y, pese a que se siente atraída por Vikram, busca explorar su crecimiento personal. La dramaturga que se menciona es exitosa porque no se ha casado: tiene un trabajo formal y como “*hobbie*” escribe obras de teatro.

Pero esos intentos de ruptura no son suficientes: Sumati se ve afectada por una relación que no puede darse (con Vikram) y acosada por el padre de su interés romántico. Incluso la “ruptura” de Mangalam al decidir cuándo y cómo morir (lo único que cayó en su control en toda su vida) resulta trágico pero no alcanza a cambiar el *status quo*. Podría decirse que la única que sí rompe con el mandato del matrimonio arreglado con un miembro de la misma

⁹⁶ “[...] Tú no sabes muy bien lo que es la vida de una mujer, Vicky. Alimentarlos a todos ustedes, brutos, y tener que reírse de sus chistes. (...)” (Sengupta, [1993] 2000, p. 133. La traducción me pertenece)

casta es Usha en el Acto I: se escapa, se casa con un hombre de una casta inferior y por amor. Pero, su escape no es el de la autosuperación como intenta hacerlo Sumati, sino el del matrimonio: reemplaza el dominio paternal por el dominio del esposo. Es decir que, al parecer, no hay una salida real de la opresión machista para los personajes femeninos de la obra. Quizás la dramaturga quiso mostrar que en las relaciones entre hombres y mujeres no hay salida al sometimiento, ni siquiera en las castas más altas.

Bibliografía

- Bidaseca, Karina. "“Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café”: desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial". *Andamios*, Vol. 6, N° 17, septiembre-diciembre 2011, pp. 61-89.
- Hooks, Bell. "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". Hooks, Bell; Brah. A.; Sandoval, Ch.; Anzaldúa, Gloria. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de sueños. 2004.
- Javalekar, Aishwarya. "How Feminist Theatre Emerged in India". *Feminism in India* [blog], 30 de agosto de 2017. Disponible online en: <https://feminismindia.com/2017/08/30/feminist-theatre-india/>
- Mishra, Raj K. "Postcolonial feminism: Looking into within-beyond-to difference". *International Journal of English and Literature*, Vol. 4(4), June 2013, pp. 129-134.
- Mohanty, Chandra T. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". *boundary 2*, Vol.12, No.3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism. (Spring-Autumn, 1984), pp.333-358.
- Mohanty, Chandra T.; Russo, Ann y Torres, Lourdes. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press, 1991.
- Molina Concha, Tania V. "La imagen del subalterno en el teatro postcolonial de India. Estudio de obras de Girish Karnad, Manjula Padmanabhan, Cyrus Mistry y Partap Sharma". Tesis. Universidad Nacional de Cuyo, 2018.
- Rajan, Rajeswari S. y Park, You-me. "Postcolonial Feminism/Postcolonialism and Feminism". Schwarz, Henry y Ray, Sangeeta; eds. *A Companion to Postcolonial Studies*. Blackwell Publishing, 2005.
- Sengupta, Poile ([1993] 2000). "Mangalam". VV.AA. *Body Blows. Women, Violence and Survival. Three plays*. Seagull Books, 2000.
- Sengupta, Poile & Singh, Anita "An Interview with Poile Sengupta". *Asian Theatre Journal* 29(1), 2012, pp. 78-88. doi:10.1353/atj.2012.0018.
- Singh, Anita "Aesthetics of Indian Feminist Theatre". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 1 (2), Septiembre 2009. DOI: 10.21659/rupkatha.v1n2.05
- Srivastva, Aditi. "Feminist theatre in India: How it evolved through the years". *Hindustan Times School*, 10 de mayo de 2022. Disponible online en: <https://htschool.hindustantimes.com/editorsdesk/knowledge-vine/feminist-theatre-in-india-how-it-evolved-through-the-years>

Jorge Rueda Castro - No feminidad en la protagonista de *La mujer Hombre* (1875), del chileno Román Vial

Jorge Rueda Castro
(Universidad de Santiago de Chile)

¿Qué es, en definitiva, la virilidad, sino una no feminidad?

(Bourdieu, 2000: 47)

Introducción

En 1875 el escritor chileno Román Vial (1833-1896) publicó el drama *La mujer hombre*⁹⁷. El título aplica a la protagonista, Florentina, quien —como sujeto individual— y ante las relaciones sociales del mundo público —como sujeto cultural— ha optado por travestir su condición femenina en masculina. Las acciones se sitúan en el presente de la escritura: “La escena en Valparaíso i en nuestros días” (Vial, 1875, 2). De este modo, la personaje se ha adaptado a las restricciones minorizadoras impuestas sobre la mujer de la época para desarrollar un trabajo remunerado, alcanzar independencia económica y reconocimiento social (ámbitos que han proporcionado el bienestar para ella y su hermana Luisa). Resalta el hecho de que en la segunda mitad del siglo XIX, Vial percibió este tema como una alternativa para incorporarlo a la dramaturgia nacional, recusar patrones determinantes de comportamientos sociales y criticar, sobre todo, la condición de la mujer al interior de formas dominantes androcéntricas. No hay que olvidar, como antecedente de contexto, que al momento de publicación de la obra, el ambiente y recorrido institucional de Chile está cruzado por iniciativas programáticas que buscaron el reconocimiento de la mujer en el campo cultural. Estas ideas, para la etapa apuntada, fueron clave por la enorme significación que alcanzaba su incorporación como tema de debate entre liberales y conservadores. Para los primeros, la mujer debía integrarse a los ámbitos de la formación

⁹⁷ Drama en tres actos. Santiago de Chile: Imprenta de la República. 48 páginas (el cual será utilizado para el análisis y citación textual. Para esto último se ha mantenido la ortografía original de la edición de 1875).

profesional desarrollando, con esta acción, independencia y conciencia en la construcción de la nueva sociedad de fin de siglo.⁹⁸

Si nos referimos al mensaje teatral como tesis y no únicamente como un sistema de información y de acciones (Pavis, 1980, 28), postulo que *La mujer hombre* aportó para el marco de época, un significado sobre algo más penetrante que aquello que la anécdota entrega. Lo más complejo apuntaría, en cuanto hipótesis de este estudio, a la forma cómo la protagonista, obediente a la fuerza del contexto y en especial a la autoridad masculina, se ve obligada a recrear su identidad mediante la anulación de su cuerpo y legitimar, de este modo, algunos aspectos del cuño normativo de tipo dominante. Por lo anterior, la referencia al cuerpo travestido, en cuanto signo visible al interior del mundo del texto, va más allá de la sola representación física: es la expresión de sometimiento a una construcción de sentido que se articula simbólicamente con el poder social. Florentina determina sus acciones en respuesta a la concepción de que la vida está marcada por principios culturales que operan como una verdadera matriz ante la cual sus integrantes, y en particular las mujeres, deben acatar y adaptarse. En consecuencia, la masculinidad que la personaje adopta para vestir su cuerpo frente al mundo público, se vuelve la metáfora que la articula en el entramado de la entronización del valor y valimiento sociales. La protagonista lo dirá derechamente: “Yo hombre, ya lo ves: bienestar, respeto, consideraciones” (Vial, 1975, 8). Con este discurso masculino, la protagonista escapa de la imagen normativa de la mujer decimonónica: el arquetipo de la madre republicana excluida de la ciudadanía y que “circula entre las líneas de esa sociedad militar, masculina y patriarcal” (Miseres, 2017, 54).

En función de lo expuesto hasta aquí, el propósito de estas páginas es observar cómo la obra en cuestión problematiza y realiza una crítica a ciertos aspectos culturales que condicionaron la actuación social de la mujer de Chile de la época. Por lo anterior, el ejercicio analítico mostrará la manera a través de la cual el dramaturgo acusa visiones, prácticas y costumbres de un sistema que reconocía el sometimiento de la mujer en su relación con la sociedad en la que pertenecía. De este modo —y acorde con Bowen, que piensa que la forma de comprender la expresión teatral de épocas pasadas “no son

⁹⁸ Como ejemplo, fue en 1877, durante la administración del presidente liberal Aníbal Pinto, que se dictó el Decreto Amunátegui, lo que posibilitó que las mujeres emprendieran estudios universitarios y se incorporaran así a la clase profesional del país.

inmutables ni permanentes sino, más bien, situadas y contingentes” (2006, 29)— se busca abrir un camino de lectura que exponga el modo en que esta creación dramática, nacida como consecuencia de las circunstancias socio-culturales de Chile decimonónico, tematizó el estado de sometimiento de la mujer al poder masculino y su funcionamiento en el sistema y realidad históricos de aquel contexto. Con el fin de lograr demostrar este objetivo, indagaré en los códigos temáticos que la obra entrega respecto de aquel cuño o estructura simbólica (obediencia de ciertas formas normativas de dominación masculina), para caracterizar después algunos de sus efectos en modulaciones culturales que es posible interpretar en función de las instancias de poder que las atravesaron.

El ámbito que este estudio toma como objeto de comentario y análisis, tiene como telón de fondo el desarrollo de un asunto amoroso, el cual se despliega a través del estilo costumbrista que caracterizó a su autor.⁹⁹ Florentina y Luisa son dos hermanas de la pequeña burguesía de la ciudad de Valparaíso de 1875. Por los criados que sirven en la casa donde viven las mujeres se informa que ambas, en el pasado, sufrieron una infancia de escasez ante la prematura muerte del padre, quien “no tuvo siquiera el consuelo de dejarles con qué comer. Ya podrás imaginarte los sufrimientos de aquella pobre viuda!” (Vial, 1875, 5). En el presente, ahora adultas, Florentina, “es un caballero por los cuatro costados y ha ocupado tan buena posición en casa de su patrón don Jorje” (Vial, 1875, 6). El trabajo de Florentina(o), como empleado de confianza en los negocios de una familia de buen nivel socio-económico, la ha posicionado ante el patrón y los dos hijos de éste: Julio y Clara. El nudo sentimental se manifiesta en que Clara siente amor por Florentina(o), mientras que las dos hermanas aman a Julio. Después que Florentina(o) ha aclarado una acusación en su contra en verdad no cometida (consecuencia de la acción de otro empleado de don Jorje), el final se resuelve con el descubrimiento de la condición femenina de la protagonista y con la petición de matrimonio que Julio, el hijo del patrón, hace a Luisa. En el cierre, el viejo acoge paternalmente a las dos mujeres, llamándolas sus

⁹⁹ Román Vial nació y murió en Valparaíso (respectivamente, febrero de 1833 y mayo de 1896). Perteneció al grupo de escritores de los sectores medios que se interesaron en narrar temáticas sociales ya no dirigidas a los sectores sociales privilegiados económicamente. A los quince años se incorporó como aprendiz de tipógrafo en *La Gaceta del Comercio*, en Valparaíso, y los diecisiete años de edad, en 1850, se convirtió en redactor de la crónica informativa de *El Diario de Valparaíso*, iniciando una larga carrera en la prensa. En 1859, ingresó a la redacción noticiosa de *El Mercurio de Valparaíso* haciéndose cargo de la crónica diaria, en la que informó sobre acontecimientos de diversa índole ocurridos en aquella ciudad. El interés de Vial por retratar las costumbres de la sociedad chilena no se limitó solo a la literatura y el periodismo, se manifestó también en el *Almanaque Nacional* para 1877, volumen que forma parte de una tradición de almanaques y anuarios de larga data en Chile.

“nuevas hijas” y ofrece una dote que asegure el futuro matrimonio para ambas. Florentina no lo acepta para sí y expresará, en su verdadera condición genérica, que sabrá sobrellevar “los deberes i hasta las preocupaciones que me impone mi nueva condición” (Vial, 1875, 46).

Hombre – mujer. Libertades – restricciones

Tomando en cuenta lo planteado, habría que responder: ¿cuáles son los aspectos o códigos que identifican, en el texto de Román, algunos rasgos de aquella matriz social de Chile de la época y por qué aquellas sostienen la hipótesis del presente artículo? Ya en la primera aparición de las hermanas, escena tercera del acto primero, Florentina(o) profiere todas las ventajas que le ha granjeado su papel como varón. Reconoce que no es un sacrificio el rol que desempeña en el mundo público, que siente orgullo de ser un hombre por la libertad y felicidad que goza y por las virtudes cívicas que la sociedad reconoce al ser fuerza de trabajo productivo (con lo que expresa una visión económica de la vida):

Florentino. —¿Llego a tiempo?

Luisa. —Cómo! ¿No has comido aún?

Florentino. —Sí, sí, no te aflijas. ¿Me has esperado mucho?

Luisa. —Una hora... Pero ¿dónde has comido?

Florentino. —En el café, con Julio. Hemos tenido que trabajar tanto... Vengo rendido.
(Se sienta)

Luisa. —Te afanas demasiado. Tomas tal interés, que ya no pareces un simple empleado de la casa.

Florentino. —¡Qué quieres! Se ha depositado en mí toda confianza, i esto solo compromete mi delicadeza.

Luisa. —Sí, pero tú haces sacrificios superiores a tus fuerzas.

Florentino: —¿Sacrificios?... Nó Luisa. Eso que tú llamas sacrificios es para mí felicidad, gloria, orgullo! (Vial, 1875, 7)

Los rasgos que Florentina(o) indica como satisfacciones y éxitos sociales obedecen a la posibilidad real de ordenarse en función de roles y códigos normativos que se desprenden a partir de la dualidad simbólica ‘libertades-restricciones’. Su identidad se articula, por lo mismo, en dirección de los requerimientos establecidos para el hombre. En contraposición, le indica a Luisa lo incierto de la existencia que le espera como a todas las mujeres: “Ah! nó; tú eres mujer. Desgraciada! Cuando más, te espera la felicidad del matrimonio, si es que algún

hombre quiere cargar contigo” (Vial, 1975, 8). De lo anterior, la protagonista marca los espacios que determinan el tránsito social de los cuerpos masculino y femenino. Para el primero, como cuerpo que se responsabiliza de los contenidos y territorios públicos con consistencia y sin limitaciones (movilidad en la realidad externa al hogar a través del trabajo). Para la mujer, como el cuerpo donde se inscriben sus límites en el espacio cerrado del hogar, al interior de una jerarquía de representación no transformadora de la cultura y en relación con el hombre en cuanto éste sexualidad hegemónica. Es el cuerpo de la mujer inserto en “un modelo doméstico y familiar en el que se sobrevalora el papel de la mujer como esposa y madre, cuya competencia son las actividades domésticas, los cuidados y la educación de los hijos al interior del hogar” (Caamaño, 2010, 186).

El marco simbólico ante el cual Florentina(o) absorbe y sintoniza con las categorías normativas, muestra las convenciones socio-culturales del mundo que habita; el discurso social que representa la personaje recoge y afianza códigos del cuño cultural imperante y los ordena en función de las directrices construidas para la valoración pública del hombre. De aquí la no feminidad. Aplico este concepto como lo propone Bourdieu; el cuerpo femenino – opuesto al masculino– es un cuerpo interiorizado bajo maneras de estar: “La oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de estar, de llevar el cuerpo, de comportarse bajo la forma de la oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entra la firmeza, la rectitud, la franqueza (quien mira de frente y hace frente y quien lleva su mirada o sus golpes derecho al objetivo) y, del otro lado, la discreción, la reserva, la docilidad (2007, 113). Para este pensador, las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación entre los sexos se inscriben en dos modos corporales que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas sociales según la oposición entre lo masculino y lo femenino. La dominación masculina se refuerza entonces a partir de la división entre lo masculino y lo femenino; por ende, el cuerpo masculino, siempre en oposición al cuerpo femenino, se convierte en el espacio del orden dominador, el lugar de la no feminidad.

En particular, el primero de estos códigos tiene que ver con la construcción del varón/padre en cuanto figura fuerte, encargada del bienestar familiar. La protagonista se empeña en evidenciar esta función ante la hermana, aun por sobre su verdadera condición genérica — “Hemos tenido que trabajar tanto... Vengo rendido” (Vial, 1875, 7) — con una especial vigilancia sobre la representación honrosa de la actividad que ejerce: “Cuanto no halaga mi vanidad esto de poder decir: vivo de mi trabajo! soi un hombre útil! i sobre todo ¡soi libre!” (Vial, 1875, 8). La imagen del varón proveedor, el cual no estuvo presente en la infancia de las mujeres debido a la prematura muerte del progenitor, tiene ahora en la protagonista su concepto: “Soy tu hermana mayor, casi tu padre” (Vial, 1875, 9). Desde este enunciado Florentina legitima, frente a su hermana (a quien fragiliza) y en el espacio del hogar, una superioridad moral, intelectual y aun física que reafirma su poder y control a través de la simbología del padre protector. Este código cultural se consagra y se define paralelamente en la encarnación del patrón de Florentina, don Jorje, modelo de conducta dominante, de opinión autorizada y paradigma general de comportamiento para con sus hijos. Este principio coincide con lo que postula Millett acerca del poder patriarcal, cuya imposición se construye a partir del dominio sobre la mujer y sobre los hombres más jóvenes: “Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven” (Millett, 1995, 70).

Esto último modela diferencialmente los comportamientos sociales de acuerdo con los estereotipos que corresponden a cada categoría sexual; a su vez, estos estereotipos son diseñados en función del rol que respectivamente se les adjudica. Un diálogo entre Julio con su padre acerca del matrimonio, evidencia este código:

Julio. —Yo quiero atenerme a lo que diga mi padre ¿Qué otra opinión puede ser para mí más digna de fé i respeto?

Jorje. —En efecto... en eso tienes razón. Te diré, pues, que el matrimonio, en primer lugar, es mui peligroso para los jóvenes.

... Casarse! Como si hoy fuera tan fácil encontrar las mujeres de mis tiempos! Es cierto, también que los maridos de ahora no son como los de entonces. Todo, todo se va relajando en este siglo. (Vial, 1875, 27-28)

La institucionalización de la figura del varón/padre o cabeza de familia que asume Florentina(o), la reviste de las virtudes cívicas y económicas necesarias para reeditar y disputar con autoridad, en el espacio cerrado que habitan las dos hermanas, los principios sociales dominantes: “La lei i la sociedad son injustas para la mujer. Para ella toda la responsabilidad i toda resignación; para el hombre toda libertad i todo derecho. En mí tienes un ejemplo: yo mujer, ¿qué sería de mí? ¿qué sería de las dos? (...) nada nos falta” (Vial, 1875, 8).

Acorde con Hartmann, la exclusión de la mujer a determinados recursos productivos esenciales mantiene el control del hombre sobre ella. En tal marco de idea, el acceso y control de la dinámica económica condiciona en occidente moderno la identidad construida alrededor del sujeto: “La sociedad misma nos impone los roles sociales por seguir, estos son reforzados por la estructura económica y sus manifestaciones en las formas de autoridad” (Arroyo, 2017, 177). En el último ejemplo citado de la obra, este principio aplica a la hermana menor, quien se muestra carente de las virtudes cívicas indispensables para sobrevivir de manera independiente. Además que sabe, como Florentina(o) se lo enfatiza, que el único porvenir que le espera es que un hombre la haga esposa: “Desgraciada! Cuando más, te espera la felicidad del matrimonio, si es que algún hombre quiere cargar contigo” (Vial, 8). Lo anterior ubica a las hermanas en cada una de las dos esferas de acción que instala la normativa androcéntrica, según Bourdieu:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares ... Por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos. (Bourdieu, 2000, 25)

Los valores masculinos, como los representa la protagonista (ahora desde el poder laboral que además domina sobre el reducto familiar), son los que inciden y condicionan los comportamientos culturales y sociales, donde la mujer (representada en Luisa, la hermana), no tiene otra posibilidad que someterse a aquéllos.

Un segundo código, que se desprende del anterior, tiene que ver con la condición de dependencia que anula los procedimientos de subjetivación de las mujeres de la obra. Utilizo el concepto de ‘subjetivación’ como lo comenta Judith Revel a partir de Foucault:

“subjetivación designa en Foucault un proceso mediante el cual se obtiene la constitución de un sujeto [...], es decir, modos en que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y poder” (Cit. en Vignale, 7). La anulación de este proceso es la ‘desujeción’ de la alteridad femenina (que correspondería a lo que observo en el drama de Vial).

Este rasgo de la normativa dominante se explica en primer lugar por la desposesión de la mujer de cualquier rasgo de pensamiento singular y también por “la anulación a todo patrimonio, sea valores, poder, reconocimiento, prestigio ontológico” (Amorós, 2006, 105), susceptibles de ser distribuido o repartido entre iguales. En la experiencia histórica de las dos hermanas, el antecedente de este código se manifiesta como condicionante del precedente familiar de orfandad: “Ya podrás imaginarte los sufrimientos de aquella pobre viuda! [...] La pobre señora, sin saber qué hacer ni para dónde tirar con sus criaturas, comprendió al momento que su situación era desesperada” (Vial, 1875, 5). De lo anterior, se deduce la pasividad y dependencia femenina en función del hombre proveedor: supeditación que se le asigna a partir de atributos construidos socio-culturalmente y que constituye una operación que anula una subjetividad activa e independiente en el sujeto mujer.

Cargando con aquel pasado, Florentina(o), ahora como varón-padre-jefe de familia y hermana(o) mayor, asume con fuerza el modelo dominante anulando la subjetividad de su hermana. La protagonista, con esto, también replica en el espacio cerrado del hogar la regulación de las relaciones sociales, donde la gestión de las jerarquías, centro mismo del campo de acción de la autoridad, no es en modo alguno menor. En tanto en el rol de hombre y sobre todo proveedor, debe ostentar su poder en todas las esferas a las que concurre. Luisa, por el contrario, es la figura de mujer que no dirige su propia vida y deja a la normativa mandar sobre ella, des-feminizando a Florentina aun en el diálogo y trato familiar:

Florentina. —... Cuánto no halaga mi vanidad esto de poder decir vivo de mi trabajo!
Soi un hombre útil i sobre todo ¡soi libre! Ah!, tú no puedes comprender esto, Luisa!

Luisa. —Casi, casi te encuentro razón ¡Si yo pudiese decir otro tanto!

Florentino. —Ah! nó; tú eres mujer...

Luisa. —Es verdad!

Florentina. —Confiesa que por lo menos es dudoso tu porvenir. El matrimonio! Dios me libre de él!

Luisa. —Eso es demasiado. Te vuelves un pesimista inexorable en tratándose del matrimonio.

Florentina. —¿No ves que él me recuerda el martirio de nuestra pobre madre?

Luisa. —¿I qué hacer? Así es la vida.

Florentina. —Así es en efecto; pero no debiera serlo.

Luisa. —Qué quieres! condición de la humanidad!

Florentina. —Nó, condición del hombre; su orgullo, su despotismo. (Vial, 1875, 8, el énfasis es mío)

Tal principio lo confirma nuevamente la protagonista al final de la obra, cuando se descubre su verdadera condición genérica. Despojada de la máscara masculina, lo presenta ahora como corolario, desde un lugar de enunciación público y como conclusión del componente que determina a la mujer al interior de la sociedad restrictiva: “Luisa: yo mujer, todo, todo, lo perdemos. El mundo es mui cruel con nosotras! No habrá hombres que no se crea con derecho a ultrajarnos!” (Vial, 1875, 45).

Este código también se revela en el caso de la familia de don Jorge. La dependencia de Clara, rendida ante la ‘ley paterna’, replica tal condición respecto de la imposibilidad de contradecir al padre cuando éste ha decidido sobre Florentina(o), después que el viejo ha perdido la confianza en la protagonista a partir de una falsa acusación realizada en contra de ella por otro empleado:

Clara. —¡Cómo! ¿Qué piensas hacer papá?

Jorje. —Mostrarme inflexible... Ya he dispuesto que Florentino salga de mi casa, no importa que sufran mis intereses. Luego tomaré otras medidas.

Clara. —Después de esa determinación, no comprendo qué otras medidas.

Jorje. —Silencio! Retírate. (Vial, 1875, 20)

La ausencia de paridad entre los miembros familiares va unida a la ausencia de subjetividad o a un proceso de desujeción en las mujeres. Se trata entonces de una segunda categoría deducible del texto de Vial que responde al modelo de autoridad que prescinde de la participación activa de la mujer para que ésta, por el contrario, cumpla los mandatos con estricta obediencia en un ámbito de relaciones verticalizadas (donde la sumisión femenina se hace parte de una identidad transferida, impuesta por lo masculino).

Desde la condición de dependencia que coarta los procesos de subjetivación de la alteridad en los personajes femeninos, el texto desprende, por último, un tercer código temático. Este tiene que ver con el reconocimiento del dominio de la pasión y de planos irracionales en el comportamiento y determinaciones que deciden las figuras femeninas. Contraponiéndose a la razón y al orden, adjudicados al quehacer masculino, este aspecto se expresa en relación con el conflicto amoroso que presenta la obra y es reconocido aun por las tres mujeres que participan de él: Clara, Luisa y Florentina. Por ejemplo, esta última reconoce al comienzo del texto, que no puede rivalizar con su hermana en asuntos de amor, ya que significaría comportarse como mujer. En su condición de “hombre” debe decidir con sensatez: “En todo caso, disputaremos i veremos quién vence. Qué digo, Dios mío! Estoy delirando ¿Yo rival de mi hermana? Jamás. *Confieso que me estoy conduciendo como una mujer*” (Vial, 1875, 10, énfasis en cursivas mías).

Clara, en otro ejemplo, admite ante su padre y desde los más profundos impulsos del alma, la atracción que experimenta hacia Florentina(o). El viejo, por el contrario, poseedor del orden moral, le hace ver la errática decisión de la hija imponiendo su poder en el espacio del hogar:

Clara. —¿A quién mejor que a ti puedo hacer confesión de mis faltas, si falta hai en dejarse llevar por los más puros sentimientos del alma?

Jorje. —Desgraciada! Qué has hecho!

Clara. —Obedecer a la voz de mi conciencia

Jorje. —Te has deshonrado!

Clara. —Qué importa! Él me ama!

Jorje. —Infeliz!

Clara. —Infeliz? I por qué?

Jorje. —Porque tú i Florentino ¡oh fatalidad! No pueden amarse! (Vial, 1875,43)

En el caso de Luisa, es Julio quien denuncia la precipitada decisión de la mujer de compartir el secreto amor de ambos ante Florentina: “Cómo! ¿Le has dicho?” A lo que la mujer responde: “Todo”. Y Julio: “Temo que haya sido una imprudencia” (Vial, 1875, 13). En los ejemplos citados, el personaje masculino representa el dominio racional del orden social y conduce a la subordinación de la mujer respecto de los modelos impuestos a ella culturalmente y a la imposibilidad de decidir por sí misma.

De acuerdo con lo comentado hasta aquí, los tres aspectos que se deducen de *La mujer hombre* —como códigos del cuño socio-normativo de época— permiten reconocer algunas acentuaciones culturales que impiden el logro de la autonomía en los personajes femeninos, quienes deben acomodarse siempre a las expectativas sociales que regulan sus deseos y comportamientos. Como lo comenté, la falta de oportunidades en el espacio público ha llevado a Florentina(o) a asumir la no feminidad con lo cual ha alcanzado independencia y reconocimiento. Este hecho, central en la trama de la obra en análisis y que ha tomado el presente estudio como objeto de comentario, profundiza aún más la ausencia de papel social y la minusvaloración del sujeto femenino. Por el contrario, la determinación de la personaje al travestir su apariencia en masculina, exalta la entronización del orden varonil como principal virtud y revalida las diferencias sexuales correspondientes a dos tipos bien diferenciados de temperamentos, de estatus y papeles sociales.

Las acentuaciones que cada uno de estos aspectos (como puntos de referencia socio-cultural dominadores) modulan actuaciones culturales respecto del comportamiento femenino, llevan a comprender también cómo esos términos de normatividad corresponden a consideraciones de la semiótica social que el dramaturgo revela críticamente. Al interior de este marco, lo que el autor plasma en *La mujer hombre* es que, en primer lugar, la feminidad puede tener relieve social como el hombre si decide convertirse en su reflejo y hacerse cargo del sistema cerrado de valores que éste representa (imposible de destruir). La voz de Florentina confirmará esta condición al final de la obra, sobre todo cuando se refiere a la institución del matrimonio: “Acepto los deberes i hasta las preocupaciones que me impone mi nueva condición, pero jamás haré el sacrificio de mis sentimientos ni de mis derechos de mujer. Quede para otras la humillación de suscribir ese contrato leonino que se llama el matrimonio, en el cual el hombre es todo, la mujer nada!” (Vial, 1875, 46)

Con esas palabras, la protagonista da por única vez (y sólo en el cierre de las acciones) relieve a su identidad de mujer, alejándose de su posición de sexo secundario, subordinado al hombre, y negando la condición exclusiva de sujeto doméstico destinado no más que al matrimonio. Manifiesta, así, aguda conciencia crítica de la situación femenina de su tiempo, aunque termina aceptando los modos socialmente codificados en la matriz referida a

pensamiento y conducta de hombres y mujeres con lo que reconoce la supremacía del orden dominante a partir de la inalterable jerarquía hombre (todo)/mujer (nada). De esta forma, además, define las características genéricas que comparten todas las mujeres. La única función legítima que tiene la mujer de la época está en consumir los papeles de esposa y madre en el espacio cerrado del hogar. Este paradigma femenino normaliza la conducta y el cuerpo de la mujer para la maternidad y la familia. Se trata de las dos esferas asignadas a lo masculino y a lo femenino acorde con Facio y Fries: “Una, la pública, reservada a los varones para el ejercicio del poder político, social, del saber, económico, etc.; y la otra, privada, es para las mujeres quienes asumen subordinadamente el rol de esposas y madres” (1999, 29). Se desprende, en consecuencia, que el comportamiento de los personajes —si se proyectan al mundo y contexto de la época— se ajusta a estereotipos.

Las acciones sociales que representan las figuras del texto de Román Vial, se instauran a partir de criterios de valoración fijos en exceso. Como actuaciones de un cuño ya preestablecido, los atributos o las maneras de pensar y accionar están prefigurados únicamente a partir de los rasgos que constituyen los arquetipos sociales. Y estos modelos son preferentemente minimizadores respecto de la actuación social de la mujer. En este sentido, *La mujer hombre* explora críticamente, para el momento de producción del texto, en algunas normas impuestas sobre las relaciones humanas, ámbito donde la mujer observa una persistente modelación de su comportamiento.

Puede considerarse también como un efecto cultural que supedita las acciones de la mujer (cancelándola con poder en la vida pública), la demolición de su subjetividad en los dos aspectos analizados más arriba. Este hecho constituye una percepción cultural de la diferencia que opone hombre a mujer a partir de la simbolización del orden y la razón que encarna el primero. Es evidente que el autor hizo de Florentina(o) un personaje simbólico: al asumir para el mundo externo la no feminidad en su cuerpo, nace como proyección de hombre-otro, sometiendo su subjetividad (ni siquiera alternativa) a cambio de un lugar en la participación pública. Tal determinación no es sino una sujeción voluntaria con efecto de des-subjetivación y extrañamiento que Florentina realiza de sí-misma-mujer en beneficio del cuño cultural dominante. Por este hecho, alcanza durante casi toda la obra un cuerpo de iguales (respecto de quienes tienen el dominio público y el orden), lo que posibilita que se incorpore al menos intermitentemente al ámbito práctico-simbólico y refuerce con su actuar la matriz normativa:

el genérico “espacio de los iguales o de los pares” (Amorós, 2006, 128). La hermana menor, por el contrario, sigue la ruta inmutable marcada por la convención. De este modo, la subjetividad masculina subordina a la femenina y la cancela nuevamente, ahora en su capacidad para la toma de decisiones y para abrir caminos propios a menos que, como lo hizo la protagonista, se haga parte del mundo masculino sin permitir que su ser-mujer tenga ascendencia en la historia y en la modificación de ámbitos del paradigma socio-cultural que habita.

El mundo algo más protegido y seguro que Florentina(o) se construyó mientras movilizó un cuerpo travestido de no feminidad, en fin, representó sus esfuerzos por conquistar independencia y, fundamentalmente, el poder de escoger y tomar decisiones autónomas. Pero no constituyó una lucha contra la dominación masculina, donde estuvo siempre a su sombra. La creación de Vial encierra, por lo anterior, validez histórica e interrogación crítica a la misma. Los límites del comportamiento para la mujer, por lo que dedujo el presente análisis, están establecidos de antemano y actúan como elementos de contención. Si Florentina optó por el poder dominante, aparentando un modo de ser y de vivir para ocultar su género, es esta dilogía de la personaje —la no feminidad— la que se convierte en el elemento perturbador que crea la tensión que marca el verdadero tono dramático del texto: la situación de las figuras femeninas, sin escapatoria ni como individuos ni representantes de su género.

Conclusiones

He desarrollado en este estudio de *La mujer hombre* un camino de lectura (sin duda, entre otros posibles), donde demostré el modo en que esta creación dramática —nacida como consecuencia de las circunstancias culturales de Chile decimonónico— expone algunos aspectos del cuño social dominante que condicionaron, en primer término, la situación de sometimiento de la mujer al poder masculino y, en segundo lugar, su funcionamiento como sujeto en el sistema y realidad acotados. La problemática de la diferencia entre los roles del hombre y de la mujer, y la crítica que se deduce a los modos de convivencia, a partir de los cuales se establecen las fronteras y los significados de sus respectivas identidades, hace de esta obra una creación importante para la época de producción respecto de la expresión de

un discurso de preocupaciones sociales que llevó aparejada la denuncia de la normativa de las relaciones de poder social y cultural. Su autor se atrevió a revisar actitudes normalizadas en la sociedad para hacer patente la extrema diferencia que existía entre el rol cultural del hombre y de la mujer.

Si bien Florentina en muchos de sus diálogos expresa las frustraciones como mujer, al asumir la no femineidad en los ámbitos público y familiar, no llega a rupturas radicales con el medio socio-cultural sino, al revés, lo confirma. Lo anterior se puede interpretar como la completa pasividad de la mujer al interior del contexto general; un funcionamiento que no disloca las tensiones de la estructura que la sostienen, con lo que hace impensable la posibilidad de una resistencia ante el orden simbólico dominante. Esto último se confirma a través de las propias palabras finales de la protagonista, que ratifica el estatus de privilegio del hombre como sexualidad hegemónica sobre las mujeres: “Luisa: yo mujer, todo, todo, lo perdemos. El mundo es mui cruel con nosotras! No habrá hombres que no se crea con derecho a ultrajarnos!” (Vial, 1875, 45). Por lo indicado, en 1875 el autor llevó la consideración socio-cultural de la mujer chilena a un texto crítico pues convirtió lo femenino subordinado a lo masculino en ley de estructura del mundo dramático de *La mujer hombre*.

Bibliografía

- Amorós, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para la lucha de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Arroyo, Alejandra. “Masculinidad y feminismo: Una visión integral”. *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina / Alba Carosio...* [et al.]; coordinación general de Montserrat Sagot. CLACSO Buenos Aires, 2017, pp. 173-190.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Bowen, Martín. “Distraer y gobernar: teatro y diversiones públicas en Santiago de Chile durante la era de las revoluciones (1780-1836)”. *Historia*, núm. 49, 2006, pp. 27-56.
- Caamaño, Eduardo. “Mujer y trabajo: origen y ocaso del modelo del padre proveedor y la madre cuidadora”. *Revista de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, núm. 34, 2010, pp.179-209.
- Facio, Alda y Fries Lorena (Edit.). *Género y Derecho*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Hartmann, Heidi. “The unhappy marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union”. *Capital & Class*, Vol. 3 N° 2, 1979, pp. 1-33. <<http://archivo.juventudes.org/textos/Miscelanea/Un%20matrimonio%20mal%20avenido.pdf>> Consultado el 10 de febrero de 2021.
- Millett, Kate. *Política Sexual*. Madrid, Cátedra, 1995.

Miseres, Vanesa. *Mujeres en tránsito: Viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: U.N.C., 2017.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. París, Editions Sociales, 1980.

Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago de Chile, LOM, 2006.

Sánchez, Karin. "El ingreso de la mujer chilena a la universidad y los cambios en la costumbre por medio de la ley 1872-1877". *Historia*, núm. 39, 2006, pp. 497-529.

Vial, Román. *La mujer hombre*. Santiago de Chile, Imprenta de La República, 1875.

Vignale, Silvana. "Foucault, actitud crítica y subjetivación". *Cuadernos de Filosofía*, núm. 61, 2014, pp. 5-17.

**Ignacio González - El cuerpo inanimado en movimiento:
Petrushka (Bolm, 1925), *Coppélia* (Cieplinski, 1935) y
Mêkhãno (Petroff, 1937)**

Ignacio González
(CONICET / UNA / UBA)

El rostro era de una verdadera
doncella, de la que pensarías que
vivía y que quería moverse si no se
lo impidiera su pudor: hasta tal
punto se oculta el arte en su arte.

Ovidio, *Metamorfosis*, X, v. 251-254.

Introducción: las venas al contacto del pulgar

No es poco frecuente escuchar en distintos ámbitos que la danza, en tanto arte del movimiento, es la vida misma. Lo que subyace en este tipo de declaraciones se fundamenta en un supuesto más general, y es aquél que pone en equivalencia al movimiento con ciertas cualidades vitales, mientras que la inmovilidad es presentada como su negación. En el arte, cómo representar lo vivo ha sido históricamente un problema que atravesó a todas las disciplinas artísticas y con frecuencia la idea de movimiento/inmovilidad ha jugado un papel central.

Por ejemplo, la respuesta a cómo evocar cierta vitalidad en las esculturas de figuras humanas realizadas en materiales de extrema dureza y/o larga perdurabilidad, como el mármol o el bronce, llevó no por casualidad a los griegos de la Antigüedad a intentar evocar el movimiento de esas figuras representadas. Uno puede pensar, por ejemplo, en las esculturas de atletas, como el *Discóbolo* de Mirón, en el que se representaba un instante preciso del desempeño deportivo, o en el grupo escultórico *El Laocoonte y sus hijos* que representaba una situación mítica particular condensada en el momento de mayor dramatismo. La escultura, así, era para los antiguos una especie de “fotografía tridimensional” en el que no sólo se ponían en tensión lo vivo y lo inerte, sino también el presente infinitesimal y la posteridad eterna.

Pero también hay otro tipo de obras que tematizaban o tematizan ellas mismas, explícitamente, esta problemática: me refiero a aquellas que abordan específicamente la

representación del *momento de transición* de un objeto inanimado a un sujeto humano, de una cosa sin vida a una persona viviente, o viceversa, planteándose como buenos ejemplos para reflexionar no sólo sobre el problema de la materia viva, sino también sobre el de las relaciones entre los distintos medios artísticos para dar cuenta de ella. Es, digámoslo así, una reflexión sobre un problema estético y ontológico a la vez.

En sus *Metamorfosis*, uno de los episodios que incluye Ovidio (como relato enmarcado dentro del canto de Orfeo) es el de Pigmalión y Galatea. Episodio singular porque señala precisamente tanto una percepción de *indiscernibilidad* como un instante de *transformación*: por un lado, el virtuosismo técnico de Pigmalión le permite esculpir una figura perfecta de una doncella a tal punto de resultar indistinguible de una doncella real; por el otro, cuando Venus le da vida, se relata el momento preciso del cambio ontológico, de la metamorfosis en el que pasa de ser un objeto inanimado a una mujer de carne y hueso:

Cuando regresó, buscó aquél [Pigmalión] la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar. (v283-290, p. 567)

Como se puede notar, la descripción del momento de transición en el que la escultura cobra vida está vehiculizada por medio del sentido del tacto, es más háptica que visual, apela a la temperatura de la materia, a la pérdida de la rigidez y a la percepción del pulso vital. Si Medusa petrificaba instantáneamente a quienes osaran mirarla a los ojos, transformando a los humanos en piedra, el proceso inverso (de escultura de piedra a ser humano) parece necesitar más tiempo y gradación: como se puede observar en la cita, la escultura se va ablandando de a poco.



Pygmalion et Galatée, de Jean-Léon Gérôme (c1890)

La danza y sus cuerpos (in)animados

En el caso de la danza, la representación de materias animadas, de objetos que cobran vida (esculturas, juguetes, muñecas, marionetas, autómatas, etc.) tiene en los relatos hegemónicos de la disciplina antecedentes conocidos. Uno de los que podemos citar es precisamente *Pigmalion*, de Rameau (1748), que estaba basado en el mito mencionado. Pero también se pueden brindar otros ejemplos: *Coppélia*, de Arthur Saint-Léon (1870); *El hada de las muñecas* [*Die Puppenfee*],¹⁰⁰ de Joseph Haßreiter (1888); el *Cascanueces*, de Petipa-Ivanov (1892); la versión de *El hada de las muñecas* de los hermanos Sergei y Nikolai Legat (1903); *Petrouchka*, de Fokine (1911); o *La Boutique fantasque*, de Massine (1919), entre otras.

Si bien más adelante abordaré específicamente algunos ejemplos que trabajan sobre la puesta en escena de estas “metamorfosis”, no quiero dejar de mencionar que las comparaciones del cuerpo danzante tanto con la escultura como con máquinas o marionetas

¹⁰⁰ *Die Puppenfee* es un ballet con música de Josef Bayer, que se estrenó en la Staatoper de Viena el 4 de octubre de 1888, pero ese mismo año, previamente, había sido presentado bajo el título *Im Puppenladen*.

también tienen larga data. El vínculo con la escultura, por ejemplo, puede establecerse a partir de la idea de *canon* corporal, es decir, del modelo proveniente de las esculturas de la Grecia clásica, en el que la juventud, la integridad del cuerpo, la proporción de sus partes, la simetría y armonía, entre otros, eran valores fundamentales en la concepción apolínea de belleza corporal en Occidente. Por otra parte, la analogía con las máquinas abre un campo de distintas posibilidades comparativas. Una de ellas parte, por ejemplo, del racionalismo cartesiano. Como menciona Susana Tambutti, el racionalismo en la danza se manifestó, entre otras cosas, en la concepción del cuerpo como algo exterior al sujeto mismo, en las posiciones del cuerpo numeradas, en la progresión de lo simple a lo complejo, en la construcción *apriorística* de los movimientos, entre otras cosas. En ese sentido, al ser entendido como *res extensa*, el cuerpo se vaciaba de cualquier tipo de misticismo o subjetividad, se secularizaba y era comprendido como un cuerpo-máquina. Entendido como mero instrumento controlado por la mente, el cuerpo era (y aún es) tratado como un mecanismo y trabajado en cada una de sus partes, controlado al mínimo detalle y exigido con el máximo rigor disciplinar (Tambutti, 2005).

Sobre el bailarín como hombre-máquina, también Jean-Georges Noverre realizaba a mediados del siglo XVIII una serie de observaciones que resultan pertinentes mencionar. En sus famosas *Lettres* comentaba que si bien admiraba al “hombre-máquina”, es decir, al bailarín de ejecución técnica precisa (virtuosismo), cuestionaba también la falta de expresión y de verosimilitud de los ballets de su tiempo, que caracterizaba por esa razón como “débiles, monótonos y languidecientes” (1985 [1758-1760], I, 67). Decía Noverre:

Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear [...]

Los pasos, la soltura y el encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas: he ahí lo que yo llamo el *mecanismo de la danza*. Cuando todas esas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, [...] entonces aplaudo la destreza, *admiro al hombre máquina*, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me entenece [...] (Noverre, 1985 [1758-1760], II, 79) [énfasis míos]

Si, por un lado, Noverre utilizaba la metáfora para poner en cuestión la ejecución maquinal, despersonalizada e inexpresiva de los bailarines, por otro lado también la utilizaba para dar cuenta de la composición, como un *mecanismo* que debía funcionar a la perfección:

El ballet es una especie de máquina más o menos complicada cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación. Estas uniones y sucesiones de figuras, estos movimientos que se siguen con rapidez, estas formas que giran en sentido contrario, esta mezcla de combinaciones, este conjunto y esta armonía que reina en todos los tiempos y en todos los desarrollos, todo ello ¿no os sugiere la imagen de una máquina construida ingeniosamente? (Noverre, 1985 [1758-1760], V, 99)

Es decir, al menos se pueden identificar dos metáforas maquínicas: la del bailarín como “hombre-máquina”, en el que las pasiones serían “los resortes que hacen funcionar la máquina” (X, 201) y la de la composición coreográfica como mecanismo, al que podría sumarte el ballet o el teatro en sí como gran maquinaria representacional.

Finalmente, la analogía con las marionetas puede remitirnos a Heinrich von Kleist y su conocido texto *Sobre el teatro de marionetas*. Allí, el escritor narraba el encuentro y el diálogo que había sostenido con “el señor C...”, primer bailarín del teatro de la ciudad, a quien había visto participar reiteradas veces en un teatro de marionetas. Ante la extrañeza que manifestaba por esta situación, el señor C... le aclaraba que las “pantomimas de aquellos muñecos lo complacían sobremanera” y que un bailarín podía aprender mucho de ellos (2020 [1810], 4). De ese modo comienza a relatarse el diálogo en el que se pone de manifiesto el punto de vista del señor C.... El movimiento de estos objetos, según su argumentación, superarían en *gracia* al mejor de los bailarines: los muñecos o las marionetas tendrían la virtud de “ser ingravidos”, dado que es mayor “la fuerza que los levanta por el aire” que aquella que “los encadena a la tierra”. Así, las marionetas no conocerían “la inercia de la materia”, aquella ley de la naturaleza (la fuerza de gravedad) “que más se opone a la danza” (11). En resumen, y en contraposición a Noverre, las marionetas tendrían más *gracia* que los seres humanos. Para el señor C..., la *gracia* “se manifiesta en su máxima intensidad tanto en el cuerpo de un ser humano *que carece de conciencia*, como en el que posee una conciencia infinita, esto es, en la marioneta y en dios” (17) [énfasis mío].

Ballets sobre objetos animados: Petrushka, Coppélia y Mèkhão

Los ballets citados más arriba que representaban objetos inanimados que cobran vida, lo que ponían en discusión, como estudió profundamente Linda Austin (2018), era la reflexión sobre el automatismo y el movimiento mismo. Es decir, más allá de los argumentos de los ballets que daban sentido a que objetos o cosas comenzaran a moverse por sí mismos (con

frecuencia justificados narrativamente por el poder de una fuerza sobrenatural) el *problema*¹⁰¹ que ponían en primer término era el de cómo diferenciar, en tanto la técnica del ballet era también artificial y debía ser ejecutada con la precisión de un mecanismo de relojería, los movimientos específicamente “humanos”. También ponían en cuestión aquellos supuestos que ponían en equivalencia la vida con el movimiento y la muerte con la inmovilidad.

En esta parte del trabajo realizaré una aproximación a tres ballets producidos por el Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón de Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930: *Petrushka*,¹⁰² *Coppélia* y *Mêkhãno*. El análisis permitirá observar similitudes y diferencias de cada una de las propuestas en el modo de construir la idea de un cuerpo inanimado en movimiento, así también como la manera en la que fueron comentadas por la crítica porteña. En ese sentido, a partir de las crónicas de los estrenos publicadas en los principales diarios de Buenos Aires, se planteará como hipótesis que los ballets de estas temáticas permitirían, por medio del procedimiento de la mecanización de los movimientos, percibir con mayor atención las cualidades formales y expresivas del movimiento de los/las bailarines, evaluar el grado de disciplinamiento y progreso del Cuerpo de Baile, y afianzar una adscripción “moderna” en la construcción de un repertorio y de una tradición de ballets locales.

Petrushka: el botón de arranque

Petrouchka, de Fokine, se estrenó en el Théâtre du Châtelet de París el 13 de junio de 1911, con libreto de Stravinsky, que además compuso la música, y de Alexandre Benois, que además diseñó los decorados y el vestuario. Los roles principales fueron interpretados por Nijinsky (Petrouchka), Karsavina (Bailarina), Orlov (Moro) y Cecchetti (Mago) y es considerada una de las obras que mejor ejemplifican las renovaciones propuestas por Michel Fokine. En una carta

¹⁰¹ Utilizo la palabra *problema* en el sentido que es trabajada en la cátedra Problemas de la Danza de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁰² Me tomo la licencia de escribir *Petrushka*, y no *Petrouchka* (que corresponde a la grafía francesa, tal como fue estrenada en París), como pequeño matiz de distinción de esta versión realizada en el teatro Colón de Buenos Aires en 1925 y que estaba basada en la del Metropolitan Opera House de Nueva York, estrenada meses antes. En las crónicas de la época que citaré a continuación puede observarse que el título del ballet aparece escrito de distintas maneras, incluso hay distintas amalgamas entre la grafía francesa y la inglesa (como ‘Petroushka’), ya sea por errores tipográficos, desconocimiento, u otras razones.

dirigida al director de *The Times*, el 6 de julio de 1914, Fokine proponía cinco principios de lo que llamaba “nuevo ballet” y que pueden sintetizarse del siguiente modo:

1. Crear nuevas combinaciones de pasos, nuevas formas en correspondencia con el tema de cada obra (no deben utilizarse los ya hechos y establecidos);
2. La danza y el gesto sólo tienen lugar en el ballet como expresión de la acción dramática (no deben utilizarse como mero divertimento);
3. El hombre puede y debe ser expresivo de la cabeza a los pies, por eso deben reemplazarse los gestos de las manos por la mímica de todo el cuerpo (sólo se admiten gestos convencionales cuando así lo requiera el estilo del ballet);
4. Los grupos y el cuerpo de baile también deben ser expresivos;
5. La relación con las otras artes deber reconocerse bajo la condición de una completa igualdad (el nuevo ballet no debe ser esclavo ni de la música ni de la escenografía, por ejemplo). (1983 [1914], 257-261).

La estructura externa de *Petrouchka* era de un acto en cuatro cuadros, y la acción se ubicaba en una feria de Carnaval en San Petersburgo. La historia era la siguiente: en una fiesta popular, la multitud se congrega para ver la función de un espectáculo con tres marionetas: Petrouchka, el Moro y la Bailarina, que bailan una danza rusa. En ese sentido, el procedimiento de la danza dentro de la danza, con personajes condenados a bailar siempre lo mismo, aparece como crítica al sistema opresivo de toda la maquinaria reproductiva del ballet.¹⁰³

El primer cuadro transcurre en la feria popular, los cuadros segundo y tercero se desarrollan en el interior de los camarines o “cajas” de Petrouchka y el Moro, marionetas que rivalizan por el amor de la Bailarina (que rechaza a Petrouchka y elige al Moro). El cuarto transcurre nuevamente en la feria y es el momento en que aparece Petrouchka perseguido por el Moro, que lo alcanza y lo mata de un golpe o sablazo en la cabeza. Ante el asombro del público, el Mago muestra que las marionetas son de juguete y arrastra a Petrouchka para guardarlo

¹⁰³ En sus *Early Memoirs*, Nijinska, que interpretaba el papel de la bailarina callejera, da cuenta de una escena que espeja, en otro nivel, la crítica mencionada: “I wanted my portrayal to show a poor young girl exploited by a mean organ-grinder. He forces her to dance for a meager pittance even when it is freezing fingers, then carefully rolls out over the snow-covered ground a small rug on which she will dance. She stamps her feet to warm her frozen toes; her face and her whole body express her anxiety. She wants to please the crowd gathered around, whose attention is already attracted to a competitor, another Street Dancer, danced by Ludmila Schollar” (Nijinska, 1981, 372).

nuevamente dentro de su caja. En ese momento, aparece la sombra de la marioneta que realiza una mueca a su amo y éste huye despavorido.

En sus *Memoirs of a Ballet Master*, Fokine (que había bailado en la versión de *Die Puppenfee* de Sergei Legat en San Petersburgo, en 1903) manifestaba la importancia que debía marcarse entre los movimientos humanos y los movimientos de las marionetas: “Si la multitud estuviera menos viva, los títeres no parecerían muñecos. [...] En esta diferencia de movimiento y apariencia radica el interés del problema coreográfico” (1961, 189-190).¹⁰⁴

Sin embargo, esa no era la única diferencia que aparecía, sino también las diferencias de los movimientos entre cada una de las marionetas en tanto tales, y las diferencias entre los movimientos de las marionetas que realizaban en el primer cuadro con respecto a los movimientos que hacían en los siguientes. En el primer cuadro, por ejemplo, cuando las marionetas bailan la danza rusa, realizan los mismos pasos pero de distintas maneras, en correspondencia con la expresión de cada uno de los personajes (por ejemplo, El Moro: *en dehors*; Petrouchka: *en dedans*). Pero estos movimientos, a su vez, son distintos a los que las mismas marionetas realizan al interior de las cajas. Esto se debe a una simple pero fundamental razón: como señala Linda Austin, si en el primer cuadro eran marionetas, en el segundo ya aparecen como autómatas (2018, 202). Justamente, lo que cambia es el fundamento de ese movimiento: “Mientras que la marioneta era controlada por cuerdas, poleas o pedales, el autómata era auto-iniciativo y aparentemente espontáneo” (204).¹⁰⁵

Que en el final, la mueca y el movimiento autónomo/autogenerado de Petrouchka contradigan la distinción entre el mundo de los objetos inanimados y el mundo de los seres vivos, es lo que da el carácter *siniestro* que, en *Coppélia*, había sido dejado de lado (y que retomaré más adelante).

En Buenos Aires, *Petrouchka* se estrenó el 25 de septiembre de 1917, cuando Les Ballets Russes se presentaron por segunda vez en el teatro Colón de Buenos Aires. Con la creación de los Cuerpos Estables en 1925, *Petrushka* aparece como uno de los primeros ballets de la reciente compañía, aunque se trataba de una versión de Adolph Bolm ya estrenada en el

¹⁰⁴ Las traducciones al español son mías. El original dice: “If the crowd were less alive, then the puppets would not seem like dolls. [...] In this difference in movement and appearance lies the interest of the choreographic problem”.

¹⁰⁵ “Whereas the marionette was controlled by strings, pulleys, or pedals, the automaton was self-initiating and seemingly spontaneous”.

Metropolitan Opera House de Nueva York, con los decorados de Serguéi Sudeikin, y dirección-coreográfica de Bolm, que además interpretó el personaje principal. El estreno de esta versión en el Colón se realizó el 14 de agosto de 1925. Al día siguiente, el diario *La Nación* – recordando la presentación de Les Ballets Russes en 1917– comentaba:

Vimos en la misma escena al primer Petruschka, su creador Nijinsky. Anoche conocimos su sucesor Adolfo Bolm, y, digamos, en verdad, que lleva la herencia honrosamente. No así los otros personajes, Anna Ludmila, José Bonfiglio, y el cuerpo de baile en general. *Hacen falta una disciplina, elementos y una seguridad para estas realizaciones, poco menos que imposible de obtener en organizaciones como las nuestras.* (15/08/1925, 8) [énfasis mío]

Por su parte, el diario *La Prensa* mencionaba que “Anna Ludmila (Bailarina), Adolfo Bolm (Petruchka) y José Bonfiglio (el Moro) interpretaron con asombroso realismo la vida y los gestos de los tres fantoches”. Y, específicamente sobre Adolph Bolm, mencionaba que “supo inculcar al cuerpo de baile del Colón [...] una *vida*, un empuje y una actuación dramática altamente encomiables” (15/08/1925, 14) [énfasis mío].

En un comentario musical del ballet para la revista *Martín Fierro*, Enrique Bullrich intercalaba una referencia que es preciso señalar a los fines de esta ponencia. Decía:

La nueva coreografía desfigura algo al verdadero “Petrouchka”. En el primer cuadro, las variantes introducidas no tocan el fondo del asunto [...]. A mi modo de entender, *es en el segundo cuadro donde falla Bolm. Exagera a tal punto el lado muñeco de Petrouchka, que la vida que le ha dado la magia de charlatán es nula.* (28/08/1925, 148)

Esta “desfiguración” de Petrushka se da por una exageración en el tipo de movimiento realizado por Bolm: al acentuar la mecanización de los movimientos, al “exagerar” el lado muñeco, entonces lo que sucede es una deshumanización del personaje, ya que se perdería esa progresión desde objeto inanimado, pasando por objeto animado, a un cuerpo humano animado por su voluntad. Serían los movimientos más “orgánicos” lo que permitirían ubicar al personaje en ese lugar de conflicto, y no en los lugares resueltos de ambos polos: el de una simple marioneta o el de un cuerpo humano. En ese sentido, es bueno recordar que según Fokine, Benois y Nijinsky, los signos de vida debían aparecer en el segundo cuadro (Austin, 205).

En sintonía con la crítica de la obra al sistema inhumano y opresor del mundo del ballet, el comentario de *La Prensa* del día posterior al estreno mencionaba que Fokine, Massine, Nijinsky y Bolm habían ofrecido al mundo

un *nuevo arte coreográfico más moderno, más expresivo, más humano que el baile clásico, basado en una fría y anacrónica plasticidad...* Es, en una palabra, la influencia avasalladora de un pueblo juvenil y fuerte, que bebiendo en las fuentes poéticas, musicales y artísticas propias, *insufla nueva vida y nueva savia* a un arte falto de sol y de naturaleza y carcomido, además, por prejuicios escolásticos y por cánones caducos. (15/08/1925, 14) [énfasis míos]

Así, la modernidad del ballet consistía en “insuflar con vida” a la tradición del ballet clásico, entendida como caduca, anacrónica y “fría”. Si, como menciona Linda Austin retomando a Stanley Cavell, la tradición se sostiene en automatismos, es decir, en patrones de pensamiento y movimiento humanos que, con la repetición, se convierten en prácticas definitivas, preexistentes e independientes de sus operadores (2018, 4), *Petrushka* no sólo permitía una renovación del ballet tradicional sino que, en el caso de la construcción de un repertorio local, aparecía como el *botón de arranque* para una tradición “moderna” de la producción de ballets del teatro Colón. Como dato curioso, en la línea de ballets que trabajan esta temática, puede mencionarse uno de los considerados “primeros ballets argentinos”, *Escenas infantiles*, que se estrenó el 24 de octubre del mismo año. Se trataba de un ballet de Georges Khasht, con música de Cayetano Troiani, en el que participó el primer curso de la clase de Danza del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y, en una de las escenas, un conjunto de bailarinas interpretaba a un grupo de muñecas.

Pero si *Petrushka* puede pensarse como un “botón de arranque”, es preciso señalar también que, comparado con la temporada lírica, había tenido sus problemas. Como señalaba otra crónica de la época, “empezando por el señor Adolfo Bolm, todos los bailarines han resultado uno de los puntos débiles de la temporada, que en su aspecto puramente lírico ha sido cien veces superior” (*Última Hora*, 13/09/1925, 4).



La feria de carnaval en la plaza del Almirantazgo, de Konstantín Makovski (1869), una de las fuentes de inspiración para la concepción de *Petrouchka*. Fuente: Gosudarstvenny Russky Muzey/rusmuseum.ru



Petrouchka, "A la fête. Parade des trois automates", primer cuadro. Fotografía publicada en De Brunoff (1922). Fuente: gallica.bnf.fr/Biblioteca Nacional de Francia.



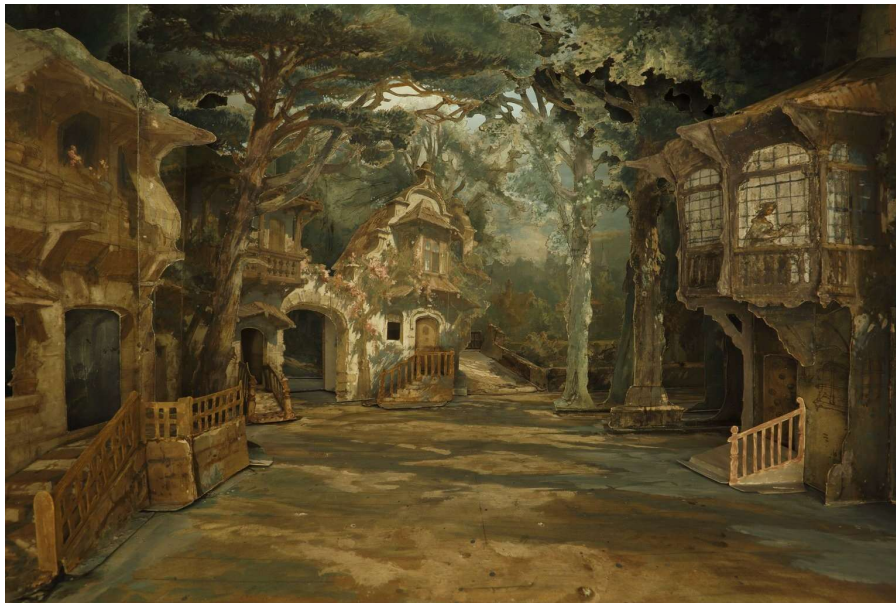
Última Hora (10/08/1925), "Bolm en 'Petrouchka'", p. 6.



La Nación (11/08/1925), "Adolf Bolm adopta esta caracterización en Petruschka [...]", p. 1.

Coppélia o la exhumación

Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail, de Arthur Saint-Léon y Charles Nuitter, con música de Léo Delibes, se estrenó el 21 de mayo de 1870 en la Ópera de París y es considerado el ballet más representativo de esta serie. Como analiza Linda Austin, los ballets de autómatas pueden pensarse como críticas al estancamiento en el que se encontraba el ballet romántico francés a partir de la segunda mitad del siglo XIX (2018, 170).



Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail, maqueta de decorado del Acto 1, cuadro 1, realizado por Émile Daran (1875). Fuente: gallica.bnf.fr/Biblioteca Nacional de Francia.

La obra estaba basada en el famoso cuento de E. T. A. Hoffmann, "Der Sandmann" (1818), aunque alejado de su aspecto siniestro, tal como luego lo desarrollaría Freud un siglo después. Inicialmente estaba estructurado en dos actos y tres cuadros. En el primer cuadro la acción se desarrolla en la plaza pública de un pequeño pueblo, en las afueras de Galicia (Europa del Este), en la que Swanilda ve a una joven vecina (Coppélia) en un balcón, leyendo. Intenta llamar su atención, pero no lo consigue. Cuando aparece Franz, su prometido, Swanilda se esconde y descubre que éste observa enamorado a aquella joven del balcón. En el segundo cuadro, Swanilda y sus amigas ingresan al atelier del Dr. Coppelius, donde descubren que Coppélia es una autómatas de tamaño real, una de entre tantos autómatas creados por Coppelius que ella y sus amigos ponen en funcionamiento. Ante la llegada de Coppelius, Swanilda se esconde en el armario donde estaba guardada Coppélia. A su vez, Franz ingresa

al taller con motivo de conquistar a Coppélia, pero es apresado y drogado por Coppelius, que lo quiere utilizar en un experimento alquímico para transferirle su alma a la muñeca. Entonces Swanilda, disfrazada de Coppélia, sale del armario para distraer y engañar al Dr. Coppelius, como si la muñeca hubiese cobrado vida, hasta que logran escapar. De ese modo, Swanilda salva a Franz no sólo de la atracción obsesiva hacia una autómatas que creía real, sino del Dr. Coppelius. En el tercer cuadro, Franz y Swanilda festejan su boda, y personajes alegóricos (La Aurora, La Oración, El Trabajo, La Discordia, La Guerra y la Paz, entre otros) y mitológicos (Himeneo) bailan un *divertissement*. A diferencia de otros ballets, en *Coppélia* se da un caso particular ya que la muñeca no cobra vida. En realidad, se da un giro más, ya que se trata de una bailarina que interpreta un personaje humano (Swanilda) que actúa de una autómatas que cobra vida. Es, digámoslo así, una falsa Galatea, lo que hace más compleja la relación entre los movimientos supuestamente humanos y los mecánicos. Por otro lado, como menciona Sally Banes, “Si *Der Sandmann* era oscuro y macabro [...], *Coppélia* era luminoso y efervescente [...] y tenía un final feliz” (1998, 36).¹⁰⁶ Para Linda Austin, el alejamiento de lo siniestro en *Coppélia* puede explicarse por su “telón de fondo comercial”, esto es, la fabricación de autómatas que, para ese momento, ya era una industria. Es decir, no era un pasatiempo clandestino de fetichistas trastornados ni la invención ingeniosa de artesanos independientes, tampoco un mercado de juguetes para niños; incluso, menciona, era muy probable que muchos de los asistentes al estreno del ballet tuvieran uno o dos autómatas en sus casas (2018, 184).

En el nuevo teatro Colón, *Coppélia* se representó por primera vez el 1 de octubre de 1935, con coreografía de Ian Cieplinsky.¹⁰⁷ A diez años de la creación de los Cuerpos Estables y del estreno de *Petrushka*, *Coppélia* aparece –según *La Prensa*– como una “exhumación” sin justificación. El comentario del diario comienza realizando una crítica a cierto *automatismo* de algunas obras de repertorio que “vienen perdiendo, año a año, su antigua eficacia artística, su inicial espíritu y su vida, para transformarse en simple y pálido recuerdo de lo que fueron” (2/10/1935: 19). Según *La Prensa*, además, *Coppélia* “no dignificará ni modernizará el

¹⁰⁶ “If *Der Sandmann* was dark and macabre, later serving Freud as a prime example of ‘the uncanny,’ *Coppélia* was sunny and effervescent—all brilliant surface—and it had a happy ending”.

¹⁰⁷ Según la información consultada hasta el momento, *Coppélia* no se presentó en el viejo teatro Colón de Buenos Aires. Según Destaville, la compañía de Ludovico Saracco estrenó *Coppélia* en el teatro Victoria en 1903. En 1897, el mismo Saracco había estrenado *El hada de las muñecas* (*Die Puppenfee*) (2008, 25).

repertorio” [énfasis mío]. También mencionaba que si bien la versión de Cieplinsky había tenido numerosos aciertos, “la constante repetición de los mismos resultó cansadora”. Sobre la interpretación, decía lo siguiente:

Leticia de la Vega encarnó con corrección y precisión rítmica el papel de protagonista; Miguel Borovsky fué un ágil y elegante Franz; Ian Cieplinsky hizo un expresivo y muy desarticulado Coppélius; Alcira Morales una graciosa muñeca, Ricardo Nemanoff un discreto Burgom[a]estre. De las demás se destacaron: Lida Martinolli, precisa en los ritmos y graciosa; María Ruanova, bien como siempre en plástica y expresividad; Angeles Ruanova, Dora del Grande, vivas y vigorosas [...]
(19)

Como se puede observar, los adjetivos que aparecen pueden dar poca idea de los movimientos. La única referencia a un objeto inanimado es la “graciosa muñeca” que interpretó Alcira Morales, pero la “corrección y precisión rítmica” del papel de Swanilda ejecutado por Leticia de la Vega es tan general que parecería que no fuera relevante señalar las diferencias entre los movimientos de la técnica clásica y los movimientos de la técnica clásica modulados por un trabajo de “mecanización” que teóricamente demandaría el personaje principal.

La contrapartida de *Coppélia* fue *El príncipe de madera*, ballet de Cieplinsky, con música de Béla Bartók, que se estrenó pocos días después, el 10 de octubre de 1935. De este modo, ambas obras coincidían simultáneamente en cartel. Se trató de un ballet en un acto con una historia de cuento infantil: un príncipe, enamorado de una princesa, cuelga sobre su bastón de madera, a modo de muñeco, su manto, peluca y corona para atraer la atención de la princesa. Para desgracia del príncipe, un hada anima ese muñeco que cautiva a la princesa y baila con ella, hasta que finalmente el engaño termina y la princesa cae en brazos del verdadero príncipe.

Según *La Prensa*, “resultó un moderno espectáculo de categoría”. Sobre la interpretación, mencionaba:

Los papeles principales de la obra estuvieron a cargo de Michel Borovsky, cuya agilidad y elegante plástica y cuyo vigoroso sentido rítmico tuvieron ocasión de desarrollarse en el personaje del príncipe; Dora del Grande, que en el papel de princesa desarrolló sus dotes habituales rítmicas y plásticas; Leticia de la Vega que animó con sus cualidades conocidas el personaje del hada, y Raúl Blanco *hizo un muñeco anguloso de gran precisión rítmica. El cuerpo de baile, muy ensayado, animó la coreografía de Ian Cieplinski con disciplina, vivacidad y carácter.* El coreógrafo polaco ha realizado una *coreografía angulosa, moderna*, más convincente en los solistas que

en las masas, que resultan un tanto monótonas, pero que se ajusta impecablemente a los ritmos de la bella partitura de Bela Bartok. (11/10/1935, 17) [énfasis míos]

Como se puede observar, se destaca la interpretación de Raúl Blanco en el papel del muñeco, con movimientos “angulosos” y “precisión rítmica”, que comparte con el carácter general de la coreografía. La apelación a lo “moderno”, a lo vivaz y a la disciplina del cuerpo de baile permite contrastarla con la versión de *Coppélia* del mismo coreógrafo que se presentaba simultáneamente. El mismo crítico considera a *El príncipe de madera* como un “bello y moderno espectáculo, de los mejores estrenados en los últimos dos años” (17). En consecuencia, podría decirse que por negación de *Coppélia* y afirmación de *El príncipe de madera*, se manifestaba un interés por continuar una dirección “moderna” en la selección de ballets para el repertorio del teatro Colón de Buenos Aires.

Mêkhãno: la moderna pulsación

Mêkhãno, de Paul Petroff, se estrenó en el teatro Colón el 17 de julio de 1937, con música original de Juan José Castro y argumento de Josefina (“Fifa”) Cruz de Caprile. El ballet estaba estructurado en un acto y cuatro cuadros y trabajaba sobre el tema del maquinismo o el poderío de la máquina: “*Mêkhãno* es el símbolo de la tecnocracia desplazando al hombre” (Cruz de Caprile, 1937, 8).¹⁰⁸ Como aparece en el programa, en el primer cuadro –titulado “Los elementos”– distintas piezas mecánicas e instrumentos (como el Tornillo, el Martillo, tuercas, engranajes, ruedas, etc.), “toman vida y danzan su dinamismo”; en el segundo, el hombre de acero ha sido creado y los humanos buscan y encuentra el Fluido Vital para infundir vida “al muñeco de acero”. En contacto con el fluido y la electricidad, *Mêkhãno* despierta. El tercer cuadro, “El Beso de Acero”, da cuenta de un salto temporal en el que los hombres de acero se han multiplicado y obedecen dócilmente a quienes los crearon, hasta que las mujeres intentan seducirlos bailando una danza, lo que logra despertar en ellos el deseo, y así se rebelan contra los hombres y toman a las mujeres, que no consiguen escapar al “beso de acero”. El último cuadro, “*Mêkhãno*”, se desarrolla en “el reino de los Hombres

¹⁰⁸ La escritora argentina Josefina Cruz estaba casada con Alberto Caprile, representante de *La Nación* en los Estados Unidos. Según la revista *Caras y Caretas*, “Fifa Cruz de Caprile, dueña de la cultura superior que le permite abarcar con amplia visión la magnitud de los problemas del presente, ha captado inmediatamente la evolución gigantesca de la industria del acero en la gran nación del norte, y esa visión suya, tan personal, ha creado la obra cuyo símbolo interpreta la música del eminente maestro argentino” (31/07/1937: s/p).

de Acero”, en el que las mujeres que lograron escapar regresan con los hombres en busca de auxilio, y entonces ellos van a la lucha para destruir sus propias creaciones, aunque son vencidos por Mèkhãno. El ballet termina con una apoteosis de la Máquina (Programa de mano, 1937; Cruz de Caprile, 1937).

El diario *La Prensa* del día del estreno comenzaba realizando una crítica a la falta de unidad en los programas del Colón que presentaban “promiscuidades inaceptables” y ya caracterizaba al ballet como “moderno”:

Así una joya líricosinfónica como “Hansel y Gretel” se vió unida a una partitura deleznable como la de “Coppelia” y esta noche un intenso drama revista figurará en el mismo programa con un baile sinfónico de tendencia netamente moderna, puesto que lleva a la escena el mundo del maquinismo contemporáneo, obras ambas estética y musicalmente distintas. (17/07/1937, 12)

La música era caracterizada también como “moderna” en la que se fundían lo humano y lo mecánico, una música *evocadora* “en la que el girar de los émbolos y de las hélices, el chirriar de las sierras y de los tornillos, el golpear de los martillos” sugerían “la vida tumultuosa y pujante de una fábrica”, mediante una instrumentación que adquiriría “el color del acero y la rigidez de los metales”. Claramente, los contrastes entre distintos ritmos y sonoridades, como entre distintos movimientos, intentaban dar cuenta de las diferencias entre el mundo de la máquina y el mundo de los hombres.

La revista *Sur*, por su parte, caracterizaba a *Mèkhãno* como “el primer ‘ballet’ moderno argentino” (*Sur*, 9/1937, 80) y mencionaba, sobre la música y el compositor, lo siguiente:

Esta música es el producto de un músico culto, que, a pesar de su inclinación al modernismo, no se ha comprometido a la inanimidad del atonalismo, sino que por el contrario tiene un corazón humano de sentimiento cálido, por cuyas venas corre sangre de viva pulsación. (*Sur*, 9/1937, 82)

Es notable cómo aparecen las dicotomías que ubican al atonalismo del lado de lo inanimado, insensible, frío, muerto, y el mérito –como se verá también en el caso del movimiento– aparece en cierto plus expresivo o sensible. Castro, según la nota, no es “un innovador absoluto ni un objetivista frío”. *Mèkhãno*, “sigue un camino moderno moderado”, y a pesar de la abundancia de disonancias “siempre tiende a la tonalidad” (*Sur*, 9/1937, 82).

Retomando la crítica de *La Prensa*, allí también se decía:

Lida Martinolli, que hizo de tornillo, supo inculcar a su creación agilidad y elegancia; logró girar con vertiginosa rapidez, haciendo gala de raro *dominio de la técnica* y de una *sensibilidad sutil* que no por estar al servicio de una parte deshumanizada dejó de vibrar. (18/07/1937, 18) [énfasis mío]

Aquí, la “sensibilidad sutil” que logró dotar Martinolli a su interpretación era la nota que daba cuenta de la animación de un objeto inanimado, y que una ejecución técnica neutral habría dejado representado solamente el aspecto objetual o meramente funcional y deshumanizado del tornillo. Pero, por otro lado, si se eliminaba la alusión a que había interpretado a un tornillo, el comentario bien podría haber hecho referencia a cualquier otro papel de un ballet, fuera o no un personaje humano. Es decir, que las diferencias entre tales mundos no parecen ser tan tajantes o fijas, y por tal motivo resulta particularmente interesante esa zona borrosa o de difícil distinción entre la mimesis de un supuesto movimiento humano y el de un supuesto movimiento mecánico.

Sobre la interpretación de Michel Borovsky, mencionaba:

Poco menos que imposible nos parece poder *encarnar* con mayor arte, con vigor más pujante y con gestos y actitudes más acordes con el personaje de acero la esencia de Mekhano, culminando su bella labor en la danza del segundo cuadro detallada con inteligencia y precisión rítmica. (*La Prensa*, 18/07/1937, 18) [énfasis mío]

En ese segundo cuadro es cuando el hombre de acero cobra vida, y por tal motivo es un momento particularmente significativo. De forma similar a cuando Ovidio describía la animación de Galatea, el cronista dice: “los ritmos puramente mecánicos *van adquiriendo flexibilidad, como si el acero se suavizara por impulsos de una voluntad humana*, y los mismos hombres fascinados por su creación se dejan arrastrar en un baile de ritmos orgiásticos” (18). Por un lado, el hombre de acero cobra vida y, en ese sentido, se humaniza. Marca, en consecuencia, el progreso de la ciencia al animar un objeto inanimado; pero, por otro lado, los hombres celebran “bailando una danza ritual”, como se lee en el programa. Es decir que, para continuar manteniendo algún tipo de diferencia, si el hombre de acero se humaniza,

entonces la humanidad de los hombres de carne y hueso se acentúa al ir en sentido contrario, esto es, a la remisión a un estadio pre-moderno.



Mêkhãno, diseño del decorado para el segundo cuadro, realizado por Héctor Basaldúa.



Escena del primer cuadro de "Mekhano", baile de Juan José Castro, estrenado en el Colón. Baile de los tornillos; en el centro la primera bailarina Lida Martinolli

La Prensa (18/07/1937), "Estrenóse anoche en el T. Colón el baile moderno 'Mekhano'", p. 18.

Que el cronista haya mencionado que Paúl Petroff se inspiró en las coreografías de *La consagración de la primavera*, de Nijinsky, y de *Las bodas*, de Nijinska, permite plantear otros problemas y establecer relaciones entre los movimientos mecanizados y angulosos con ciertas fantasías del primitivismo. Es lo que plantea Norman Bryson, por ejemplo, cuando dice que "uno podría elegir las formas en que la imagen de fantasía del entorno mecanizado o de

la máquina/cuerpo se asigna en el modernismo a la imagen de fantasía del entorno primitivo y el cuerpo primitivo” (1997: 74)¹⁰⁹. La conexión entre el reenvío al primitivismo de las obras de Nijinsky y Nijinska y el envío a un futuro distópico de *Mêkhãno*, estaría en el lenguaje anguloso y en el “irracionalismo” de los movimientos automáticos y mecanizados.

Conclusiones provisionarias

A partir de un recorrido que retoma antecedentes en los vínculos de la danza con otras artes, y especialmente de ciertas concepciones que relacionaban al cuerpo danzante con la escultura, la máquina o las marionetas, en esta ponencia se intentó abordar un problema vinculado a cómo evocar –en tanto el lenguaje del ballet se funda en una concepción mecanicista y racionalista del cuerpo y del movimiento– los movimientos de marionetas, autómatas o muñecos de madera o de acero que “cobran vida” y se mueven por sí mismos. Es decir, cómo representar el momento de transición (de cambio ontológico) de un objeto inanimado a un objeto/cuerpo animado con un mismo lenguaje y vocabulario de movimientos provistos por la *danse d'école*.

La ponencia, en ese sentido, se focalizó en tres ballets producidos por el Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón de Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930: *Petrushka*, *Coppélia* y *Mêkhãno*. El análisis comparado permitió observar similitudes y diferencias de cada una de las propuestas en el modo de construir la idea de un objeto inanimado que cobra vida a partir del cuerpo en movimiento, así también como la manera en la que las obras fueron comentadas por la crítica porteña de la época. Así, a partir de las crónicas de los estrenos publicadas en los principales diarios de Buenos Aires, se planteó que los ballets de estas temáticas permitieron, por medio del procedimiento de la mecanización de los movimientos, percibir con mayor atención las cualidades formales y expresivas del movimiento de los/las bailarines, evaluar el grado de disciplinamiento y progreso del Cuerpo de Baile, y afianzar una adscripción “moderna” tanto en la selección de obras para conformar un repertorio de obras del teatro como en el comienzo de una tradición balletística en el país.

¹⁰⁹ “[...] one might choose the ways in which the fantasy image of the mechanized environment or of the machine/body is mapped in modernism on to the fantasy image of the primitive environment and the primitive body”.

Bibliografía

- Austin, Linda M. *Automatism and Creative Acts in the Age of New Psychology*. Cambridge University Press, 2018.
- Banes, Sally. *Dancing Women. Female bodies on stage*. Routledge, 1998.
- Bryson, Norman. "Cultural Studies and Dance History", en Desmond, Jane, ed. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Duke University Press, 1997, pp. 55-77.
- Bullrich, Enrique. "Alrededor de 'Alrededor de 'Petrouchka'", *Martín Fierro*, vol. II, n. 21, 28/08/1925, p. 148.
- Cruz de Caprile, Fífa. *Mêkhãno. Ballet en cuatro cuadros*. Buenos Aires, 1937.
- De Brunoff, Maurice y De Brunoff, Jacques (Eds.). *Collection des plus beaux numéros de Comoedia Illustré et des Programmes consacrés aux Ballets et Galas Russes depuis le début a Paris 1909-1921*. De Brunoff, 1922.
- Destaville, Enrique H. "Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años", pp. 13-49, en Durante, Beatriz, coord., *Historia General de la Danza en la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, 2008.
- Fokine, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Little, Brown & Company, 1961.
- "Letter to the Editor of *The Times*", en Copeland, Roger y Marshall Cohen, eds. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, 1983 [6/07/1914].
- Noverre, Jean-Georges. *Cartas sobre la danza y los ballets*. Arte y Literatura, 1985 [1758-1760].
- Nijinska, Bronislava. *Early Memoirs*. Holt, Rinehart and Winston, 1981.
- Ovidio. *Metamorfosis*, eds. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Cátedra, 2003.
- Tambutti, Susana. "Danza o el imperio sobre el cuerpo", conferencia inédita presentada en el marco del V Festival Internacional de Buenos Aires, 14 de septiembre de 2005. Recuperada de *Movimiento. Danza y cultura en red*, <http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>.
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas*. Buchwald Editorial, 2020 [1810].

Fuentes

- Anónimo, "Petuschka 'obtuvo gran éxito en el Colón", *La Nación*, 15/08/1925, p. 8.
- Anónimo, "Colón. Reposición de 'Petrouchka' de Igor Stravinsky", *La Prensa*, 15/08/1925, p. 14.
- Anónimo, "Se despidieron los bailarines del Colón", *Última Hora*, 13/09/1925, p. 4.
- Anónimo, "Se inició anoche el ciclo de espectáculos de bailes del Colón", *La Prensa*, 2/10/1935, p. 19.
- Anónimo, "'El príncipe de madera' baile de Bela Bartok, se estrenó en el T. Colón", *La Prensa*, 11/10/1935, p. 17.
- Anónimo, "En el teatro Colón estrenárase esta noche el baile 'Mekhano'", *La Prensa*, 17/07/1937, p. 12.
- Anónimo, "Música: 'Mekhano'". *Sur*, vol. VII, n. 36, sep. 1937, pp. 80-82.
- Anónimo, "Estrenóse anoche en el T. Colón el baile moderno 'Mekhano'", *La Prensa*, 18/07/1937, p. 18.
- Anónimo [La Dama Duente]. "Notas sociales". *Caras y Caretas*, n. 2026, 31/07/1937, s.p.

María Fukelman - Reconfiguración del teatro independiente a través de los años

María Fukelman
(CONICET-UBA-IAE / UCA)

Palabras introductorias

Se considera que el teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires en 1930, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo¹¹⁰. A este concepto lo definí en mi tesis de doctorado (2017, luego reelaborada en Fukelman, 2022), donde estudié su período inicial (1930-1944), como una categoría política que dio cuenta de un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Son muchos los motivos por los que considero que el teatro independiente sigue vivo en la actualidad, existe. Sin embargo, lo que representa ese sintagma ha ido mutando con cada época. De acuerdo con esta premisa, la propuesta del presente trabajo será analizar qué características se fueron transformando (y por qué) y cuáles permanecieron; es decir, proponer un diálogo entre ambas épocas (que por supuesto es arbitrario y forma parte de un trabajo inacabado y en proceso, en tanto que pasaron muchos años y muchos teatros independientes), en el marco del Teatro Comparado.

Por un tema de tiempo y espacio me voy a abocar solo a una serie de problemas que existieron en los primeros años de teatro independiente, a fin de compararlos con algunos de

¹¹⁰ No obstante, la necesidad de renovar el teatro ya había sido manifestada por otras figuras y grupos. Los primeros conjuntos que se conformaron (los antecedentes del Teatro del Pueblo: Teatro Libre, 1927; TEA, Teatro Experimental de Arte, 1928; La Mosca Blanca, 1929; y El Tábano, 1930; y anteriormente, las compañías Renovación, La Plata, 1926; y Martín Pescador) pretendieron llevarla a la práctica pero no tuvieron demasiado éxito. El Teatro del Pueblo fue el primero que alcanzó continuidad en el tiempo y por eso la crítica especializada coincidió en considerarlo como el primer teatro independiente de Buenos Aires.

los que observo en el presente: la relación con el Estado, la concepción de los hacedores de teatro independiente como trabajadores y las posibles corrientes internas dentro del teatro independiente. Trataré de brindar ejemplos de diversos teatros independientes históricos, abonando con la práctica a la heterogeneidad que me interesa plantear desde la teoría, ya que la historiografía tradicional tendió a ocuparse de un único teatro (el Teatro del Pueblo) y a considerar al resto como epígonos suyos.

Teatro independiente, Estado, trabajo y grietas

Tradicionalmente se ha dicho que el teatro independiente no tenía ningún vínculo con el Estado. Esto se talló como una verdad en piedra, en especial por las declaraciones de los protagonistas. Sin ir más lejos, el cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo manifestaba: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (en Larra, 81). A pesar de estas palabras, que representaron el alma máter del concepto de “teatro independiente”, la afirmación no se llevó, tan estrictamente, de la teoría a la práctica. Aunque trascendió, a través de los años, cierta imagen “pura” del Teatro del Pueblo como el ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. La más importante fue la adoptada en 1937, en el edificio de Av. Corrientes 1530, pero antes había obtenido tres más. Tampoco fue el único. La Agrupación Artística Juan B. Justo usufructuó durante diez años la sede que la Municipalidad le concedió; y La Máscara hizo lo propio por cuatro temporadas. Si bien es cierto que, en 1943, los tres teatros fueron desalojados de maneras violentas —principalmente, el Teatro del Pueblo—, el hecho de que alguna vez hubieran adquirido las salas marca una relación y, al mismo tiempo, una diferencia respecto de otros grupos, como el Teatro Popular José González Castillo, que intentó hacerse de una durante mucho tiempo, sin ningún tipo de éxito.

A su vez, el movimiento de teatros independientes se organizó colectivamente con el objetivo de pedirle cosas al Estado desde 1956¹¹¹ a partir del Memorial del Teatro Independiente a las

¹¹¹ Los agrupamientos dentro del movimiento de teatros independientes habían comenzado en 1938 con la Primera Exposición de Teatros Independientes, de la que participaron el Teatro Juan B. Justo, el Teatro del Pueblo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Popular José González Castillo.

Autoridades Nacionales, redactado por la Comisión de Relaciones del Teatro Independiente con el Estado (integrada por Pedro Asquini, Marcela Sola, Aurelio Ferretti, Oscar Ferrigno y Onofre Lovero). Algunas de las medidas más importantes que se solicitaron desde ese documento (y que se puede ver en Risetti, 322-337) fueron la constitución de un fondo de crédito y fomento teatral independiente a modo de apoyo financiero; la cesión de locales donde actuar y ensayar; la instalación, en forma permanente, de anfiteatros en plazas y lugares públicos; la construcción de la Casa del Teatro Independiente (para que allí funcionaran un taller-escuela para los teatros independientes y la sede de la FATI); el emplazamiento de una Universidad Popular de Teatro (con el correspondiente plan didáctico entregado para tal fin); y el apoyo a los teatros independientes en los distintos puntos del país.

Más allá de los casi nulos resultados que pudieran tener estos pedidos, lo que me interesa es que en ese entonces se puso sobre la mesa algo que en la actualidad se considera casi una obviedad: que el teatro independiente necesita del Estado. Esto quedó ratificado en la historia reciente a partir de la sanción de la Ley 24.800, de 1997, conocida como la Ley Nacional del Teatro, que instauró que la actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, iba a ser objeto de la promoción y el apoyo del Estado Nacional, y que proclamó la creación del Instituto Nacional del Teatro como ente autárquico en jurisdicción de la Secretaría de Cultura¹¹² de la Presidencia de la Nación. En la ciudad de Buenos Aires, se creó Proteatro en 1999, un programa que depende del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y que fomenta, propicia y protege el desarrollo de la actividad teatral no oficial de Buenos Aires a través de distintas líneas de subsidio. Estas novedades (entre otras, como la puesta en vigencia de la Ley 2.264, de Mecenazgo, para la ciudad de Buenos Aires, en 2006) contribuyeron a generar mayores vínculos entre el Estado y los teatros independientes¹¹³. Otra cuestión que también, indirectamente, fomentó una mayor demanda de subsidios fue la Tragedia de Cromañón,

¹¹² El 7 de mayo de 2014, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner creó el Ministerio de Cultura de la Nación, organismo del que pasó a depender el INT. El 5 de septiembre de 2018, el presidente Mauricio Macri degradó el ministerio al rango de secretaría dentro del Ministerio de Educación (renombrado Ministerio de Educación, Cultura, y Ciencia y Tecnología). Al asumir el gobierno de Alberto Fernández en diciembre de 2019, Cultura volvió a ser Ministerio.

¹¹³ Acá me gustaría aclarar la importancia de la territorialidad, es decir, yo hablo desde y sobre la ciudad de Buenos Aires, es esperable que lo que digo no sea representativo de lo que pasa en las otras provincias.

ocurrida en diciembre de 2004 y que dejó un saldo de 194 muertos y de miles de heridos¹¹⁴. A partir de ese suceso, el gobierno clausuró una gran cantidad de lugares que no cumplían — al igual que Cromañón— con la reglamentación vigente y luego trabajó para endurecer las leyes. Este hecho fue perjudicial para muchas pequeñas salas de teatro independiente, que no podían cumplir con los nuevos requisitos de habilitación. De la lucha que emprendieron los teatrastas dueños de pequeñas salas independientes surgió, en 2010, ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos), una asociación civil sin fines de lucro cuyo objetivo inicial fue dinamizar los procesos de gestión de espacios emergentes de las artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires que compartían una problemática similar, en relación con su habilitación legal, para obtener el libre funcionamiento. En 2012, Rubén Sabadini, cuyo teatro Vera Vera formaba parte del colectivo ESCENA, lo resumía así:

...soy ferviente creyente de que hay que tener relaciones con el Estado, puesto que el Estado genera obligaciones onerosas sobre los espacios. (...) Hasta que no vinieron a obligarme, yo mantenía el espacio 100% independiente, entonces, decidí autoconcederme el derecho a los subsidios (en Soto: s/p).

Entonces, si bien hasta hace algunas décadas atrás la idea de necesitar al Estado podía ser relativamente opcional (tal como postuló Sabadini), ahora ya no es así. Y fundamentalmente la pandemia por el Covid 19 puso en evidencia la precariedad de las condiciones laborales de los hacedores de teatro independiente y lo indispensable que fue el Estado en una situación extraordinaria.

Hay numerosos trabajos de investigadores y periodistas que hicieron foco en lo sucedido en el campo teatral durante la cuarentena que impedía el normal funcionamiento del sector y en las ayudas que llegaron (o no llegaron) desde el Estado. Entre ellas, se destaca principalmente la labor del Estado nacional, bajo la gestión del presidente Alberto Fernández, que no solo congeló el precio y prorrogó por seis meses los contratos de alquiler, impidió el corte de servicios por falta de pago, abrió una línea de créditos a micros, pequeñas y medianas empresas, y brindó el IFE (Ingreso Familiar de Emergencia) y el ATP (Asistencia de Emergencia

¹¹⁴ En la noche del 30 de diciembre de 2004, mientras transcurría un recital de la banda de rock Callejeros en la discoteca República Cromañón, ubicada en el barrio de Balvanera, se suscitó un incendio que provocó una de las mayores tragedias no naturales de la Argentina. El incendio causó, además de las numerosas muertes y heridas, importantes cambios políticos y culturales. Entre ellos, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires destituyó, mediante un juicio político que culminó el 7 de marzo de 2006, al entonces jefe de gobierno, Aníbal Ibarra, por considerarlo responsable político de la tragedia.

al Trabajo y la Producción), en tanto medidas generales que no necesariamente impactaron sobre los hacedores de teatro independiente, sino que, especialmente para el sector cultural, habilitó el Fondo Desarrollar, dirigido a establecimientos con una capacidad menor a 300 localidades, relanzó el programa Puntos de Cultura, existente desde 2011, que se redireccionó hacia la adaptación de los espacios culturales y comunitarios al uso de las tecnologías, y lanzó desde el INT el Plan Podestá (en varias etapas). También salieron los programas Sostener Cultura I y II, Fortalecer y Reactivar. En lo que respecta al gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, solo hubo un incremento en los montos de las líneas de subsidios ya existentes de Proteatro. Como no voy a profundizar en la temática, me importa mencionar los artículos de Karina Mauro, “Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia” (2022); María Daniela Yaccar, “Coronavirus: la crisis del teatro independiente” (2020) y “El nuevo panorama teatral en la pandemia” (2021); Daniel Gaguine, “El teatro independiente no tiene nada que festejar en su día” (2020); Diego Viquez y Ezequiel Perteagudo, “Políticas públicas que promueven la recuperación del teatro independiente” (2023); Pablo Salas Tonello, “Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19” (2022); Maximiliano de la Puente, “Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID” (2020); y Mariana del Mármol y Juliana Díaz, “Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia” (2020). A ellos remito para un análisis más pormenorizado de lo sucedido en el período 2020-2021.

Es interesante pensar cómo aquellos elementos que representaban libertades para los teatristas independientes terminaron convirtiéndose en opresores. Es decir, aunque se ejerce mucha autonomía al resistirse a ser mercantilizado (es poderoso y liberador decir “hago lo que quiero” / “no me importa la plata” / “disfruto de mi tarea”), el teatrista sufre una gran flexibilidad laboral que se pone en evidencia mucho más en situaciones como esta, donde queda desprotegido y sin poder reclamar. El artista se ha convertido en el prototipo del trabajador flexible y precario: no hay separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, y se necesitan muchos trabajos para vivir (pluriempleo), por lo que, lejos de ganarle al sistema, termina respondiendo a lo que el sistema capitalista neoliberal desea para sus víctimas (cfr. Basanta y Del Mármol, 2017). En este sentido, si bien se crearon numerosos

colectivos (antes y después de la pandemia) para paliar la crisis en conjunto, todavía hay varios desafíos por delante para mejorar las altas condiciones de informalidad que quedaron a la vista en el sector¹¹⁵. Karina Mauro lo plantea así:

En definitiva, los esfuerzos, aún inarticulados, llevados adelante durante la pandemia, dejan al descubierto que el trabajo artístico es un campo prolífico que necesita datos cuantitativos y herramientas conceptuales que propicien un conocimiento cualitativo del fenómeno, con el fin de poder operar sobre el mismo en situaciones de emergencia como la actual, pero también en la normalidad. Si ya se posee una certeza indiscutida respecto de la existencia de una economía alrededor del trabajo artístico autogestionado, queda por indagar cuáles son sus leyes y cuáles sus condiciones de producción, cuál es la relación capital-trabajo y qué agentes ocupan esos lugares, y cuáles son las obligaciones de los espacios, además de sus derechos. Y aún más, ¿puede existir la industria del espectáculo sin artistas? ¿Qué sucedería con el circuito alternativo si lxs artistas se negaran a trabajar de manera gratuita? ¿Por qué no lo hacen? (s/p).

Del Mármol y Díaz también hacen sus aportes:

La crisis derivada de la pandemia ha impulsado a este colectivo a profundizar sus vías de organización. (...) Estos procesos han permitido a los/as teatristas avanzar en ciertas estrategias de articulación entre entidades del Estado y representantes de las organizaciones de artistas, tanto para la distribución de recursos entre quienes se encuentran en situaciones más vulnerables como para el diseño de proyectos que permitan regulaciones y políticas de mayor alcance para los/as distintos/as integrantes del sector. Queda, sin embargo, mucho camino por recorrer. Tanto respecto de la autopercepción de los/as teatristas como trabajadores/as y la consolidación de sus organizaciones más allá de las urgencias como de la mirada que los organismos del Estado tienen respecto de la producción artística autogestiva (26).

Porque, como sostiene De la Puente, se trata “quizás, aunque no solamente, de evidenciar más claramente sus condiciones laborales y de producción, para que sea un poco menos desigual e injusto de lo que es hoy” (s/p).

También hay que destacar que los debates acerca de si los integrantes del teatro independiente eran trabajadores o no lo eran no es un tema nuevo. La profesionalización del campo implicó muchas rupturas y diferentes formas de transitar las tensiones. Durante los primeros años, el hecho de que los hacedores de teatro independiente no pudieran vivir de

¹¹⁵ Es importante señalar, sin embargo, que esta situación de informalidad compete a buena parte de la sociedad actual, no solo a los artistas. Los trabajos en relación de dependencia ya no son la mayoría, ahora prima la “autoexplotación monotributista” (como la llamó el comediante Federico Simonetti en una entrevista radial del 24/09/23), lo que desemboca en que gran parte de los argentinos y las argentinas se encuentren “en situación de liberalismo” (también en términos de Simonetti).

su trabajo no se tomaba como una cuestión a resolver, sino que se veía como algo dado, como una característica propia de la práctica. Por ejemplo, cuando el teatro Espondeo, en 1941, lanzó una convocatoria en el diario para invitar a gente que quisiera actuar, lo hizo avisando que el trabajo no iba a ser remunerado. Pero ya a fines de 1942 un grupo de veintidós integrantes abandonó el Teatro del Pueblo por no poder acceder a la profesionalización (entre otros motivos). Estaban en desacuerdo con la medida que impedía fijar un sueldo para el personal. Sobre esto:

Don Leónidas señalaba que tomar una medida en este sentido, equivalía a un proceso de comercialización del teatro, que involucraría una pérdida de identidad y una asimilación al resto de las expresiones dramáticas que pululaban por Buenos Aires, y contra las que el Teatro del Pueblo alzó su voz (Fos: 313).

Y esta problemática se fue intensificando con los años: en el teatro IFT comenzaron los reclamos en 1949 pero no fue hasta 1957 que una porción grande del conjunto desertó por esta razón.

Algo similar sucedió con la rotación de los teatristas por los distintos circuitos artísticos. Mientras existieron integrantes de grupos que actuaban simultáneamente en el teatro profesional y el teatro independiente, como Milagros de la Vega y Carlos Perelli, fundadores, en 1935, del Teatro Íntimo de La Peña (y además se propusieron tender puentes entre ambos, ya sea llevando a Roberto Arlt al teatro profesional o invitando a reconocidas compañías a presentarse en su teatro independiente), hubo otros, como el Teatro del Pueblo que rechazaron al teatro profesional desde sus estatutos fundacionales. Su artículo quinto decía:

Considerando que el teatro comercial y negándose a la representación de las obras de aquellos envileciendo en la mayoría de los casos, la mentalidad y el sentimiento del pueblo, al margen de todo ideal, el Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que solo vieron en el teatro una provechosa industria (en Larra, 81).

Leónidas Barletta continuó firme en sus ideas hasta casi el final de sus días. Incluso cuando se sumaron la televisión y, con ella, las publicidades como nuevas posibilidades de trabajo, se volvió a oponer a que actores del teatro independiente participaran de estos nuevos esquemas:

Después vinieron los otros teatros independientes. Teatros independientes que querían profesionalizarse. Yo les dije lo que hablábamos al principio; les dije: Nosotros no podemos hacer esto porque en este ambiente es complicidad, no es de ninguna manera una independencia; de manera que Uds. después van a tener que ir a pasar avisos de hojitas Gillette o van a tener que ir a hacer de modelo para tal o cual jabón o de cualquier cosa (en Raviolo, 17).

En esta cita, uno de sus destinatarios ocultos era Carlos Gorostiza, quien se ganaba la vida haciendo publicidades. Para algunos investigadores, el inicio de la televisión (en 1951) le quitó público al teatro independiente y lo desplazó. Lo mismo manifestó Víctor Kon, integrante de la comisión directiva del teatro IFT y secretario de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes):

...ya desde la segunda mitad de la década del 50, empezó a jugar la presencia de la televisión, y eso influyó muchísimo. Hay que tomar en cuenta que el teatro independiente generó, no solamente instituciones, sino también artistas de valía. Muchos de esos artistas de valía quisieron pasar a la tele y eso provocó muchos conflictos dentro de las instituciones. En cierto modo, yo creo que era una lucha equivocada, pero el tema era no dar el brazo a torcer al teatro y a la televisión "profesional". Profesional era una mala palabra. No era profesional aquel que se dedicaba de lleno a la profesión, sino que significaba "mal teatro", y en cierto modo una traición a los principios del teatro independiente (en Fukelman, 2014: s/p).

En la actualidad, con la intensificación del "teatro comercial de arte" (donde los productores no solo tienen la finalidad de ganar dinero, sino que también apuestan grandes inversiones a textos de alta calidad, generalmente extranjeros, y a elencos de excelencia) que se produjo en Buenos Aires, cada vez son más frecuentes los casos de artistas del teatro independiente que son llamados a dirigir al teatro profesional. Según Jorge Dubatti: "Esto habla de cambios estéticos e ideológicos en el teatro argentino, propiciados por el crecimiento de la escena comercial porteña en los últimos siete años, cada vez más estrechamente ligada a las redes de globalización, los mercados internacionales y la formación de un público transnacional" (58). También sucede que obras ya probadas en el circuito teatral independiente son convocadas a completar sus temporadas en el teatro empresarial, como sucedió recientemente con *El brote*, de Emiliano Dionisi, y su paso del emblema Teatro del Pueblo¹¹⁶ al Maipo. A la televisión, por su parte, fueron convocados en las últimas décadas grandes

¹¹⁶ Si bien tiene el mismo nombre y se inscribe dentro de la misma tradición, el Teatro del Pueblo que existe hoy no es el mismo que dejó Leónidas Barletta.

actores y actrices que se iniciaron en el teatro independiente, como Alberto Ajaka y Pilar Gamboa. Allí desarrollaron fructíferas carreras. Pero desde hace algunos años, la magia de las ficciones en la televisión de aire se fue apagando: mientras en 2013 se emitieron 34 tiras, en 2020 se produjo solo una, que fue levantada a los 36 episodios.

Sin embargo, la grieta interna dentro del teatro independiente por las diversas formas de asumir el trabajo, aunque con menos ruido que antaño, continúa vigente. Algunos teatristas se apuntan dentro del teatro independiente porque lo consideran una elección, un fin en sí mismo; otros lo toman como un paso intermedio para pasar a otro circuito o entienden que están en ese campo porque no tienen otras opciones. Nayla Pose, directora de El Brío, advierte, en una entrevista personal que le realicé el 20/09/23, que hay nuevas generaciones de teatristas que se inician en el teatro independiente pero que, al querer profesionalizarse, se manejan con leyes más vinculadas a la mercantilización, al marketing, sosteniendo la forma pero generando un vaciamiento de contenido, algo típico de los movimientos de derecha que avanzan cada vez más en nuestro país fruto de la situación económica crítica. La malaria, entonces, hace que la necesidad de pertenecer, de ingresar a determinado circuito, de ser conocido, se profundice. Las redes sociales¹¹⁷, vehículos para difundir el trabajo, mostrarse, “venderse”, generan una hiperexposición que impacta en la cultura independiente. Porque una cosa es comunicar un proyecto y otra cosa es trabajar el marketing de un proyecto. Así, concluye Pose, ante el hambre, ante la necesidad de profesionalizarse, mucha gente no investiga, no produce lenguaje, no crea, va a lo seguro para que funcione: la mercantilización del arte produce una mercancía donde antes había un alma, donde antes una creación genuina.

En relación al avance de las derechas que menciona la entrevistada, me resulta fundamental contrastar el breve período de la actualidad del que dí cuenta en este trabajo: mientras que en 2020 se pedía más Estado para atenuar los efectos de la pandemia, en el corriente 2023, el candidato más votado en las elecciones PASO, luego revalidado para competir en un balotaje al salir segundo en las recientes elecciones generales, anuncia que, entre otras tantas medidas en contra del pueblo argentino, achicará el Estado a su mínima expresión. Queda por delante la resolución del suceso y saber si, haciendo caso a la frase de Osman Lins que

¹¹⁷ Sobre las redes sociales, me pregunto (a partir de una hipótesis aún no explorada) si se podría pensar que operan de una forma similar a como lo hacía la televisión antes.

citó la colega María Emilia Vico (Universidad Nacional del Rosario) en su trabajo presentado inmediatamente anterior al mío durante la mesa que compartimos en el XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: “Uma formiga não come um cão, mas seiscentas mil comem um leão”¹¹⁸.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo realicé un recorrido de ida y vuelta entre ayer y hoy para dar cuenta de distintos problemas del teatro independiente que tienen puntos en común a pesar de los años. Específicamente, me centré en la relación con el Estado, la concepción de los hacedores de teatro independiente como trabajadores y las posibles corrientes internas dentro del teatro independiente.

La intención no fue decir que lo que antes era de una manera ahora es de otra, neutralizando las particularidades de cada época. Al contrario: me interesó mostrar debates con raíces comunes pero contextos diferentes con el propósito de problematizar tanto la historia del teatro independiente como la actualidad, a fin de seguir pensando sobre una forma de hacer y de pensar el teatro argentino que, con rupturas y continuidades, está más vivo que nunca.

Bibliografía

- Basanta, Leonardo y Del Mármol, Mariana. “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense” en Paula Ansaldo, María Fukelman et al (comp). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del CCC, 2017, pp. 185-196.
- De la Puente, Maximiliano. “Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID”. *Revista Funámbulos*, año 23, número 53, primavera 2020. Disponible en: <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/lvix/#p=22>.
- Del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana. “Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia”. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* Vol. 6, nº 02, mai-ago. 2020, pp. 1-30.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, 2012.
- Fos, Carlos. “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana” en Jorge Dubatti (coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Colihue, 2009, pp. 307-324.
- Fukelman, María. *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Ediciones Karpa, 2022.
- . “Víctor Kon: ‘No había real conciencia de la misión de la FATI’” en *La revista del CCC* nº 21, Jul. – Dic. 2014. Disponible en www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati.

¹¹⁸ “Una hormiga no se come un perro, pero seiscientas mil se comen un león” (traducción hecha por mí). La referencia se vuelve evidente para el público argentino porque el candidato liberal de extrema derecha, Javier Milei, se hace llamar El León.

- Larra, Raúl. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Ediciones Conducta, 1978.
- Mauro, Karina. "Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia". *Trabajo y sociedad* Vol. 23 n° 38, ene. 2022.
- Raviolo, Juan. "Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo". *Teatro '70* Vol. 26-29, Abr. – May. 1972, pp. 7-19.
- Risetti, Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Corregidor, 2004.
- Salas Tonello, Pablo. "Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19" en *Avances* n° 31, 2022. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37688/38214>.
- Vico, María Emilia. "El teatro en Osman Lins". Ponencia presentada en el XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, organizado por ATEACOMP, 22 de septiembre de 2023.

Fuentes

- Entrevista a Federico Simonetti, ¿Cómo la ves? Radio Futurock, 24 de septiembre de 2023.
- Entrevista a Nayla Pose realizada por mí, 20 de septiembre de 2023.
- Gaguine, Daniel. "El teatro independiente no tiene nada que festejar en su día" en *El caleidoscopio de Lucy*, 30 de noviembre de 2020. Disponible en <https://elcaleidoscopiodelucy.com/politica-y-actores/el-teatro-independiente-no-tiene-nada-que-festejar-en-su-dia/>.
- Perteagudo, Ezequiel y Viquez, Diego. "Políticas públicas que promueven la recuperación del teatro independiente" en *APU. Agencia Paco Urondo*, 9 de julio de 2023. Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/politicas-publicas-que-promueven-la-recuperacion-del-teatro-independiente>.
- Soto, Ivanna. "Teatro, más allá de las categorías" en *Ñ*, 23 de octubre de 2012. Disponible en https://www.clarin.com/teatro/festival-escena-sabadini-herrera-pose_0_HJvL4P0ow7g.html.
- Yaccar, María Daniela. "El nuevo panorama teatral en la pandemia" en *Página 12*, 6 de febrero de 2021. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/322043-el-nuevo-panorama-teatral-en-la-pandemia>.
- . "Coronavirus: la crisis del teatro independiente" en *Página 12*, 10 de mayo de 2020. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/264752-coronavirus-la-crisis-del-teatro-independiente>.

Fabrizio Goulart Moser - Artes Escénicas en circulación en América del Sur entre los siglos XIX y XX: Cartografías de artistas y compañías de teatro y circo en tránsito por el oeste de Brasil a través del Rio Paraguay y la Cuenca del Plata

Fabrizio Goulart Moser

(Programa de Posgrado en Artes Escénicas – Universidad de São Paulo (USP) – Brasil)

Hubo un tiempo, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en que las ciudades y los pueblos del oeste de Brasil, el antiguo Mato Grosso, hoy los estados de Mato Grosso y de Mato Grosso do Sul, formaron parte de una importante ruta transnacional de artistas y de compañías de artes escénicas que se desarrolló por largo período en el corazón de América del Sur. En esa época, el principal medio de conexión de las pocas localidades que existían de una manera bastante dispersa en este inmenso y despoblado territorio brasileño con la capital de su país, en ese entonces la ciudad de Río de Janeiro, y también con las otras villas y ciudades de Brasil localizadas en la costa de Océano Atlántico, ocurría, principalmente, a través de la navegación por el río Paraguay y la cuenca del Plata. Entre los años de 1857 y 1940, desde la apertura hasta el apogeo y declive del transporte de pasajeros por esta ruta fluvial de la región, las ciudades brasileñas del oeste de Brasil, especialmente las portuarias, como Corumbá, Porto Murquinho, Ladário, Cáceres y Cuiabá, mantuvieron un contacto directo y muy productivo a través de este itinerario con lugares y con capitales sudamericanas importantes, como Asunción y Concepción en Paraguay, Corrientes, Santa Fe y Buenos Aires en Argentina y Montevideo en Uruguay.

Durante todo este gran ciclo, en que este trayecto de navegación y comercio también fue el medio más viable para la comunicación y para el tránsito de personas en el oeste de Brasil, artistas y compañías de teatro y circo, tanto brasileñas como extranjeras, la recorrieron en busca de público para apreciar sus variados espectáculos.

La Compañía Gymnastica (1863), la Compañía Equestre (1864), la Compañía Gymnastica Sant'Iago Leiton (1877), la Compañía Estrella Italiana (1880), la Compañía Luzitana-Chilena (1880) la Compañía Ferraz (1880), la Compañía Marques (1881), la Compañía Dalles (1881), la Compañía Sul-Americana (1882), la Compañía Circo Oceano (1891), la Compañía

Hespanhola de Zarzuelas (1894), la Compañía Italo Rumena (1903), la Continental Tournée Americana (1912), la Compañía Salvaterra (1919) y la Compañía Theatral Alzira Leão (1919) son algunos ejemplos de grupos nacionales e internacionales de artes escénicas que cruzaron esta ruta e hicieron temporadas en diversos pueblos y ciudades brasileñas de la región. Estos y otros artistas llegaban a estas localidades con un repertorio variado de espectáculos en boga en la época, géneros que eran conocidos en el país, en América del Sur y el mundo, como los sainetes, dramas criollos y zarzuelas, las tragedias, comedias u obras de teatro musical y las funciones circenses, con sus pantomimas, números de prestidigitación, gimnásticos y ecuestres.

Estos hallazgos cartográficos introductorios surgen de un estudio de doctorado sobre las historias del teatro y el circo en el oeste de Brasil, que se lleva a cabo desde el año de 2020 en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas (PPGAC), de la Escuela de Comunicación y Artes (ECA), de la Universidad de São Paulo (USP), bajo la dirección de la profesora Elizabeth Ribeiro Azevedo. Cuando se comenzó esta investigación, en el año de 2007, se planeaba la creación de los primeros cursos universitarios públicos de Artes Escénicas en el oeste de Brasil, y desarrollar este estudio encontraba razón en la escasa literatura publicada sobre la trayectoria de las artes escénicas en esta región, los estados de Mato Grosso y de Mato Grosso do Sul, y en el hecho de que a través de los años la información disponible sobre el tema se había quedado desactualizada. Además, de manera similar, se observó la ausencia de esta región en los estudios sobre la historia del teatro y el circo brasileño y sudamericano, especialmente en los siglos XIX y XX, lo que motivó de pronto el inicio de un levantamiento de fuentes y una sistematización de datos históricos de estas actividades en las villas y ciudades de esta zona, un trabajo que continúa hasta hoy: esta base sirvió como fuente para la maestría, entre 2009 y 2011, y para el ingreso al doctorado, en 2020.

Para la elaboración de este gran inventario de informaciones sobre la actividad teatral y circense en los pueblos y ciudades de esta frontera brasileña en el período en cuestión se utilizaron diversas fuentes históricas, como documentos oficiales, colecciones de periódicos, libros de crónicas, monografías y otros tipos de documentos. A partir de la consulta a estos materiales se consideró cualquier registro, mención o hecho que anotado tenga relaciones con el teatro y el circo, como, por ejemplo, comentarios sobre el surgimiento y la actuación de agentes e instituciones, sobre la construcción de edificios teatrales, cine-teatros o casas

de espectáculos, sobre la divulgación y apreciación de espectáculos o sobre la creación de leyes específicas para las artes escénicas. Luego, para trabajar con este conjunto de datos y desarrollar un registro asertivo sobre las historias del teatro y el circo en el oeste de Brasil entre los siglos XIX y XX, esta investigación buscó en el ámbito académico teorías y metodologías dentro y fuera del campo de las artes escénicas, estableciendo, en este proceso, productivas aproximaciones epistemológicas con el proyecto Historias Globales del Teatro, coordinado por el investigador y profesor neozelandés Christopher Balme, y con la disciplina Poética Comparada y Cartografía Teatral, fundamentada por el profesor y teórico argentino Jorge Dubatti.

En *Historias globales del teatro: modernización, esferas públicas y redes teatrales transnacionales* (2012), Christopher Balme presenta el proyecto de investigación que coordina en la Universidad de Múnich, en que él y un grupo de investigadores de todo el mundo estudia la transición del teatro de un fenómeno local a un fenómeno global, contexto que se sitúa entre "1850 y 1990". Según este investigador, esta área temática, aún poco estudiada, se refiere a las estructuras y procesos que pusieron "las instituciones en movimiento" en este período, creando "las esferas públicas transnacionales y las rutas comerciales", dinámicas que difundieron poéticas, artistas, compañías y espectáculos por el mundo (2012, p. 206). El período en que él autor sitúa este proceso histórico coincide con el recorte temporal de esta investigación sobre el teatro y el circo en el oeste de Brasil entre los siglos XIX y XX, que es el momento en que la ruta de navegación funcionó periódicamente en la región, al mismo tiempo permitiendo el funcionamiento de un territorio artístico transnacional, capaz de construir una esfera pública, de poner instituciones locales e extranjeras en movimiento e llevar al público diferentes tipos de espectáculos teatrales y circenses en boga.

En *Introducción a los Estudios Teatrales* (2011), Jorge Dubatti presenta disciplinas, conceptos y categorías desarrolladas en el ámbito académico argentino, que resultaron en la construcción de diversos marcos epistemológicos importantes, entre los cuales la Filosofía Teatral, el Teatro Comparado, la Cartografía Teatral. En ese contexto, al respecto del Teatro Comparado, el autor explica que esta es una disciplina que considera a sus fenómenos "desde el punto de vista de su manifestación territorial", proponiendo un análisis que culmina en lo que sería la "elaboración de una cartografía teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del

pensamiento territorial sobre el teatro" (2011, p. 108). La perspectiva del autor y de la disciplina interesa mucho a esta investigación acerca de las historias de las artes escénicas en el oeste de Brasil entre los siglos XIX y XX, pues permite pensar la historia de una manera espacial, o sea, construir mapas históricos sobre la ubicación y circulación de artistas, compañías, espectáculos y poéticas en este territorio, cartografías que se relacionarán con los mapas vigentes de las historias de las artes escénicas en el país, en América del Sur y el mundo en el mismo período.

A la luz de esta articulación teórica y de los datos históricos una compañía extranjera que se destacó en esta cartografía fue el Circo Teatro Palma, pues las informaciones reunidas acerca de él en el inventario de esta investigación fueron muy productivas y ayudaron a situar su larga circulación por las villas y ciudades del oeste de Brasil en las primeras décadas del siglo XX. En *Aspectos do teatro no Oeste do Brasil: Notas para a história do Teatro Sul-mato-grossense* (2011), tesis de maestría de misma autoría que este texto y qué, de cierta forma, lo antecede en términos de investigación, ya se observaba la actividad teatral y circense de la compañía Circo Teatro Palma en las ciudades portuarias del sur de esta región, como Corumbá y Ladário, pero también en locales sin puerto fluvial, como es Dourados y Ponta Porã. Con el desarrollo de esta investigación sabemos ahora que el Circo Teatro Palma tuvo una zona de actuación e influencia muy mayor en este territorio, pues entre 1903, año en que desembarcó en Corumbá, y 1927, año en que fue encontrada una última anotación sobre su actuación en Ponta Porã, se presentó, al menos, en ocho localidades, se asociando a agentes e instituciones locales de teatro y de circo, con un programa artístico diverso y números acrobáticos, alegorías, juegos de salón, pantomimas, comedias y dramas criollos, entre los cuales "Juan Coello".

El investigador Luiz Carlos de Oliveira Borges, en *Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso* (2008), destacó la actuación del Circo Palma en su temporada en Corumbá en 1903, al observar, por medio de las fuentes históricas, que fue a través de una de sus funciones que ocurrió la primera exhibición cinematográfica en el oeste de Brasil. Entretanto, el impacto de su actuación en el campo de las artes escénicas en la región en el mismo período, el repertorio teatral y circense presentado en su circulación, uno de los principales motores de la compañía, llevando en cuenta los registros localizados en antiguos jornales y testigos, aún no fue considerado por la historiografía brasileña. La investigación ha ofrecido una muestra más

real del impacto de esta compañía no período, una vez que hasta el momento es posible verificar que el Circo Teatro Palma se quedó circulando por las ciudades y villas del oeste de Brasil por muchos años, cuándo motivó el surgimiento de otras compañías artísticas en la región que se utilizaban, de alguna forma, de su mismo nombre.

En conclusión, producir cartografías de la producción de los artistas y compañías de teatro y circo y estudiar la circulación que realizaran en el oeste de Brasil entre los siglos XIX y XX revela conexiones transnacionales aún desconocidas, pero esenciales para las historias de las artes escénicas en el país, en América del Sur, en Paraguay, Argentina, Uruguay y en el mundo. Estas rutas fluviales permitieron la circulación e intercambio de artistas y grupos nacionales e internacionales en esta región de frontera brasileña y sudamericana, así que trazar las jornadas por la cuales estos agentes cruzaron en el corazón de América del Sur, con sus espectáculos y poéticas de artes escénicas en el pasado, arroja luz sobre una narrativa aún desconocida. Aunque muy distantes de las rutas de las artes escénicas, de los modelos de compañías de teatro y circo actuales y de sus repertorios de espetáculos, conocer estos nuevos agentes, obras y caminos de las artes escénicas en el oeste de Brasil, expande, transforma y modifica su propia noción histórica y su localización en América del Sur.

Bibliografía

- Balme, Christopher. *Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais*. In: *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil* / Maria Helena Werneck, Angela de Castro Reis (org.) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- Borges, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso*. 3 v. Cuiabá: Entrelinhas, 2008.
- Dubati, Jorge. *Introducion a los Estudios Teatrales*. México: Editorial Livros de Godot, 2011.
- Moser, Fabricio G. *Aspectos do teatro no Oeste do Brasil: Notas para a história do Teatro Sul-mato-grossense*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Agustín Leandro Schmeisser - Reflexiones sobre una cartografía teatral operativa de Río Negro

Agustín Leandro Schmeisser
(IIDyPCa-UNRN/CONICET)

En una revisión histórico-geográfica de Río Negro, la investigadora Susana Bandieri caracteriza inicialmente a esta provincia por su abundancia de recursos naturales y por ser una sociedad muy diversa pero que, incluso hasta la actualidad, “sigue mostrando importantes desarticulaciones y un serio problema de comunicaciones” (2021: 23).

En adición a esta fragmentación socio-espacial que observa la autora, destaca que este territorio posee “características especiales que la diferencian de la mayor parte de las provincias argentinas y aún de las patagónicas” (Bandieri, 23), esto último debido a que, mientras “la mayor parte de ellas posee un único centro político y económico donde se ubica, generalmente, la capital provincial” (23), en Río Negro se han desarrollado “una serie de subregiones con sus respectivos centros urbanos dominantes, con cierta autonomía relativa y relaciones diferenciadas con el poder político provincial, nacional e, incluso, internacional” (23).

Para ahondar en esta idea, el historiador Silvio Winderbaum (2006) plantea la hipótesis de que dicha desarticulación territorial y productiva responde, casi contradictoriamente, a una “matriz organizativa” conformada principalmente por el gran aprovechamiento económico que hubo por parte de diferentes sectores capitalistas, nacionales y extranjeros, a lo largo de distintas temporalidades, y por las ineficaces acciones del Estado que la mayoría de las veces terminaron por favorecer y ser funcionales a las necesidades de estos sectores concentrados.

Es por esto que, pese a recientes proyectos de integración regional impulsados desde organismos estatales, los cuales no llegaron a concretarse de manera exitosa, continúa en vigencia la sensación de esta “disgregación territorial organizada” que, como mencionamos, encuentra su fundamento en los diversos procesos histórico-políticos que sucedieron diacrónicamente en este territorio y que afectaron “de una u otra manera, las posibilidades de surgimiento y consolidación de las condiciones económicas y sociales” (Bandieri, 2021, 27), y, si se quiere también, teatrales, de esta provincia.

Concebida desde sus inicios como parte de los Territorios Nacionales del sur argentino ocupados militarmente en la década de 1880 a través de la mal llamada “Campaña del Desierto”, más de medio siglo después se le dio entidad de provincia al territorio conocido como Río Negro mediante la promulgación de la ley N° 14.408, comúnmente conocida como Ley de Provincialización de los Territorios Nacionales.¹¹⁹

Esta gran división territorial de Argentina en estados provinciales ha tenido una profunda y significativa incidencia en la historia nacional, de modo que la categoría analítica de “provincia” se ha establecido durante largo tiempo hasta el presente como el principal criterio de regionalización del acontecer teatral de las zonas periféricas del país. Sin embargo, como han mostrado los recientes estudios histórico-teatrales, notablemente afianzados a partir de la finalización de la última dictadura cívico-militar argentina, esta forma de entender el territorio nacional ha llevado a homogeneizar la totalidad de producciones escénicas no centrales bajo cuestionadas catalogaciones, tales como “teatro del interior”, “teatro de provincia”, o el uso del gentilicio correspondiente a cada jurisdicción provincial –“teatro rionegrino” en el caso que trataremos en este trabajo.

La visión de las provincias o “el interior” como un todo uniforme y sin distinciones obsta el análisis en profundidad de las particularidades poéticas que presentan las distintas regiones teatrales periféricas. Si apelamos a nociones señaladas por Jorge Dubatti a través de la disciplina del Teatro Comparado, este enfoque impediría el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad, es decir, “concebidos en contextos geográfico-histórico-culturales singulares” (2011, 111).

Para dar respuesta al gran obstáculo epistemológico que representa la regionalización por provincias para el estudio de los teatros argentinos, el investigador teatral Mauricio Tossi propone “pensar las territorialidades regionales particulares como ‘centros’ de prácticas y textualidades diferenciales” (2015a, 33), lo cual permitiría “conocer y redefinir redes intelectuales invisibilizadas en dichas zonas y, a su vez, localizar y comprender estrategias de

¹¹⁹ Este proyecto legislativo sancionado en el año 1955 implicó además la provincialización de los territorios nacionales de Formosa y Neuquén, sumada a la creación de las provincias patagónicas de Chubut y Santa Cruz.

legitimación propias o intrínsecas, independientemente de la consabida ‘nacionalización de lo regional’ como un reduccionismo de la ‘internacionalización de lo nacional’ ” (33).

Las creaciones escénicas de la Patagonia desafían los modelos historiográficos desarrollados en otras regiones del país, por consiguiente, como posibilidad de asumir y afrontar la complejidad que suponen estos desajustes Tossi propone “interrogar la relación que existe entre las ‘territorialidades administrativas’ y las ‘territorialidades histórico-teatrales’, puesto que las divisiones jurídicas establecidas para estas provincias sureñas “no expresan – actualmente– la productividad de sus redes estético-intelectuales”, ya que actualmente se han vulnerado viejas fronteras y, al mismo tiempo, se han creado nuevos límites” (2014).

En sus estudios sobre Teatro Comparado, Dubatti expone que el pensamiento territorial sobre los acontecimientos teatrales tiende a la elaboración de una “*cartografía teatral*, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro” (108), los cuales no se superponen con los límites precisos de los mapas de la geografía política, sino que son capaces de exceder estas demarcaciones territoriales y así dar cuenta de la complejidad y diversidad de la praxis teatral de una región. En este sentido, Tossi concibe a la región como “el orden espacial que le corresponde a un determinado y provisorio orden temporal” (2019, 52) que “surge de un híbrido proceso de construcción, destrucción y reconstrucción de diferencias y jerarquías territoriales, y también de la puesta en diálogo de segmentos y nodos de producción específicos, líneas o redes de circulación y zonas reticulares” (52).

En consonancia con nuestro actual estudio acerca de las producciones teatrales acontecidas en territorio rionegrino durante el período histórico de la posdictadura (1984-2015) tomaremos algunas bases nocionales provenientes del Teatro Comparado y de los estudios de regionalización teatral y propondremos una visión alternativa que nos permita investigar el teatro de la Norpatagonia concebido desde su enunciación territorial. Así, en orden de evitar el nombramiento de nuestro objeto de análisis bajo la denominación “teatro rionegrino”, la cual creemos que refuerza y ratifica al territorio provincial como forma única de regionalizar, buscaremos esbozar una cartografía teatral operativa a nuestro actual estudio sobre teatro patagónico.

En primera instancia, nos apoyaremos en la cartografía teatral que ha realizado Tossi para sus estudios acerca de la producción dramática de la región rionegrina (2014, 2015b), la cual logra

diseñar mediante el establecimiento de tres mapas de extensión que responden a las principales zonas o sub-regiones en las que se divide convencionalmente a esta provincia: Zona Andina, Zona del Alto Valle/Valle Medio, y Zona Atlántica. Al respecto, el citado investigador aclara que la configuración de estos mapas de extensión no niega la “relativa autonomía” de la producción escénica en las principales localidades de la provincia, sino que, “por el contrario, su intención es dar cuenta de las redes estético-intelectuales activas entre sí y de las fronteras internas que operaron (y quizás, aún operan) en la región rionegrina” (2014; 2015: 17).

Para el trazado de un mapa teatral funcional a nuestra corriente indagación, si extrapolamos la teorización alcanzada por Tossi en sus estudios sobre los teatros regionales argentinos y la adaptamos a nuestros intereses investigativos en este trabajo, procederemos a pensar y a tratar a las tres principales sub-regiones rionegrinas como “nodos escénicos”, es decir, como “centros teatrales” o puntos nodales localizados en los cuales se concentra la actividad teatral rionegrina y desde los cuales irradia o se extiende la zona de influencia de los principales agentes teatrales. De esta forma, a través de la identificación de casos puntuales de teatristas patagónicos que han desarrollado puestas escénicas por fuera de Río Negro –logrando desafiar y trascender los rígidos y tajantes límites político-administrativos que propone la circunscripción territorial provincial–, diseñaremos este nuevo mapa teatral.

En ciertos casos, esta visión territorial sobre el teatro de la Patagonia Norte nos permitirá incorporar a nuestro estudio determinadas producciones teatrales acontecidas en ciudades que, pese a no pertenecer administrativamente a la Patagonia, sí guardan una relación histórica con la conformación de esta región. Nos referimos puntualmente a la localidad bonaerense de Bahía Blanca, la cual además de haber sido el lugar de representación de recientes puestas teatrales de importantes directores radicados en la norpatagonia, ha tenido una fuerte carga en el imaginario social de esta región desde finales del siglo XIX.

La inscripción de Bahía Blanca a la cartografía teatral que nos proponemos trazar se sustenta principalmente a partir de los escritos de las historiadoras Agesta, López Pascual y Vidal, quienes en sus análisis de la dimensión cultural bahiense recuperan y ponen de relieve una frase clave que conecta la historia de esta ciudad con el imaginario de la Patagonia: la alocución ‘puerta y puerto del sur argentino’, “heredera de nociones difundidas hacia fines

del siglo XIX [...] y movilizada sobre todo -aunque no de forma exclusiva- por el ingeniero, pintor y gestor cultural Domingo Pronsato, quien promovió planes de tipo económico y administrativo, acompañado en mayor o menor medida por buena parte de la sociedad civil bahiense” (2018, 235). Para López Pascual, más allá de este juego de palabras con que se conoce a Bahía Blanca, “pensar la ciudad como ‘la puerta y el puerto del sur argentino’ sintetizaba las aspiraciones de control de la circulación -de personas, de bienes y de ideas- desde el exterior hacia el interior de un área de la que se consideraba el centro por ‘derecho natural’” (2016, 300).

Como indicamos previamente, basándonos en la referida cartografía trazada por Tossi hemos identificado ciertos casos que ocurren en territorios externos a Río Negro y que añadimos a nuestros análisis dado que fueron trabajos realizados por importantes hacedores teatrales de alguna (o algunas) de las tres sub-regiones rionegrinas teatrales utilizadas en nuestra investigación. Así, hallamos dos tipos de formas en las que determinadas producciones escénico-teatrales trascienden los límites administrativos de Río Negro, interpelando a la provincia como parámetro dominante de regionalización de los teatros argentinos y proponiendo nuevas escenificaciones extraprovinciales:

- a) Por contigüidad o proximidad geográfica
- b) Por irradiación o extensión desde las tres principales sub-regiones rionegrinas

a) En el primer caso encontramos fenómenos teatrales que, por cercanía o vecindad geográfica, responden a un mismo *locus* de enunciación territorial (Tossi, 2019). En la zona Andina de Río Negro, por ejemplo, podemos mencionar el conocido caso de la Comarca Andina del paralelo 42°S, conformada principalmente por los intercambios teatrales entre la ciudad rionegrina de El Bolsón y la localidad chubutense de Lago Puelo. De manera similar a esta sub-región, la zona Atlántica de Río Negro presenta un estrecho vínculo teatral por proximidad en la Comarca conformada por las ciudades de Viedma (Río Negro) y Carmen de Patagones (Buenos Aires). En último lugar de esta primera situación de proximidad espacial, debemos mencionar la situación del Valle rionegrino y de los significativos intercambios que existen entre Cipolletti y la ciudad de Neuquén.

b) En la segunda situación planteada, encontramos producciones teatrales que irradian desde las principales sub-regiones rionegrinas a través de la labor escénica de agentes teatrales centrales quienes con sus diferentes traslados y relocalizaciones periódicas proponen nuevos mapas de extensión. Así, tomando nuevamente la sub-regionalización utilizada, desde la zona Andina de Río Negro podemos nombrar algunos trabajos como director que el teatrista Julio Benítez, radicado en la ciudad rionegrina de Bariloche, realizó en la ciudad chubutense de Esquel: en 2009 con la obra *El Genio del basural*, junto al grupo de Teatro de Títeres “El guante”; y en 2011 con *Pas de deux*, montaje que resultó de la adaptación del texto *Paso de dos*, de Eduardo Pavlovsky, y que fue realizado con los actores Graciela Castro y Hernán Varela.

En la sub-región del Valle, destacamos las puestas teatrales del grupo neuquino Ríovivo a partir de textos dramáticos escritos por Alejandro Finzi, las cuales fueron estrenadas en diferentes localidades del interior de la provincia de Neuquén.¹²⁰ Por otro lado, destacamos la labor realizada en 1997 por el teatrista Víctor Mayol junto al grupo Metateatro en la ciudad chubutense de Trelew, con la dirección de las puestas *Tres mañanas* (escrita por Mario Cura) y *Cabareteras* (de Jorge Palan). Del mismo modo resaltamos sus trabajos en Bahía Blanca con la conformación del elenco Nuevodrama, y la dirección de las obras *América Paraíso* (1992)¹²¹ y *Trenes* (1993).

Finalmente, en relación con esta última localidad nombrada, desde la zona Atlántica de Río Negro destacamos el trabajo realizado en Bahía Blanca por el director Humberto “Coco” Martínez con la fundación y creación en el año 2000 del grupo de teatro “El Aguante”, un espacio al que se acercaron varios jóvenes interesados en la práctica y el aprendizaje teatral.

¹²⁰ Es pertinente destacar que para nuestro estudio tomamos la localidad en la que tuvo lugar el estreno o primera presentación de cada una de estas obras, entendiendo al público como uno de los componentes fundantes del hecho teatral, necesario para la concreción de una dramaturgia escénica y sus posteriores modificaciones y reescrituras realizadas en siguientes funciones.

¹²¹ Para un análisis detallado de esta obra, sugerimos la lectura de la ponencia de Griskan, 2011.

Ideas finales

A modo de cierre, mediante reflexiones elaboradas a partir de la disciplina de Teatro Comparado y los estudios teatrales regionales, en este trabajo hemos logrado esbozar una nueva cartografía teatral de la norpatagonia que logra superar las fronteras provinciales de Río Negro. Para dar cuenta de una mayor área de extensión, concebimos las tres principales sub-regiones de esta provincia como puntos nodales donde se concentra la actividad teatral de la región, y desde los cuales irradia hacia zonas extraprovinciales a través de la localización de montajes específicos realizados por teatristas patagónicos centrales. En este sentido resultó pertinente traer los estudios de las historiadoras Agesta, López Pascual y Vidal como base para la incorporación de la ciudad bonaerense de Bahía Blanca a la cartografía teatral de la Patagonia Norte que nos propusimos trazar.

Como destacamos al inicio de este trabajo, la provincia de Río Negro es un distrito que incluso en la actualidad sigue presentando grandes desarticulaciones y disparidades. Pese a esto, consideramos que los nexos e intercambios entre los teatristas de la norpatagonia colaboran a una integración regional que merece seguir siendo estudiada, ya que orienta la localización de distintos procesos y puestas teatrales sucedidos en la región.

La exposición de casos que presentamos hacia el final no pretendió ser exhaustiva ni cerrada, sino que tomamos en consideración los mapas de extensión y la zona de influencia de determinados agentes centrales en el teatro de la región patagónica a través de su labor teatral en distintas regiones del sur argentino, ya sea por cuestiones de radicación en una localidad extraprovincial en algún momento de sus trayectorias artísticas, o por haberse trasladado periódicamente para el desarrollo de determinados montajes escénicos.

En futuros estudios proyectamos continuar profundizando de qué manera fueron entablándose estas relaciones intra-regionales en la Patagonia, para así poder comprender la complejidad de los múltiples puentes y nexos teatrales que fundamentan este mapa teatral que hemos esbozado en este trabajo.

Bibliografía

- Agesta, María de las Nieves; López Pascual, Juliana y Vidal, Ana "Bahía Blanca en su dimensión cultural". Cernadas, Mabel y Marcilese, José, comps. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Ediuns, 2018, pp. 207-271.
- Bandieri, Susana (2021). "Una provincia con realidades socioeconómicas diversas", en Bandieri, S.; Méndez, L.; Piantoni, G.; Pierucci, L.; Morales, M. *Río Negro. Los caminos de la historia. Tomo I. Pido la Palabra*, 2021, pp. 17-34.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot, 2011.
- Griskan, L. "La palabra y la tierra en *América-Paraíso* de José Rubén Pupko". Fabiani, Nicolás Luis, comp., *Actas de las XIV Jornadas Marplatenses y Argentinas de Teatro e Identidad: estética y poéticas de la fiesta*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011, pp. 157-164.
- López Pascual, Juliana "¿'Puerta y puerto del sur argentino'? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX", en *Historelo. Revista de Historia Regional y Local* Vol. 8, No. 15, 2016, pp. 270-308.
- Tossi, Mauricio "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino". *Perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica* Vol. 10, n° 20, 2019, pp. 45-65.
- . "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas". *Mitologías hoy* Vol. 11, 2015a, pp. 25-42.
- . *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Universidad Nacional de Río Negro, 2015b.
- . "Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética 'salvaje'". *Palos y piedras* n° 21, 2014.
- Winderbaum, Silvio (2006). "Río Negro: una fragmentación social... perfectamente organizada". Bandieri, Susana, Blanco, Graciela y Varela, Gladys, Dirs., *Hecho en Patagonia: la historia en perspectiva regional*. Educo, 2006, pp. 346-379.

Catalina Julia Artesi - Humor grotesco y crítica al discurso machista: defensa de la identidad en la escena femenina

Catalina Julia Artesi
(Instituto de Artes del Espectáculo-UBA)

Introducción

Hallamos muchos antecedentes en el teatro porteño respecto de la presencia de humoristas mujeres. A mediados del siglo XX, se destacó la inigualable Niní Marshall con sus guiones en las películas que protagonizó y sus presentaciones radiales, trabajaba la sátira hacia la gallega inmigrante bruta, Catita, esta artista sufrió la censura por el lenguaje de este personaje y otros aspectos. A partir de los años 60, destacamos el auge del café- *concert* donde el formato del unipersonal posibilitó que figuras notorias de entonces como Edda Díaz sobresaliese con un estilo de humor muy disruptivo. En las primeras décadas del siglo XXI, actrices notables cultivaron el unipersonal dentro del *varieté*, el *cabaret* y otras formas populares similares. Entre ellas, destacamos a Mónica Cabrera con su *Arrabalera mujeres que trabajan*; Gimena Riestra y su unipersonal *Bernarda Alba canta* (2007), Noralí Gago y su creación de la figura Concha del Río, protagonistas las tres del ciclo *Cabaret Anfitrión* (2009-2010). En una entrevista publicada en el diario *Página 12*, con motivo de la edición en el año 2019 del *Festival Internacional de Cabaret de Argentina*- que se iba a realizar en el Teatro del Picadero- le preguntaron a Noralih Gago “¿Qué implica hacer cabaret?” y ella contestó: “El cabaret es un espacio casi de militancia, donde todo lo que nos molesta, nos duele, nos da bronca y nos pone irascibles, lo transformamos en humor y en espectáculo en el que podemos decir lo que queremos decir”. (Gómez, 2019).

Según María Fukelman, el unipersonal es una de las propuestas más extendidas dentro de la cartelera porteña. Consiste (...) en una obra de teatro interpretada por un actor (o actriz) que está solo en el escenario (...) muchas veces el mismo artista puede dar vida a varios personajes” (2010, s/d). Consideramos que la forma episódica del *cabaret*, con monólogos a cargo de diferentes artistas mujeres, o bien el unipersonal de algunas actrices-dramaturgas/ dramaturgas-actrices, constituyen representaciones de mujeres singulares. A esta clase de espectáculos Beatriz Trastoy, los denominó Teatro autobiográfico, los monólogos no sólo

transmiten una palabra solitaria, interpelan al espectador, persiguen una respuesta suya, o sea que implica un diálogo. Estos unipersonales que analizamos la investigadora los conecta con el *music-hall* o el teatro de variedades (Trastoy, 2002).

Observamos en las dos primeras décadas del siglo XXI dos subperíodos claves en las producciones femeninas de nuestras humoristas. En la primera década, representan subjetividades y corporalidades femeninas que han padecido la crisis social y política del 2001, mujeres que han fracasado, sufren la opresión, la marginación y la marginalidad. En la segunda década, superada dicha situación, y con el surgimiento del *Ni una menos* (2015) y otras manifestaciones de los feminismos locales, representan subjetividades y corporalidades que buscan liberarse de la opresión patriarcal, reafirman su identidad. Para la primera etapa, tomamos como ejemplo la creación del personaje Concha del Rio, donde la actriz, en su dramaturgia actoral, encarnaba en sus discursos verbales y no verbales a mujeres frustradas en dicho momento crítico de nuestro país. Respecto de la segunda, nos detenemos en la creación de Sandra Silveyra, *Soy Concha* (2023), en su dramaturgia autoral y actoral, representa una subjetividad y corporalidad femenina emponderada. Luego, comparamos estas figuras arquetípicas femeninas.

Dichas producciones cómicas nos generan diversas preguntas. En estas primeras décadas, esta comicidad bizarra revela otra percepción de lo cómico ¿De qué manera recibe el público masculino estos monólogos femeninos? El humor disruptivo ¿les permite reflexionar sobre la necesidad de deconstruirse y superar los mandatos patriarcales destinados a los hombres actuales? ¿Qué pasa con las mujeres?

Mujeres frustradas

El personaje Concha del Rio llevaba el hilo conductor de los espectáculos de varieté que interpretaba Noralih Gago en *Cabaret Anfitrión* (2009-2010). El diseño espacial de este ciclo era el típico del cabaret, donde el escenario se hallaba ubicado frontalmente respecto de las mesas en las que estaba el público. La intérprete desplegaba una dramaturgia actoral y en los monólogos rememoraba diferentes anécdotas Concha del Rio, con una voz profunda, un acento latinoamericano poco identificable y una permanente seducción, se dirigía al público

en forma directa quebrando la cuarta pared. Si bien desplegaba un humor grotesco, mediante el uso de estrategias corporales o fónicas, la desmesura se concretaba con mesura, parecía un oxímoron, pero en realidad construía un delirio calculado. La diva de los años 40, con hiperbólicos signos de caracterización farsescos, representaba el prototipo de diosa ultra refinada en franca decadencia, que enmascaraba el fracaso mediante una apariencia brillante, reveladora de un falso éxito en sus uñas muy largas, una gran boquilla, sus pieles y un turbante de plumas exageradamente alto y un saludo constante al público, mediante una risa contenida y el uso de una máscara lingüística. No obstante, en su grotesco notamos lo sutil mezclado con lo burdo, lo dramático con lo cómico. El público- siguiendo esta metaficción de Concha del Río- se transformaba en cómplice de la simulación.



Noralih Gago interpretando a la diva
Fuente Diario *La Capital*

Cumplía, también, el rol de maestra de ceremonias, donde mantenía el nexo de cada uno de los episodios sin continuidad argumental, donde predominaba un humor satírico, típicamente urbano, inspirado en la cultura popular proveniente de los medios de comunicación masiva de comienzos del siglo XXI. Por este motivo, en los procedimientos farsescos reconocíamos una comicidad verbal y audiovisual en los estereotipos femeninos televisivos que Gimena Riestra satirizaba aquellas mujeres de la clase media de entonces que ocultaban sus frustraciones personales y una profunda soledad, en su adicción a los objetos de la tecnología digital (el celular) , inmersas en el consumismo impuesto por el mercado neoliberal, concretaban su catarsis mediante la risa liberadora, que resultaba una defensa eficaz ante el sufrimiento.

Defensa de la identidad femenina en el espectáculo de Sandra Silveyra

Es una artista que forma parte de *La Colectiva de Autoras*, que surgió en el año 2019 haciéndose eco de los movimientos feministas recientes. Dicha agrupación busca visibilizar la producción de las escritoras teatrales, del cine, la televisión, de composición coreográfica, musical y audiovisual. Se dividen en comisiones y realizan diversos talleres. Durante la pandemia, generaron diversos proyectos. Uno de ellos, señala la autora en su metatexto inédito *Reflexiones sobre el humor en monólogo Soy Concha*: “En el 2021 decidimos llevar adelante la escritura de monólogos de humor. Esto nos permitió retroalimentarnos de la presencia de las otras, en el proyecto que nombramos *Humores enconchados* (Silveyra, 2023a: s/d). De este modo, surgió *Bravata Feminiana*, un grupo conformado por trece autoras, actrices y directoras argentinas de amplia trayectoria “decididas a contar sus historias en toda la gama de matices que el humor ofrece”, explicaba en su ensayo. Este proyecto recibió la Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Investigaron acerca de las humoristas que las inspiraron y, después, lo volcaron en un texto colectivo titulado *Humores enconchados* (2021): “Como se verá, se trata de un recorrido que da cuenta de la variedad de estilos, géneros y contextos en los cuales hacemos el humor las mujeres” (*Bravata Feminiana*, p.3). Uno de los textos teóricos que citan es el de la humorista Virginia Imaz, “Género y humor. La triple transgresión”, publicado en la Revista de la comuna vasca, *Emakunde 59*, una de las trasgresiones de la humorista consiste en que toma un espacio tradicionalmente ocupado por el hombre: Para las mujeres, hacer su propio humor (...) supone (...) una triple transgresión: ocupar un espacio público (...) la escena, uno de los espacios públicos por antonomasia y ocupar el espacio simbólico y poético del humor (Citado por *Bravata Feminiana*, p.4).

En la reflexión colectiva, descubrieron que cada una no se reía de lo mismo. Por ello, citan de Marcia Espinosa Vera fragmentos de su ensayo, “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Razón y palabra*. Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación: “La mayoría de los críticos que he estudiado prefiere hablar de ‘escritura cómica’ y ésta es definida como el conjunto de medios utilizados para provocar la risa” (Citado por *Bravata Feminiana*, p.7); notaron que los recursos y las herramientas empleadas eran fundamentales para comprender las diferentes modalidades. Finalmente, concluyen: “Tenemos entonces, como una idea posible, que el

humor es una herramienta de cambio y como tal, en nuestras manos, es feminista” (*Bravata Feminiana*, p.10). En cuanto a la elección del monólogo como formato dramático, señalan sus ventajas: la conveniencia de lo sintético, la indagación en la interioridad de un hablante, su efectividad en la catarsis cómica, la permanencia de este formato en el teatro porteño actual y, finalmente, el surgimiento de la diversidad estética en el taller autoral.

Producto de esta indagación, nuestra autora, como artista-investigadora- reflexiona acerca del proceso de su producción artística, vincula el humor de la pieza que analizamos con el origen de su familia, la Provincia de Córdoba, región de nuestro país que se caracteriza por un humor zumbón, instantáneo, un modo particular de observar el universo, forma parte de la esencia cordobesa que se presenta en lo teatral, la música, el baile, los medios audiovisuales, la radio y el periodismo gráfico (la Revista *Hortensia*). Por tales motivos, reconoce como una parte fundamental de su creatividad autoral:

(...) el humor y la picardía es parte indisoluble en mi vida, y sin dudas, conforma mi identidad. Por ello, este proyecto me permitió desplegar lo que estaba instaurado en mí, que, por cierto, al momento de escribir fluyó sin demasiadas trabas” (Silveyra, 2023a.s/d).

También reconoce respecto del formato del monólogo lo aprendido en el taller de Cecilia Propato, autora-directora especializada en dicha forma dramática.

Plantea que la clave y el sentido de su obra se halla en las preguntas de tonalidad sarcástica que la protagonista dirige al público “¿Acaso, es pecado lo femenino? ¿Por qué se usa como una agresión?” (Silveyra, 2023a: s/d). Esta mujer porta el nombre femenino por excelencia, pero, por el sistema patriarcal opresor en el que vive, teme revelarlo. Señala el método dramático que ha utilizado para lograr la reafirmación de la identidad femenina, pues su nombre es parte de su herencia materna -madre, abuela y otras mujeres de su familia. La protagonista alude al acto performativo inicial por el cual se construye el género (Butler,2010):

(...) la autora en un juego con la palabra ridiculiza el discurso machista, que establece lo masculino por sobre lo femenino, para desarmarlo y poder apropiarse finalmente de su nombre (“¡Así fui nombrada! ¡Soy Concha!”) y, por ende, de su identidad” (Silveyra, 2023a: s/d).

En su dramaturgia autoral, crea la imagen de una mujer de clase media baja urbana, de unos 45 años, que, antes de concurrir a una cita amorosa, se debate internamente entre decir su

nombre verdadero o no. La autora indaga en el yo de esta mujer, parafrasea en clave humorística el clásico “ser o no ser” hamletiano: la problemática de la identidad femenina ante el poder patriarcal. En su monólogo interior, fusiona pasado, presente y futuro. Atraviesa diversos tipos de humor. Ejemplificamos algunos: el humor blanco: “¿Cómo te llamas? Pepa, le dije ¡Qué ridícula!”. Lo hiperbólico en su enamoramiento del candidato: “perdí la noción del todo”. El humor sexual y juego con errores sintácticos: “Morocho, ojos negros, mirada penetrativa”. Las referencias al acoso y las chanzas cordobesas que sufrió en la escuela: “(...) son contadas de forma clownesca, exagerada, sin involucrar los sentimientos o la memoria emotiva” (Silveyra, 2023^a s/d).



Sandra Silveyra interpretando su personaje
Fuente: gentileza de Sandra Silveyra

La obra, primero, se estrenó en las provincias de Resistencia y en Corrientes (2022). Mas adelante, en mayo del 2023, la repusieron en el teatro El Popular de esta capital. En ese momento, vimos a la actriz Sandra Silveyra interpretando su propio texto, cuya protagonista la caracterizó de manera grotesca, mediante un maquillaje exagerado, con un vestuario erotizante, tenía medias negras, portaba rulos en su cabeza y con una banda elástica de

gimnasia alrededor del vientre ocultaba su falta de tonificación muscular. Una autora paraguaya, Natalia Benítez, que en la Universidad Nacional del Nordeste la vio en el mes de septiembre del corriente año, realizó un comentario a la actriz-dramaturga que gentilmente nos facilitó. Sintetizamos algunos aspectos que la espectadora percibió en ese momento, opinión tomada de un audio: “al principio había un color rojo intenso que simbólicamente nos iba acercando a una vulva”, luego la describe como “una mujer con rostro casi clownesco, rozagante”. Cuando la vimos en la sala del barrio de Balvanera, se presentó como una mujer desafiante, que insertaba -en su juego verbal- referencias a intertextos provenientes de los teleteatros, la música popular, con los cuales ridiculizaba el discurso machista, las masculinidades y mandatos que la sociedad patriarcal impone al hombre. Esta versión, la dirigió Sandra Silveyra, pero utilizó el diseño escenográfico que había realizado Judit Gutiérrez para el monólogo anterior al suyo, incluía “a los espectadores como esa ausencia ficcionalizada: ‘pasajeros del subte’” (Silveyra, 2023a: s/d).



La protagonista se jugaba e interpelaba al público
Fuente: gentileza de Sandra Silveyra

Ante esa ruptura de la cuarta pared, gran parte de nosotros y de nosotras- al encontrarnos ubicados/as en filas enfrentadas- nos sentíamos interpelados/as, pues, el contacto corporal con la actriz nos producía diferentes formas de participación: algunos/as nos reíamos, otros/otras respondían a los pedidos que la protagonista hacía (un espectador tuvo que sostener un pequeño espejo para que ella se pintara los labios). Su idea era “(...) acercarme al público física y simbólicamente, hasta entablar algunas pequeñas conversaciones divertidas y que la gente agradeció” (Silveyra, 2023a: s/d). Debido a que previamente se presentaba un

monólogo de Anabel Ares de tonalidad dramática, modificó el carácter naturalista del texto original, cambiando su poética escénica:

(...) la puesta la enfoqué hacia el grotesco y la comedia llana, para que, además, funcione por contraste, lo que me sirvió también, para encontrar, finalmente, la verdadera esencia del monólogo, su tono de comedia clownesca (...) Pocos elementos, ligeros y móviles utilizados como prolongación de la actuación, con intervenciones significativas (Silveyra, 2023a: s/d).

En su poética grotesca, recreaba elementos de la cultura popular: la carnavalización del mundo representado. Mijail Bajtin consideraba que en el carnaval se elabora una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, “un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas” (Bajtin: pp.179-80). En nuestro caso, cambiaba la relación escena—público, pues quebraba la frontera espacial, invirtiendo los roles, provocándonos una risa grotesca y con ella la catarsis cómica.

Si la comparamos con el personaje que abordamos en el otro subperíodo- Concha del Río- interpretado por Noralí Gago- aquella protagonista simulaba vivir en un barrio fino. Su nombre connotaba un supuesto ascenso social (los viajes a México y otras aventuras), el vestuario suntuoso con plumas típicas del *varieté* funcionaba como máscara, ocultaba su fracaso, producto de la crisis del 2001. Mientras que Sandra Silveyra encarnaba a una mujer cuyo nombre no lleva ningún agregado, no reniega de su clase. Se trata de una mujer crítica del patriarcado, que lucha contra la opresión y se empodera en sus acciones; por ejemplo, se quitaba la banda elástica para mostrar su cuerpo en forma natural. Como lo señalamos anteriormente, notamos en la construcción de esta figura la influencia de los movimientos feministas de la segunda década del siglo XXI, ya que en el desenlace reafirmaba su identidad con su verdadero nombre, liberándose así de las ataduras.

A modo de conclusión

En nuestra presentación inicial, hemos destacado a las humoristas que fueron pioneras a mediados del siglo XX, sobresaliendo la inigualable Niní Marshal. Ya en el siglo XXI, Edda Díaz y otras artistas cultivaron un humor disruptivo en sus unipersonales y otras formas artísticas populares como el *café-concert* y el *varieté*. Dentro del *cabaret* y otras formas episódicas,

destacamos la trayectoria de Mónica Cabrera, Gimena Riestra y Noralih Gago, que han desarrollado un teatro autobiográfico, en cuyos monólogos surgían representaciones de mujeres de clase media.

Nos centramos en los dos subperíodos del siglo XXI. En la primera década, estas actrices representaban en forma crítica, subjetividades femeninas que han padecido la crisis del 2001, mujeres fracasadas, marginales y marginadas. En la segunda década, post crisis, a partir de la marcha del *Ni una menos* (2015) y otros movimientos de mujeres, muchas humoristas objetan los mandatos patriarcales, representan a figuras que satirizan la opresión patriarcal, reafirman sus identidades y buscan su liberación. Para el primer momento, tomamos como ejemplo al personaje Concha del Rio que Noralih Gago creó. Para el segundo, a la figura protagónica de la obra *Soy Concha* de Sandra Silveyra.

Luego de comparar ambas representaciones teatrales, nos surgieron preguntas respecto del impacto que generaba en los espectadores actuales este humor bizarro. En el *cabaret*, el personaje de Gago la diva conducía todo el espectáculo, en cada episodio las intérpretes se dirigían al público. Si bien rompían la cuarta pared, se mantenía la distancia física con el público, generaban una percepción de lo cómico tradicional “reírse de” Concha del Rio y de las otras mujeres oprimidas que vivían en un contexto de crisis. En cambio, en *Soy Concha*, notamos una participación del público muy activa en el espectáculo de Silveyra pues la actriz -siguiendo rutinas de clown - representaba a una mujer ubicada en un contexto social diferente. La artista interactuaba verbal y corporalmente con el público, ubicado en filas enfrentadas como en un subte, de modo que surgía espontáneamente una forma de reír típica de las formas populares carnavalescas: el público se “reía con”. Estimamos que este humor transgresor provocaba la activa participación en las mujeres espectadoras, pues la protagonista demostraba que se pueden superar los miedos. Rompía las máscaras sociales, logrando otros modos de relacionarse con los hombres. Respecto del público masculino, al expresar abiertamente sus sentimientos, podían actuar de un modo diferente, quebrándose así las masculinidades negativas que impone el discurso patriarcal; en estas interacciones aparecían masculinidades positivas, relaciones armoniosas entre mujeres y hombres, pues el juego siguiendo el estilo del *clown* que la intérprete desplegaba, tendía un puente y posibilitaba la asunción de nuevos roles.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: FCE.
- Bravata Feminiana (2021), "Humores enconchados". Mimeo inédito, Buenos Aires.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Fukelman, María. "Actor y escenario: técnicas y recursos del actor de unipersonal". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / abril 2010, Núm. 8. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/162/>. ISSN 1851-326 (Consulta, 16/9/23).
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Tarantuviez, Susana [], "Dramaturgia y feminismo en la Argentina del siglo XX". *Teatro XXI*, Núm. 38: 2022 [18-31]. En <http://revistas.cientificas.filo.uba.ar> (Consulta, 16/9/23).
- Espinosa- Vera. Marcia, "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina". *Razón y palabra*, Núm. 73, agosto- octubre 2010. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. Disponible en www.razonypalabra.org.mx (Consulta, 16/9/23).

Fuentes

- Gómez Diez, Candela, "Noralih Gago: el cabaret es un espacio de militancia. Comienza el Festival Internacional de Cabaret Argentina", *Diario Página 12* en línea (12/12-2019). Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/235977-noralih-gago-el-cabaret-es-un-espacio-de-militancia> (Consulta, 16/9/23)
- Silveyra, Sandra. *Soy Concha* (2023). Mimeo de su obra de teatro inédita, cedida gentilmente por la autora.
- (2023a). "Reflexiones sobre el humor en Soy Concha". Buenos Aires, junio 2023. Mimeo inédito.
- (2021) Fundamentación para el Fondo Nacional de las Artes. Mimeo, inédito.

TEORÍAS COMPARADAS DE TEATRO

Calafia M. Piña Juárez - La mirada. O la ensoñación del teatro en la piedra

Calafia M. Piña Juárez¹²²
(Universidad Complutense de Madrid)

La mirada está más allá del ojo. Ésta se afecta y opera a partir de múltiples factores físicos, culturales, espaciales, relacionales, involuntarios y un sin fin más, en donde el cuerpo se dispone a mirar e irremediabilmente ser mirado¹²³.

Mirar como una experiencia más allá del ojo es, además de estar vivo, elemento fundacional del arte y la escena que se desarrolla en un lugar que se elige e instala, dotado de significantes y significados; a través y a partir del cuerpo y su cinestesia (en muchos de los casos adornados o con indumentarias, tocados, máscaras, maquillajes corporales o atestiguando), desde la reunión temporal (o convivio) y aquello que se muestra, se venera, se inicia, se cuenta o se relata (acontecimiento).

En este texto busco tender una línea de pensamiento y diálogo en torno a la mirada como arqueología ineludible de la expectatorialidad, repensando algunas posibles hipótesis, especulaciones e intuiciones sobre la mirada –presente desde los inicios de la humanidad– y que han constituido lo que hoy nombramos espectador.

A lo largo del proceso de investigación y fuentes para este proyecto, es notable que el estudio de la prehistoria y su archivo gráfico-rupestre como gesto performativo, prototeatral, escénico, parateatral y otras posibles derivas en ese mismo tenor, es aún escaso o esbozado. De ahí mi interés por abordar algunas consideraciones en torno a la mirada y la expectatorialidad en ese contexto geográfico tan determinado y su teatralidad

¹²² Beneficiaria del Programa de Apoyo a Profesionales de la Cultura y el Arte para Estudios de Maestría o Doctorado en el Extranjero SACPC-CONAHCyT y FINBA 2022-2024

¹²³ Esta relación que se establece a partir de un bucle expectatorial es la que me interesa destacar y que encuentro con clara resonancia a partir del hallazgo del libro editado por Ana Buitrago (2009) y un artículo de Günsür Zeynep (p. 101) que sobre la mirada menciona que “para Lacan, según subraya Phelan (Peggy), el acto de ver es social, se basa en un intercambio de miradas: una persona mira y otra persona es vista. En un contexto en que el otro no es prisionero de la mirada dominante, la propia identidad tiene una oportunidad de reproducirse y ser observada por otro”.

como factor vinculante, así como reflexión continuada sobre algunas otras posibles raíces del teatro. Concebirlo desde otras posibilidades dentro de la tradición teatro occidental.

Por último, quiero destacar que esta investigación forma parte de mi proceso dentro del programa de estudios teatrales que desarrollo en la Universidad Complutense de Madrid y que se plantea desde el estudio de posibles síntomas de prototeatro, parateatralidad¹²⁴ y performatividad, así como sus vestigios localizados en el arte rupestre sudcaliforniano en México.

El punto 0 de la piedra: los sueños, la magia, el medio imaginista¹²⁵

El poder de la imagen como concentrado de símbolos aparece desde tiempos remotos como parte de la imaginería e impulso humano. Esas fases históricas de la humanidad condensa un espacio-tiempo de emergencia múltiple. Datos históricos y otros estudios nos muestran que es desde la prehistoria cuando la humanidad manifiesta, elabora, descubre y aplica tecnologías, creencias, formas de sociedad, de sobrevivencia y dispositivos culturales que ahora los reconocemos como vestigios a través de la mirada, del tiempo y sus trayectos evolutivos.

No se sabe a ciencia cierta cuál fue el momento exacto o qué motivó un trazo sobre la roca, el uso de tinturas minerales, vegetales o animales, su uso como pintura corporal ni tampoco qué hizo surgir las ritualidades, la magia y la existencia de seres supremos o entidades inefables. Desde los estudios, documentos, investigaciones existentes, es innegable que la especulación ha sido un elemento indispensable para imaginar, plantear hipótesis e investigar un pasado y sus vestigios como hallazgos de objetos, materia, trazos y la crónica como un documento hecho aposta con finalidades documentales. Sobre todas

¹²⁴ Me interesa sobremanera como Gabriel Weisz define la parateatralidad, luego de un periodo de estudio en territorios en los que teatro, ritual y concepciones por fuera de la representación occidental, apunta: "El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral" (Weisz, Gabriel, *El cerebro ritual, México, Seminario de Investigaciones Etnodramáticas-UNAM*, 1984.) Tomado de: Prieto Stambaugh, A., y M. Toriz Proenza. «Performance: Entre El Teatro Y La antropología». *Diario De Campo*, n.º 6-7, septiembre de 2015, pp. 22-31, <https://Revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6319>.

¹²⁵ Tomo este término partiendo de Eli Rozik (2014), en cuyo párrafo sostiene que "el teatro es un medio imaginista (*imaginistic medium*) específico (es decir, un método de representación o, más bien, un instrumento de pensamiento y comunicación), y como tal, sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano para crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento. Se supone que esta habilidad innata existía antes del advenimiento del lenguaje natural" (p.13).

estas especulativas pasadas, presentes y repetidas, podemos encontrar algunas cimentadas sobre el tejido onírico, otras sobre la poderosa y ancestral capacidad de imaginar (medio imaginista, como ya ha planteado Eli Rozik en su teoría sobre las raíces del teatro), otras más sobre la magia, la arqueología, la antropología, la historia, la etnografía, los estudios desde la neuroarqueología y las neurociencias, etc. «La ensoñación del teatro en la piedra», como título este escrito, es la manera en la que intento entender y analizar la posibilidad de repensar la emergencia de la teatralidad partiendo de:

a) La asimilación del tiempo y el espacio era distinta a la nuestra, de tal manera que lo que hoy nombramos como linealidad en términos espacio-temporales, incidirían en sus formas de activar *relatos* o representaciones, formas de relación y cohesión social. Considerando que una de las formas en que parte de la naturaleza del relato consiste en su repetición a través del tiempo, las personas y los territorios; en que se reconfigura en cada repetición, se edita y se superpone al relato de origen, lo considero una forma palimpsestual que también podemos ver en el teatro y algunas piezas clásicas, personajes y anécdotas. También quiero proponer en otro sentido sobre el relato, posibilidades en donde se replantea la épica del héroe y vincularlos más bien con la noción del recolector más que del cazador, en donde las historias no recaen sobre un solo individuo (sino en un corpus y voz colectiva) y podrían plantearse formas en donde nociones como linealidad, conflicto, clímax, operarían de otras maneras. Para ello sugiero revisar a Úrsula Le Guin en su ensayo *La teoría de la bolsa de la ficción*¹²⁶.

b) Igualmente con la asimilación del sentido de perspectiva, simultaneidad, transparencias, hibridaciones, entre otros aspectos que no sólo competen al lenguaje gráfico, cito:

Simplemente, su planteamiento del arte era distinto del que en nosotros se ha hecho habitual desde que aceptamos la primacía de la vertical y la horizontal, las cuales, junto con su corolario natural, el ángulo recto, se han incrustado de tal modo en nuestra conciencia que pasan por ser condición absoluta del orden.

El hombre prehistórico no compartía nuestra óptica ortogonal, como siguen sin compartirla muchos pueblos primitivos contemporáneos. La

¹²⁶ Arquitectura Contable <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

ambigüedad, las contradicciones aparentes, la mezcla de acontecimientos sin sujeción a nuestro sentido del tiempo (el antes y el después) están en la esencia del arte primevo.

¿Qué es lo que distingue la concepción espacial de la prehistoria de las épocas más recientes? ¿Hay en ella criterios que persistan a lo largo de todo el arte prehistórico?

Casi por azar descubrí cómo el artista prehistórico organizaba no solamente su composición, sino también su actitud frente al espacio. (Giedion Sigfried:1995: 579)

Estas otras formas de composición en el espacio repercuten -antes y ahora- en acomodados de la mirada, la contemplación del paisaje y acomodados entre los cuerpos al momento de estar en circunstancias conviviales de parateatralidad, frente a quien performaba, quien pintaba en aquellos abrigos rocosos o cuevas y quien esperaba ambas acciones. Cito:

El segundo problema hace referencia al punto de vista que debemos adoptar para mirar las obras figuradas. Nada permite, en efecto, afirmar que deben ser vistas de cara. Dado que la mirada debe poder unir planos diferentes del espacio subterráneo, parece más verosímil que el punto de vista debe variar. No es extraño que las figuraciones se encuentren sobre los techos o paredes tan pequeños que nuestro punto de vista nos venga impuesto. A veces igualmente, el <<escenógrafo>> del paleolítico nos ha permitido reconocer sus exigencias, ya que voluntariamente ha deformado el animal figurado, a fin de que no aparezca con sus proporciones reales sino es visto desde un determinado emplazamiento.” (Bataille George: 2013:103)

La noción de ágora o de patio escénico y escenario no existían entonces. Como tampoco la noción de autor como individualidad. El carácter colectivo y palimpsestual de las pinturas son parte fundamental de sus características. Con ello, resulta posible imaginar acontecimientos conviviales en donde el espacio entre actantes y observadores se difuminaba constantemente. Además de que aquellas figuras antropomorfas (de rostro carente de ojos, pero no así de mirada, poseedoras de una suerte de espectralidad aurática cuya presencia devela una relación entre objeto-expectatorialidad-sujeto) plasmadas por tantos años sobre la piedra, sigue atestiguando nuestra presencia como visitantes de los yacimientos rupestres de Baja California en México. Pero entonces ¿Quién mira a quién? ¿Es acaso el yacimiento el que te encuentra, te llama y te mira? Y, por otra parte, acaso ¿Se invierte y redefine una condición de teatralidad a partir del

paisaje, estableciéndose una suerte de teatro *naturæ* en donde el paisaje y el cuerpo caminante son parte relevante de este encuentro a lo largo del tiempo?

c) En las expresiones gráfico-rupestres de los yacimientos de Baja California abundan figuras zoomorfas por encima de las antropomorfas, por lo que podemos anticipar el lugar del animal no humano en la vida de las sociedades prehistóricas y ciertos mitos descentrado de lo antropocéntrico y un entramado de relaciones entre el reino vegetal, animal, mineral, fungi, bacteriano, etc. Con el paisaje, la oralidad, la movilidad (nomadismo), los ritos, la sobrevivencia, la reproducción, la guarida, etc.

d) La oralidad crea una distancia con respecto a la aparición de la escritura-textualidad y el actual adiestramiento de la mirada al leer contextos, archivos o soportes en los que se documentan aquellas posibles prácticas rituales, parateatrales, performativas y tantos otros acontecimientos surgidos desde los sueños, el mito compartido de boca en boca, la mimesis, el trazo (grafo) como símbolo y abstracción de comunicación, el paisaje, la contemplación, etc.

e) Las posibles especulaciones, reinenciones de términos y de formas de ver bajo un sentido de pluralidad, el surgimiento del teatro, la teatralidad, la performatividad que podrían concatenar otras teorizaciones que actualicen abordajes escénicos o de producción y sentido en procesos de creación-investigación desde las singularidades de cada territorio sin olvidar afinidades de origen como parte de una misma cultura humana: repensándola y reformulando a su vez los espacios desde dónde pensar y activar la práctica escénica como una (re)formulación de historias y de relación con el mundo que habitamos, desde la humanidad que somos, en un planeta en crisis y con diversas urgencias.

De los yacimientos en BCS: la ignota ensoñación de un teatro naturæ

La concepción espacial de una época es la proyección
gráfica de su actitud frente al mundo

Giedion Sigfried

Este territorio peninsular, cuya angostura se halla rodeada del Océano Pacífico y el Golfo de California, posee cualidades geográficas de flora y fauna muy particulares que están presentes en las capas de pictogramas hallados en los yacimientos de arte rupestre de

esta región. Un confín cuya austral angostura peninsular fue y sigue siendo límite y una condición de vida para sus habitantes, así como para la ocupación y conocimiento de este territorio y su cultura, volviéndose una tierra ignota durante algún tiempo, incluso en nuestros días.

Ese fue uno de los territorios más difíciles y últimos en ser ocupados en la época de la expansión del reino de España hacia América y particularmente México, debido a la complejidad que implicaba el arribo a sus tierras, su agreste territorio y población, su escasez y la ignorada topografía peninsular; incluso se creía que era una isla separada del macizo continental de la entonces llamada Nueva España.

Diversas investigaciones nos dejan ver que la antigüedad de la ocupación humana en la península de Baja California y su periodo prehistórico son inciertos. Algunas dataciones nos arrojan el dato desde el 10,000 a.c. Cito:

Se acepta generalmente que los primeros habitantes de la península entraron en ella, en grupos distintos, a partir por lo menos de 10 000 a.c. Los principales vestigios, de posible fechamiento, están constituidos por algunos concheros situados en las inmediaciones de las costas del litoral septentrional del océano Pacífico. En esos depósitos prehistóricos de conchas, con restos orgánicos acumulados en montículos por quienes se alimentaban con productos del mar, es posible distinguir, al modo de otras investigaciones arqueológicas, diversos estratos sobrepuestos. [...] Existen, asimismo, otros hallazgos de particular interés para conocer, hasta donde es posible, los orígenes de los más antiguos pobladores y asimismo los niveles de cultura que tenían al penetrar en la península. Aun cuando se trata de descubrimientos en su mayor parte aislados y a veces resultado de meras observaciones realizadas en algunas áreas de la península, de ellos han podido deducirse varias conclusiones. Una, que puede tenerse como fundamental, es que esos antiguos pobladores - o por lo menos la mayor parte de ellos- se muestran emparentados culturalmente con grupos prehistóricos del sur de Alta California y del suroeste de Arizona. Al hacer la salvedad de que por lo menos la mayor parte de ellos aparecen relacionados con focos culturales situados al norte de la península, se deja abierta la posibilidad de una procedencia, por completo distinta, en el caso de algunos que se asentaron en la porción sur de Baja California.

En el contexto de la arqueología de Norteamérica se describe como "Cultura del Desierto" aquella que se desarrolló en buena parte de lo que es actualmente el suroeste de los Estados Unidos. Dicha cultura se caracteriza por las formas de subsistencia y producción de utensilios, propias de quienes habitaban en diversos sitios de esa vasta región, por lo menos desde cerca de 15 000 a.c. Además de hacer referencia a las prácticas de recolección y caza, de las que se derivaba el sustento, existen clasificaciones arqueológicas bastante precisas de los utensilios

líticos encontrados. Se habla así de varios "Complejos prehistóricos", es decir de conjuntos de elementos que se presentan en ámbitos determinados y que pueden tenerse como indicadores de un cierto tipo de desarrollo cultural. Los complejos prehistóricos se caracterizan sobre todo en función de sus implementos de piedra, de modo especial por las puntas de proyectiles y otros utensilios para cortar, raer, punzar y machacar, así como por sus incipientes formas de metates y molcajetes, etcétera. De los varios complejos prehistóricos, que se desarrollaron en el contexto de la Cultura del Desierto, en sitios no muy alejados del extremo norte de la California peninsular, hay varios que pueden tenerse como probables focos de irradiación hacia el sur". (León-Portilla Miguel: 2018:15-45 / 58-59)

Dato que coincide con la investigación que en el año 2013 llevó a cabo el investigador Ramón Viñas y Vallverdú¹²⁷, donde sostiene que, si bien las dataciones dejaban ver que algunas de las pinturas rupestres de yacimientos peninsulares oscilaban entre 8,000 y 9,000 años de antigüedad, éstos seguían siendo parciales. Esta última datación las situaría como las expresiones pictográficas más antiguas de América y sus primeros pobladores.

En las inmediaciones de la península de Baja California, se encuentra la reserva de la biósfera del Vizcaíno con los principales yacimientos concentrados en la Sierra de San Francisco, en cuyos abrigos y cuevas están al menos 300 sitios de arte rupestre, declarados desde 1993 como patrimonio de la humanidad por la UNESCO.

Allí, ese Teatro *Naturæ* (como lo nombro y concibo) nos invita a la contemplación. Se compone de paisaje, ciclos, sonidos, flora y fauna, habita ese complejo entramado de arte rupestre Gran Mural (término acuñado por Harry Crosby). Estas pinturas dan muestra de varios y remotos grupos humanos que retrataron sus formas de vida, sus visiones internas, sus ritos de paso. Condensaron en esos abrigos y cuevas una serie de textualidades pictográficas que ofrecen un vasto índice (especialmente en las representaciones antropomorfas) de hibridaciones humano-animal, indumentarias, reticulados, así como un posicionamiento de especies fundamentales endémicas (ciervos, el berrendo, el borrego cimarrón, la ballena, el lobo marino, auras... serpiente), mismos que posteriormente se presentan en crónicas misionales donde quedaron documentados algunos de los mitos creacionales de los tres grupos humanos definidos en la media

¹²⁷ El Arte rupestre de los primeros americanos: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71474.html>

península: pericúes, guaycuras y cochimíes, y que tras un fuerte proceso de aculturación, se extinguieron. Aunque cabe hacer la mención de que los yacimientos de la península de Baja California, anteceden a los grupos indígenas mencionados, tal como se refiere en el capítulo LXII del libro *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, adiciones y correcciones a la noticia de Miguel Venegas al narrar su encuentro con los indígenas más ancianos de la misión, indagando quiénes habían hecho aquellas pinturas y cuyo mito sobre una tierra habitada antiguamente por gigantes queda plasmado en esta relación misional:

Pasé después a registrar varias cuevas pintadas; pero solo hablaré de una, por ser la más especial. Ésta tendría de largo como diez o doce varas, y de hondo unas seis varas: abierta de surte que toda era puerta, por un lado. Su altura (según me acuerdo) pasaba de seis varas. Su figura como de medio cañón de bóveda que estriba sobre el mismo pavimento. De arriba hasta abajo toda estaba pintada con varias figuras de hombres, mujeres y animales. Los hombres tenían un cotón con mangas: sobre este un gabán, y sus calzones; pero descalzos. Tenían las manos abiertas y algo levantadas en cruz. Entre las mujeres estaba una con el cabello suelto, su plumaje en la cabeza, y el vestido de las mexicanas, llamado güipil. Las de los animales representaban ya a los conocidos en el país, como venados, liebres, etcétera, ya otros allí incógnitos, como un lobo y un puerco. Los colores eran los mismos que se hallan en los volcanes de las Vírgenes, verde, negro, amarillo y encarnado. Se me hizo notable en ellos su consistencia; pues estando sobre la desnuda peña a las inclemencias del sol y agua, que sin duda los golpea al llover, con viento recio, o la que destilan por las mismas peñas de lo alto del cerro, con todo eso, después de tanto tiempo, se conservan perceptibles.

Ya con estos principios, junté a los indios más ancianos de la misión para averiguar la noticia entre ellos acerca de esto. Lo mismo encargué que hicieran en las misiones de Guadalupe, y Santa Rosalía, sus misioneros (que entonces eran, de la primera, el padre Benno Ducrue y, de la segunda, el padre Francisco Escalante), y, según me acuerdo, sucedió la contingencia de hacer la dicha averiguación (al menos uno de ellos el mismo día que yo lo ejecutaba con los míos). Todos convinieron en la sustancia, es a saber que de padres a hijos había llegado a su noticia, que, en tiempos muy antiguos, habían venido del norte porción de hombres y mujeres de extraordinaria estatura, venían huyendo unos de otros. Parte de ellos tiró por lo largo de la costa del mar del sur; y de éstos, me dijeron, se ven aún los abrigos que formaban y son como los que usan los mismos californios, pero muy grandes en su comparación. No pude registrar con mis ojos estas memorias, que son las únicas que de estos primeros quedaron. La otra parte de ellos tiró por lo áspero de la sierra, y ellos son los autores (decían), de dichas pinturas. A la verdad las que yo vi, lo convencen; porque, tantas, en tanta altura, sin andamios ni otros instrumentos aptos para el efecto, solo hombres gigantes las pueden haber pintado. Decían, por último, que parte de ellos murieron a

manos los unos de los otros, y parte también mataron los mismos californios, que no sufrían en sus tierras habitantes tan extraños. Hasta aquí la relación. (Barco, Miguel del:2019: 267-268)

Las pinturas rupestres en la Baja California del sur son vestigios de manifestaciones humanas que plasman, entre otras cosas, representaciones de acontecimientos específicos, colindantes con el rito, el movimiento corporal, el canto, estados de trance, sueños, relaciones con el espacio y probablemente las piedras como portales comunicantes con otros planos; así como expresiones parateatrales o de prototeatro.

Hay características que podemos encontrar documentadas tras hallazgos arqueológicos del uso de capas de cabellos llamados pachugos y usados por los chamanes o guamas, tablillas con algunos trazos que pueden inferirse como rezos o quizá movimientos, morteros para moler los minerales usados en las pinturas referidas y como maquillaje corporal, algunas festividades registradas entre los antiguos californios, habitantes posteriores a los primeros pintores de esos abrigo y cuevas. Todo ello nos permite dilucidar una serie de síntomas de teatralidad, y lo posiciono desde una aproximación antropológica que propone a la teatralidad como un fenómeno anterior al teatro, perteneciente éste a la familia de la teatralidad porque comparte con ella «el principio de la organización de la mirada/percepción del otro». (Dubatti:2020). Al margen, como ya he dicho, de su posible surgimiento a partir de ritos, danzas, sueños, música, estados alterados de conciencia o psico-corporales (hambrunas, estados febriles, trances, etc.). Estos acontecimientos y huellas motivaron la cohesión social y demarcación territorial en los procesos de conformación identitaria entre clanes, en donde la teatralidad y la performatividad pudieron ser factores político-culturales que influyeron. Por ello mi interés en indagarlo como un elemento que pueda ayudar a situar coordenadas del estado actual del teatro en esa geografía, así como de posibles precuelas histórico-teóricas y su devenir.

Concluyendo, resumo que ser espectador y saberse espectado es inherente al ser humano, entendiendo la expectación más allá de la mirada. Desde el momento de reconocer ese algo inefable que nos mira, nos castiga, nos premia, nos otorga, nos cuida, la espectralidad de unas u otras presencias nos ha llevado a plantear juegos, fiestas y acontecimientos para convivir, ofrendar, religar y con ello formular una base mitológica que sostiene y configura una serie de gestos o expresiones que devienen

representacionales. Nuestra expectación está todo el tiempo cambiando. Cada tecnología que afecta al cuerpo y su estar, afecta la forma de esperar y sus posibles arqueologías. Antes, cuando aparece el primer trazo; ahora, con múltiples artefactos tecnológicos y sus virtualidades.

Finalmente, queda manifestado que particularmente el estudio del arte rupestre en Baja California Sur se ha desarrollado sobre todo desde disciplinas como la arqueología, la historia, la antropología, la biología, la geografía... pero aún no desde el teatro (al menos no en México ni en Baja California Sur). Vertiente desde la que me parece pertinente dimensionar este tipo de expresiones como atávicas formas de expresión humana desde el cuerpo, el imaginario, los ciclos de la vida y supervivencia. Desde los sueños, el ritual, la relación humanidad-naturaleza, los mitos creacionales, la fuerza telúrica del territorio, el chamán (*performer primevo*) o guama, como lo llamaban los antiguos californios.

Considero que desde al lanzar las preguntas desde la expectatorialidad, pone en valor diversas confabulaciones escénicas que como parte de patrimonios (intangibles y tangibles) territoriales, pluralizan y definen puntos en común y diferencias.

Termino confesando que, en mi lugar de origen, sobre el que indago y escribo, he experimentado la psicotropía de su inclemente calor y allí, puedo imaginar una comarca de soñantes y sus parsimoniosas danzas. Una imagen que entre tantas otras se ha convertido en voces constantes que me interpelan como humana y como persona que está buscando, investigando, imaginando, creando, en reciprocidad con mi geografía y los impulsos de desarrollo de su teatro y otra parte de la historia. Voces que desde las imágenes rupestres que estudio lanzan a su vez sus propias voces, haciéndose presentes, queriendo ser contadas desde otras ensoñaciones y miradas de un teatro habitante de las piedras.

Bibliografía

Bataille, George. *Lascaux o el Nacimiento del Arte*. Madrid: Ed. Arena Libros S.L. 2013

Del Barco Miguel. *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*. Adiciones y correcciones a la Noticia de Miguel Venegas. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices Miguel León Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2019

Buitrago Ana (editora). *Arquitecturas de la Mirada*. España: Centro Coreográfico Gallego/Mercat de les Flors/Institut del Teatre/ Universidad de Alcalá 2009

- Diguet León. La República Mexicana, Territorio de la Baja California: Reseña Geográfica y Estadística. ORÍGENES POSIBLES, ANTIGUOS POBLADORES. Noticia histórica. Reseña histórica sobre las razas indígenas de la Baja California. -Primeros habitantes. - Tribus salvajes de la época de la conquista. - Historia de la colonización. Paris: Librería de la Vda. de C. Bouret. Editorial: Librería de la Vda. de C. Bouret, Paris & México, 1912
- Dubatti Jorge. Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. España: Ed. Gedisa, S.A. 2021
- Giedion Siegfried. El Presente Eterno: Los comienzos del Arte. Madrid: Ed. Alianza Forma. Versión española de María Luisa Balseiro 1995
- Groenen Marc. Sombra y luz en el Arte Paleolítico. Barcelona: Ed. Ariel Prehistoria 2000
- Del Barco Miguel. La California Mexicana, ensayos acerca de su historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas 1995
- Leroi- Gourhan Andre. El Gesto y La Palabra. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela 1971
- Montelle Yann-Pierre. Paleoperformance, the emergence of theatricality as social practice. Calcutta, India: Ed. Seagull Books 2009
- Prieto Stambaugh Antonio / Toriz Proenza Martha. "Performance: entre el teatro y la antropología". *Diario de Campo* n° 6-7, 2015. Pp.22-31
- Rozik Eli. Las Raíces del Teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen. Buenos Aires: Colihue. Traducido por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani 2014
- Villaverde Bonilla Valentín. La Mirada neandertal, orígenes del Arte Visual. España: Publicacions de la Universitat de València 2020

Miguel Nigro y Alicia Vera - Conclusiones parciales para el desarrollo de un modelo aplicativo entre los sistemas de producción y la escenografía teatral

Miguel Nigro y Alicia Vera
(UNA – Universidad Nacional de las Artes)

Introducción

La presente ponencia es la síntesis de un proceso investigativo iniciado en el año 2015 que involucra en total tres desarrollos conectados por el mismo interés: analizar las relaciones entre resultado creativo y proceso productivo de la escenografía teatral. En el primero, titulado: *La Escenografía Teatral y los Sistemas de Producción* (Período 2015-2017), nos concentramos exclusivamente en el teatro de prosa en su amplia gama de manifestaciones. En el segundo nos enfocamos en indagar la misma problemática en el teatro musical, recortando el objeto de estudio a ballet, ópera y comedia musical. Este proyecto titulado: *Los sistemas productivos y el proceso creativo de la Escenografía en el Teatro Musical* (2018-2019) complementó al anterior y estimuló un tercer proceso investigativo. La tercera fase se dirige a dar una respuesta integral a la problemática planteada cuyo objetivo es la elaboración de un modelo teórico provisional, destinado a mejorar en la práctica disciplinar, la eficacia de la relación entre los sistemas de producción y la escenografía teatral. Ambos aspectos construyen un vínculo no sistematizado que genera tensiones operativas y repercute, retroalimenta y condiciona el resultado estético. Siempre se presentan controversias que impactan en mayor o menor medida en la escenografía, entendida como la creación de estructuras espaciales representativas con un significado compuesto por elementos dramáticos, plásticos y técnicos.

En la práctica profesional esta inquietud se mantiene latente, pero es poco abordada como problemática específica en la bibliografía existente. Procuramos generar un recurso aplicativo válido para distintos procesos y formas teatrales, aportando una nueva perspectiva a la disciplina, aplicable a la enseñanza y a la profesión.

Con el presente texto y después de seis años de investigación formal -radicada en el Instituto de Investigación en Artes Visuales del Departamento de Artes Visuales de la UNA-, compartimos los resultados obtenidos, organizados en ejes significativos, los cuales

estructuran el modelo propuesto. Profundizamos en el análisis de cada uno para comprender sus particularidades y de esta forma articular una respuesta que amplíe el conocimiento sobre el tema.

Es destacable que nuestro país y la Ciudad de Buenos Aires especialmente, mantiene una cartelera teatral nutrida ya sea cualitativa y cuantitativamente, en consecuencia, se enfrenta a constantes problemas en el proceso de producción escenográfica. Este inconveniente no disminuye la continua circulación de expresiones teatrales en todos los lenguajes y géneros, lo que también estimula a preguntarnos qué herramientas se activan para solucionar estas dificultades. Por lo tanto, se ofrece como un campo investigativo óptimo para el fin perseguido.

Ejes estructurales del análisis

Los términos que definen nuestro estudio son, por un lado, la escenografía y por el otro los procesos productivos, definidos, de manera genérica, como el conjunto de elementos humanos, financieros, técnicos, contextuales, que permite llevar el producto cultural a sus destinatarios (De León, 2012). Pero estos procedimientos que unen las expresiones teatrales con el público no responden a un régimen uniforme y homogéneo. Pueden ser analizados desde perspectivas diferentes según sea la modalidad de gestión, los intereses culturales y las capacidades económicas, técnicas o de infraestructura.

Para mejor estudio dividimos los sistemas productivos en tres ejes: oficial, comercial y alternativo. Cada uno contiene características propias, conocidas por los escenógrafos y artistas en general, modeladas por las formas de articular los distintos componentes: “La fortaleza de los teatros oficiales, primero es su organización en las tareas. Hay una oficina técnica que constata y continúa el proyecto. A los privados les falta eso. Hay más relación con los realizadores, y en lo alternativo hay que poner el cuerpo” (Ponce Aragón, 2019).

A su vez estas estructuras productivas se enmarcan en un contexto social, económico, histórico y cultural que condiciona y determina su dinámica.

Los tres ejes fundamentales que articulan el análisis son:

- Las características de lenguaje: teatro musical, teatro de prosa y todas sus variantes.

- Las estrategias de producción que se activan en cada uno de los sistemas: comercial, oficial y alternativo.
- Las soluciones creativas, como producto de una operación compleja, que pone en juego: las competencias disciplinares, los recursos materiales y humanos, las decisiones estéticas y las expectativas del producto.

Estas variables se examinaron en las entrevistas y relevamientos en los tres sistemas de producción. Se indagó en una comparativa de los resultados, ponderando similitudes, diferencias, datos originales, propuestas superadoras de los obstáculos encontrados durante el desarrollo de una producción teatral, entre otros aspectos. También, las soluciones ante situaciones no consideradas previamente emergieron como datos novedosos para la problemática estudiada. Se extrajeron palabras claves que permitieron obtener un mapa conceptual para continuar, en una segunda instancia, con un análisis pormenorizado mediante la aplicación del sistema FODA.

El marco guía denominado FODA, modelo de análisis utilizado por las ciencias sociales, examina las particularidades de una organización o proyecto, reconociendo sus características internas (Debilidades y Fortalezas) y su situación externa (Amenazas y Oportunidades). La identificación de esas condiciones contribuye a planificar una estrategia a futuro.

La tarea específica se orienta sobre todo a sintetizar, sistematizar, ponderar y jerarquizar todo el material obtenido en los estudios precedentes. El material que produjo la metodología y las actividades -entrevista, observación directa, estudio de campo, relevamiento documental, encuentros grupales- fue examinado críticamente para extraer datos relevantes.

Todo el contenido del material analizado se pudo ordenar y agrupar en cinco grandes ejes, los cuales afectan las propuestas creativas durante el proceso productivo:

- Recursos económicos
- Conformación y funcionamiento de equipos
- Experiencia profesional
- Condiciones temporales
- Espacialidad e infraestructura

Recursos económicos

Los diversos modos artísticos y profesionales, conectados con los espacios de representación y las circunstancias productivas, caracterizados además por una pluralidad de estéticas, manifiestan ciertas inquietudes que se identifican como constantes dentro de las lógicas variables de cada proceso. Estas repeticiones se dirigen en primera instancia, como es de suponer, a los recursos financieros disponibles: “El trabajo obviamente se ve afectado directamente por las condiciones económicas. A mayor disponibilidad de recursos mayor libertad y a menor disponibilidad mayores restricciones” (Juster, 2016).

Es el ítem más sobresaliente que afecta directamente sobre la escenografía.

Su escases o carencia es una dificultad notoria. También las deficiencias administrativas, unidas al problema presupuestario, son una debilidad. En el sistema oficial, por ejemplo, el proceso escenográfico puede estar afectado por la lentitud burocrática.

Frente a los obstáculos y dificultades que parecen constituir puntos recurrentes de la práctica, también se rescatan consideraciones positivas que pueden reconducir la adversidad por medio de la imaginación, el entendimiento grupal y la experiencia: “Yo creo que cuando hay disposición frente al trabajo, cuando hay creatividad y cuando hay buen ánimo en el equipo no hay problemas” (Di Pasquo, 2016).

Conformación y funcionamiento de equipos

Otros aspectos también parecen decisivos para lograr que la relación entre producto y proceso mantengan un diálogo armonioso. Entre estos se destaca la conformación de equipos artísticos y técnicos, liderados con solidez, que construyan canales de comunicación clara y fluida “Generalmente los contratiempos son producto de los vínculos entre el equipo. Hay dos líderes y éstos deberán ser positivos, uno es el director/a y otro es el productor/a” (Liguori, 2016).

Los plazos temporales y la capacidad ejecutiva son elementos que se intercalan entre los mencionados y modifican la operatividad de los desarrollos. También los vínculos

profesionales determinados por experiencias compartidas, las asociaciones históricas de escenógrafos, con productores, realizadores y directores, atravesados por factores emocionales y afectivos, es otro elemento distinguido que se desprende de lo investigado. Las afinidades personales, consolidadas por medio de trabajos anteriores, crean comportamientos previsibles y esperables entre los integrantes de un equipo artístico afianzado: “Lo primero que hago es reunirme con el equipo de trabajo, que, si es una ópera, es con el escenógrafo y el iluminador; en mi caso Jorge Ferrari y Gonzalo Córdova” (Szuchmacher, 2019). La consideración de Rubén Szuchmacher, director de amplia trayectoria, ofrece un dato relevante sobre las relaciones intersubjetivas de los equipos. Esta configuración afectiva también incide sobre el rol del director teatral, aspecto desarrollado en su libro *Lo Incapturable* (2015), donde analiza e interpreta críticamente el contenido de una producción escénica en correspondencia con todos los componentes que la atraviesan: arquitectura, artes visuales, artes sonoras, literatura.

Experiencia profesional

La característica esencial para optimizar el trabajo, dado que no existe una metodología concreta, es la experiencia. El profesional debe ser versátil, capaz de resolver diferentes proyectos y desafíos considerando el espacio, la propuesta, los recursos disponibles y un presupuesto determinado. La creatividad, su adaptación y la buena disposición serán indispensables para concretar el diseño, teniendo en cuenta la eficacia y la factibilidad del mismo. La primera es pertinente al escenógrafo y la segunda a la producción. Ambas son condicionantes y se establecen como pautas de diseño. Se resalta una buena relación entre lo que se desea y lo que se puede obtener.

La investigación, búsqueda y selección de materiales es un rasgo distintivo de la profesión. Nos posibilita diseños y soluciones innovadoras. La experiencia nos demuestra la importancia de estar abiertos, individual o grupalmente, a nuevos descubrimientos: “Siempre se pueden inventar cosas. La negativa para mí no existe, existe lo positivo, no existe el inconveniente. El único inconveniente es no tener ejercicio de la imaginación. El dinero no es un límite para la imaginación.” (Galán, 2016)

Condiciones temporales

Es factible distinguir al menos dos dimensiones temporales generales bien diferenciadas y formalmente opuestas. Por un lado, la temporalidad interna del espectáculo que determina el movimiento y los cambios escenográficos. Es quizás en el teatro musical donde esta dinámica se manifiesta con mayor énfasis. Por otro, la que corresponde a las circunstancias históricas (sociales, políticas, económicas) que rodean la producción de un determinado evento.

Pero nuestra investigación se enfoca en el período que ocupa el desarrollo completo del proyecto escenográfico, desde su inicio a su estreno. En cierto sentido es un lapso temporal modelado por las dos dimensiones antes mencionadas. El diseño se completa o modifica por las decisiones, a veces improvisadas, de la puesta en cuanto a ritmo, pausas, intervalos, velocidad escénica, etc. Pero también son los inesperados cambios en el devenir de una localidad, región, país o continente los que ralentizan, aceleran o suspenden el desarrollo productivo. La incidencia de la macroestructura suele ser decisiva para los sistemas teatrales de amplio alcance, como el comercial o el oficial, que dependen de un contexto socioeconómico concreto.

En condiciones normales tanto los equipos técnicos, artísticos y de producción, deben cumplir los plazos establecidos, factor que suele presentarse como dificultad sobre todo en estructuras nítidamente jerarquizadas.

Los productores conocen los mecanismos y las estrategias para optimizar el tiempo y el compromiso del personal implicado: “La mejor propuesta es hablar muy claro y calcular siempre dos semanas de retraso” (Silva, 2016).

Espacialidad e infraestructura

De manera general cada tipología teatral (a la italiana, a la griega, planta libre) define un tipo de comunicación con el espectador. El soporte primario de la escenografía lo constituye el espacio físico. Por su parte el espacio escénico es el lugar privativo para desplegar el diseño

escenográfico. Pero son las magnitudes y particularidades del escenario, los componentes que condicionan el aspecto pragmático de la idea creativa.

En la entrevista semi pautada que realizamos a Graciela Galán, escenógrafa argentina con trayectoria internacional, señala que lo primero que tiene en cuenta al recibir una obra es la fuente inspiradora y “el segundo paso fundamental es saber en qué lugar, en qué teatro se hará porque eso cambia mucho. El teatro te condiciona mucho el espacio que vas a hacer” (2016).

Además de las dimensiones específicas, que pueden orientar la construcción de determinada espacialidad, son las características escenotécnicas las que fuerzan a modificar una idea original: colgar elementos de parrilla, lugar de guardado transitorio, trampas escénicas, posibilidades de proyectar imágenes o usar tecnología digital. Otro dato decisivo que trabaja en paralelo al espacio y a la infraestructura, es la convivencia con otra escenografía que afecta directamente el almacenamiento y el montaje.

La variedad de espacios escénicos es inabarcable y difiere según pertenezcan a un sistema productivo en particular. Aunque parezca en principio, por el nivel de fisicalidad implicado, un parámetro decisivo, es la capacidad de adaptación de los profesionales la que sabe dar respuestas satisfactorias:

Cuando te ponés a trabajar, ya tenés el condicionamiento del tiempo del cambio y de los recursos de la sala que se tiene. Esas condiciones son como lo que sería la tela para un pintor; ese es el marco a partir del cual comienzo a trabajar. Yo no lo veo como algo negativo, es como tiene que ser, así es este trabajo, con estas características. Yo trabajo con gente, no soy solitaria, y me tengo que adaptar (Galán, 2016).

A modo de cierre

Nos encontramos en proceso de categorizar, analizar y valorar el contenido del trabajo realizado, que refleja la complejidad del vínculo entre proceso creativo y el productivo. El tercer proyecto consolida todo el material producido en los dos anteriores. Su objetivo es elaborar un modelo de análisis que contribuya a la eficiencia del vínculo observado, en el marco de los tres sistemas de producción teatral: el oficial, el comercial y el alternativo.

A través de diversas opiniones convergentes y del conjunto de actividades realizadas por el equipo de investigación, pretendemos desentrañar la naturaleza del vínculo que se crea entre el objeto artístico, materializado por la escenografía, y las estrategias productivas.

En la actualidad continuamos revisando los elementos constructivos para diseñar un modelo preliminar teórico que podrá ser aplicable a la práctica de la escenografía teatral.

Bibliografía

- Boccuti, Anna. "‘Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro’. Monstruosidad y género en los cuentos Bataille, George. *Lascaux o el Nacimiento del Arte*. Madrid: Ed. Arena Libros S.L. 2013
- Del Barco Miguel. *Historia Natural y Crónica de la Antigua California. Adiciones y correcciones a la Noticia de Miguel Venegas. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices Miguel León Portilla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2019
- Buitrago Ana (editora). *Arquitecturas de la Mirada*. España: Centro Coreográfico Gallego/Mercat de les Flors/Institut del Teatre/ Universidad de Alcalá 2009
- Diguet León. *La República Mexicana, Territorio de la Baja California: Reseña Geográfica y Estadística. ORÍGENES POSIBLES, ANTIGUOS POBLADORES*. Noticia histórica. Reseña histórica sobre las razas indígenas de la Baja California
- De León, M. *Producción de espectáculos escénicos*. Editorial RGC Libros, 2012.
- Szuchmacher, R. *Lo Incapturable, puesta en Escena y Dirección Teatral*. Editorial Montena, 2015.

Fuentes

- Di Pascuo, C. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por F. Tutusaus. 2016
- Galán, G. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por M. Nigro y G. Sciascia, 2016.
- Juster, L. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por M. Nigro, 2016.
- Liguori, P. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por J. Biagioni, 2016.
- Ponce Aragón, J. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por A. Vera, 2019.
- Silva, P. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por E. Di Bussolo, 2016.
- Szuchmacher, R. Entrevista inédita realizada para la presente investigación por F. Tutusaus, 2019.

Franciso Albornoz -Performatividad: epistémica comparada de un concepto en disputa¹²⁸

Francisco Albornoz
(Universidad de Chile)

Hace algunos años y por casusas que, por cierto, no interesa explicar aquí, fui por primera vez en mi vida a una exposición de automóviles. Maquinas impresionantes brillaban al sol con sus carrocerías impecables y sus motores abiertos para el goce de las y los asistentes. En el contexto de este Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado me siento como si en medio de esa deslumbrante exhibición de artefactos mecánicos –o, en esta ocasión, la exposición de casos que se abordan en la mayor parte de las diversas mesas del evento, y de los textos recogidos en esta publicación– yo apareciera para mostrar un destornillador, una llave, un puñado de tuercas y un trapito manchado con grasa.

Y es que, en el marco de este encuentro quisiera centrar mi exposición no en el análisis de casos específicos –puestas en escena, autorías o direcciones– sino en algunos conceptos y categorías, es decir, en el conjunto de herramientas que utilizamos para pensar, decir y hacer esto que pensamos, que decimos y que hacemos.

Concretamente, quisiera sugerir que avanzar en una perspectiva comparada del estudio de la teatrología nos permite pensar un ejercicio que no solo se centre en el análisis de los casos, las poéticas y las estéticas, sino que abarque también una mirada sobre la epistémica, es decir, sobre la producción de los conceptos con los que intentamos iluminar nuestras prácticas y reflexiones.

Junto a Jorge Dubatti pensamos que estas preguntas epistémicas se comprenden mejor a la luz de un cierto “cambio mundial en la dinámica de los estudios teatrales”, cambio que se expresa en la necesidad de no aplicar más unos principios *a priori* y abstractos, sino que, inspirados por una “actitud radicante” reconozcamos “un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades” para “reconocer una mayor complejidad en los

¹²⁸ Esta ponencia forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación 11230863 titulado “Performatividad y puesta en escena: conceptos, casos y momentos desde una perspectiva latinoamericana”, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID Chile.

acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos” (2020, 25). Así podemos compartir la idea de Natacha Koss de trabajar en torno “a conceptos y palabras que provienen de la praxis, de la observación de los devenires específicos del teatro en cada territorio, en detrimento de las nociones totalizadoras o de pretendida universalidad” (2021, 3). Y es clave aquí detenernos un segundo para subrayar la cuestión de la pretensión de lo universal, ya que no se trata de negarnos a su posibilidad, sino más bien de apostar por la construcción de unos nuevos universales situados, históricos, siempre provisorios y, quizás valga la pena decirlo, democráticamente contruidos.

Performatividad y su caja de herramientas

Para mirar esta caja de herramientas, consideremos por un momento el siguiente listado de palabras: performance – performativo – performático – performar. Vistas desde lejos, esas palabras podrían parecer islas cercanas en un archipiélago aparentemente conocido; formaciones que no alcanzamos a distinguir si son partes de una misma gran estructura que se revelará completa cuando baje la marea, o si son entidades diversas, complejas, singulares y plurales a la vez. Lo que quisiera hacer a continuación es proponer un mapa histórico y conceptual que nos permita ubicarnos en la geografía de estos conceptos que pueden ser descritos, como lo hiciera Marvin Carlson, como esencialmente en disputa (2004, 1), para trenzar nuestras prácticas concretas con estos modos de pensarlas que se reconocen detrás de los nombres, detrás de las categorías que usamos, percibiendo con más nitidez las características de estas formaciones y visibilizando los nuevos territorios y horizontes que se abren desde Latinoamérica.

El mapa que aquí se presenta nos permite identificar tres rutas, tres caminos que nos llevan hasta los conceptos que nos proponemos conocer. Reconstruir estos caminos nos permitirá repensar su historia, así como valorar lo que aparece y lo que se oculta en esos recorridos. Porque, justamente, el problema de la asimilación acrítica de los conceptos –y de la pretensión de universalidad de la que nos advertía Natacha Koss– es que nunca es inocente. No se puede des-localizar el pensamiento sin comprometer severamente su capacidad crítica.

Las tres rutas de este mapa podrían ser descritas de modo muy general como los caminos europeo, norteamericano y latinoamericano para arribar a nuestro archipiélago de conceptos.

La ruta europea

Uno de los antecedentes más distantes que podemos reconocer en esta cartografía coincide con la aparición de una palabra en el francés antiguo, *parfurnir*, cuyos primeros registros de uso se encuentran en la Europa del siglo XIV con el sentido de completar totalmente algo (Jones, 59). Ya en el siglo XV el sustantivo *performance* se identifica en inglés, usado en su triple vertiente de ejecutar una acción; considerar la eficiencia de su realización; o referir al desempeño artístico en, por ejemplo, el teatro. Quisiera destacar ese contexto histórico de sociedades europeas protocapitalistas en las que, como subraya Juan Albarrán, surgen nuevas palabras para describir, a su vez, nuevos modos de producción tanto de acumulación de capital como de relaciones sociales (2019, 17). Sintetizando un recorrido que merecería mucha mayor atención por los detalles, saltamos desde esa aparición en el lenguaje hasta los inicios del siglo XX, a los desarrollos de una ciencia del teatro en las proposiciones de Max Herrmann y su defensa de una comprensión de la teatralidad que la separe de la literatura para abordarlo en su especificidad en tanto acción y encuentro. Este camino va a continuar hasta el que hoy pueda ser considerado su hito teórico más reconocible en las proposiciones para una *Estética de lo Performativo* de la autora alemana Erika Fischer-Lichte (2011, 71 y ss). Hasta aquí, este recorrido no parece especialmente desconocido para una exploradora o explorador de nuestro campo, aunque podría haber llamado la atención la omisión de una huella central, como es la obra del filósofo inglés John L. Austin y sus aportes a la definición de lo performativo en lingüística, en su obra fundacional *Cómo hacer cosas con palabras* (2008). Y es que he postergado la revisión de este desvío precisamente porque, tratándose de un autor británico cuya obra central es publicada de forma póstuma en 1962 recogiendo una serie de conferencias dictadas en 1955 en la Universidad de Harvard, Estados Unidos, el trabajo de Austin puede ser considerado como un puente, un sendero que se bifurca para conectar con nuestro segundo camino principal, el norteamericano.

La ruta norteamericana

Será en la década del sesenta cuando en Estados Unidos comience su trabajo artístico y académico Richard Schechner, nombre propio que elegimos aquí para encarnar –a modo de ejemplo– unas rutas que desembocarán en 1979 en el primer curso universitario de Teoría de la Performance, y al año siguiente en la modificación del nombre del Departamento de Drama a Departamento de Estudios de la Performance en la Universidad de Nueva York. Esta red de caminos incluye los valiosos aportes de muchísimas autoras y autores, de investigadoras como Diana Taylor, que siguen trabajando desde lugares como el Instituto Hemisférico de Performance y Política, un centro de reunión para la creación e investigación de referencia mundial al día de hoy. En esta síntesis cartográfica no alcanzaremos a profundizar en la riqueza de los aportes llegados desde estas coordenadas, pero esta falta de exhaustividad no quiere en ningún caso minusvalorar la relevancia de estas contribuciones.

Sin embargo, las formulaciones teóricas producidas desde este espacio académico, desde esta ruta norteamericana, no parecen haber logrado despejar la cartografía de los conceptos que nos ocupan: performance – performativo – performático – performar. ¿Son sinónimos? ¿Aluden a lo mismo? Como se ha expuesto en un artículo relativamente reciente,

los aportes que se van esbozando –desde el panorama plural de perspectivas de lo performativo y la performance– chocan con un cierto límite que describiremos como un impasse teórico y que no termina de ser abordado: se trata de la carencia de definiciones estables y fundamentadas, operativas y compartidas de los conceptos centrales de tales perspectivas. Como resultado de este impasse, esos vacíos conceptuales dificultan el despliegue de una potencia analítica específica, limitando su capacidad explicativa real e interfiriendo con su integración productiva a otros debates en la polifónica complejidad de la interdisciplina actual (Albornoz, 2021, 20).

Revisemos, pues, la tercera de las vertientes que nuestro mapa intenta visibilizar.

La ruta latinoamericana

La proposición que aquí se presenta sugiere identificar una tercera ruta, un recorrido que desde las prácticas y reflexiones desde Latinoamérica nos permitan aclarar este territorio, nuestra pertenencia y nuestra orientación dentro de sus márgenes y, quizás, más allá de sus horizontes.

La clave teórica aquí la encontramos en el trabajo que el filósofo argentino Enrique Dussel despliega desde los años ochenta, relejendo atentamente por una década a Karl Marx y sus diferentes redacciones de *El Capital*, para identificar la categoría de “trabajo vivo” como concepto clave de su aporte teórico. “Al reparar en el trabajo vivo como categoría, Dussel subraya junto a Marx el redescubrimiento de una capacidad humana, la del trabajo, como un hacer corporal que –y esta es la clave–es capaz de producir “algo creado de la nada”.” (Albornoz, 27).

Así podemos llegar por fin a una definición que supera el *impasse* teórico descrito antes, desde una mirada latinoamericana que permite sopesar los diferentes aportes de los rumbos ya descritos, al estar implicado de modo profundo con nuestras prácticas situadas de crítica categorial.

Llamaremos performatividad tanto a la capacidad como al proceso emergente en el que el ser humano, a través de todas y cada una de sus acciones, produce relaciones sociales por medio del hacer concreto de su trabajo vivo. Esta capacidad o trabajo performativo marca una transición desde [...] una capacidad del cuerpo humano y su vida, hacia su expresión productiva, creadora y transformadora, expresada a veces en forma de objetos, es decir, de trabajo objetivado, pero sobre todo encarnada en relaciones no materiales, relaciones sociales en forma de trabajo intersubjetivado o producido entre seres humanos. Lo performativo es una capacidad humana que se despliega en un sistema de relaciones sociales, materiales y simbólicas producidas de un modo situado, histórico. (Albornoz, 27).

Mapas, viajes, horizontes

Esta exposición ha buscado relevar la categoría de Performatividad como aquella que describe específicamente la acción humana de producir relaciones sociales, ya sea en un sentido general, en la experiencia de la vida cotidiana, o específicamente en el contexto de las artes escénicas.

¿Para qué sirve todo esto? Dije al principio de estas líneas que esta exploración iba a centrarse en el debate epistémico, pero quizás sea útil cerrar esta intervención con un par de consideraciones aplicadas a casos concretos, para iluminar el rumbo de futuras exploraciones. La oportunidad que este Congreso ofrece como espacio de encuentro y reflexión compartida permitirá hacer estas consideraciones desde dos perspectivas complementarias. Primero,

desde reflexiones generales de una casuística que podrá ser rastreada en obras concretas, y luego, proponiendo un ejercicio muy general de incipiente diálogo con otras de las exposiciones que han intervenido en esta instancia, y cuyos textos podrán ser encontrados en las páginas de esta publicación.

Sobrevolemos, en el primer escenario, un ejemplo sobre mecanismos de puesta en escena y otro de procedimientos para la actuación; consideremos un caso de Chile y otro en Argentina para sugerir posibles desarrollos productivos de esta estabilización conceptual de la idea de performatividad.

En los días en los que comparto esta reflexión, septiembre del año 2023, uno de los debates centrales en Chile gira en torno a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de estado. En ese contexto ensayamos y estrenamos la obra *Un puñado de canciones*,¹²⁹ una exploración sobre la memoria que se plantea directamente celebrar el golpe. Pero valga una aclaración importante, se trata –en la obra– de celebrar el golpe de estado del 29 de junio de 1973, un golpe que el presidente Salvador Allende logró detener en pocas horas. Un acontecimiento histórico que tuvo lugar menos de tres meses antes de ese definitivo martes 11 de septiembre, cuando la violencia ya no pudo ser contenida. En el mes de julio del 73, pocas semanas después de ese triunfo de la Unidad Popular sobre el golpismo, se publicó un disco, un LP doble que contenía el discurso completo que el presidente improvisó la tarde de ese ataque, frente al Palacio de La Moneda, ante la multitud popular que se acercó a defender a su gobierno cuando el peligro de los tanques había sido neutralizado. El disco contenía, además, una decena de canciones que fueron escritas para celebrar ese triunfo sobre el facismo. Estos acontecimientos se encuentran casi olvidados en las versiones de la historia que se impusieron en las últimas cinco décadas en Chile, y la labor de esta puesta en escena comenzó como el ejercicio sencillo de reunirnos a escuchar esos audios, discurso y canciones. En ese trabajo se hizo muy clara la constatación de que la memoria, esa presencia del pasado en el presente como la definiera Paul Ricoeur, es un contenido que habita los cuerpos de un modo mucho más complejo que el que nos señalan los meros relatos, las narraciones de la historia. La memoria es el producto emergente de un trabajo performativo. Para el público

¹²⁹ *Un puñado de canciones*, estrenada en el Teatro Nacional Chileno por el Colectivo 33 1/3, con dirección de Francisco Albornoz.

que ha participado del proceso ha significado la recuperación de fragmentos olvidados de su propia herencia, superando esa nostalgia de la izquierda contra la que nos advirtiera Enzo Traverso. Y para el equipo creativo, compuesto fundamentalmente por artistas jóvenes, la noción de performatividad y específicamente el ejercicio de este trabajo performativo ha sido un modo de re-inscribirse en una escena nacional frente a los interesados discursos de sectores que intentan clausurar la recuperación de esa memoria con argumentos que apuntan a que las generaciones más jóvenes no podrían opinar de acontecimientos que no vivieron, que no sería apropiado intervenir si no se es víctima directa de algún tipo de violencia estatal, o que el golpe criminal perpetrado por militares y civiles en 1973 puede ser empatado en algún sentido con los movimientos sociales que nos llevaron a los acontecimientos del estallido social de octubre de 2019. El trabajo performativo de reconstrucción de la memoria del golpe que Chile logró detener ha significado un modo original y renovador de enfrentar estas fechas significativas, y su productividad artística, social y política está todavía por desplegarse para ser valorada con mayor complejidad.

Por otro lado, abordando un ejemplo diferente, pensemos en la renovación de los lenguajes actorales y en particular del realismo en el teatro argentino, un proceso que ha fascinado a buena parte de las audiencias a nivel nacional e internacional y que tiene a sus artistas teatrales de diversos oficios –dirección, actuación, dramaturgia– destacando en escenas tan diversas como Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile o Madrid. Para alimentar el ejemplo que busco trazar aquí podría considerarse que el estreno de *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese, en el año 2001, marca un hito relevante en ese recorrido de renovación. Lo que aparece en escena, como diría el propio Veronese, ya no es lo que el autor escribió sino aquello que la escena necesita, (2023) lo que, en la perspectiva que aquí intento ensayar, se traduciría en una actuación alimentada de una crudeza de la pura performatividad, del puro acontecer de la producción de relaciones sociales entre los seres humanos reunidos en ese momento, en esa escena, en esa sala. Estamos pensando aquí con Fischer-Lichte y su descripción de la acción escénica como aquella que cumple la doble función, performativa y referencial, para sugerir que esta nueva fuerza de la actuación que disfrutamos en Argentina podría explicarse como un redescubrimiento de la performatividad por sobre cualquier otra consideración –por sobre la literatura– aun cuando se trate de obras

de teatro que todavía pueden clasificarse en los territorios de aquello a lo que referimos como realismo.¹³⁰

Ahora asomémonos a los posibles diálogos con las reflexiones que han iluminado los días de este Congreso y las páginas de su publicación resultante. Voy a proponer breves comentarios a las conferencias y ponencias que se han presentado en el marco de este encuentro, para ilustrar otros rumbos posibles para comprender y operacionalizar la noción de performatividad, –y para tentar un posible diálogo futuro con tantas y tantos colegas. Estos comentarios pueden agruparse en observaciones que caben dentro del ámbito de lo disciplinar, si es que convenimos en que el estudio de las artes escénicas va configurando de a poco su propio campo, o que abren una perspectiva inter/trans/indisciplinar al servir de herramienta y eslabón para las aperturas reflexivas más allá de la escena que tanto valoramos en nuestra labor creativa y reflexiva.

En su comunicación inaugural, “Poética y espectador implícito en *Jesús Nazareno (1902)*, de Enrique García Veloso: análisis de Poética Comparada”, Jorge Dubatti presentó sus reflexiones sobre las tipologías de la expectación. Allí encontramos la constatación de que la obra escénica ‘le hace algo’ a quienes la espectan y, complementariamente, que el rol de la expectación produce también una transformación en quienes ejecutan la obra. Las relaciones humanas producidas en el contexto de la obra producen nuevas formas de subjetividades, lo que representa una forma concreta de producción y trabajo performativo. Por otro lado, Melissa Cammilleri y su trabajo “*Trouble in Mind. Problemas de traducción, racismo y género en una obra teatral de Alice Childress*” nos permite proponer el pensar la traducción teatral desde una perspectiva de performatividad considerando sus proposiciones como una forma de abordar el traslado del texto de un idioma a otro ya no como un problema lingüístico, sino como un asunto de producción de relaciones sociales, usando las proposiciones de la propia Cammilleri para argumentar esta posibilidad. Una productividad conceptual para la idea de performatividad también podría dialogar con los trabajos de Noelia Morales “Archivos profanados: actuación y testimonio en las obras *Mi vida después (2009)* y *Antígona Oriental (2012)*” y de Rubén Guerrero “La botica del Ángel: escritura expuesta en el museo”, en el

¹³⁰ Quienes, en el contexto de las actividades complementarias del Congreso, pudieron disfrutar de la función de *La omisión de la familia Coleman* quizás puedan volver a reflexionar sobre esta idea.

sentido de pensar el modo en que es la acción humana, ya sea desde el equipo creador o de la experiencia de las y los visitantes a un espacio museo, aquella fuerza que activa y actualiza los materiales inertes de archivo. Performatividad sería aquí una actividad humana que amplifica las posibilidades de comprender lo que ocurre en los casos abordados.

Y más allá de las consideraciones disciplinares, podemos proponer diálogos con los trabajos, por ejemplo, de Galo Ontivero y de Mora Grinblat Seldes. En el primer caso, “La producción teatral porteña como campo de exhibición (rápidamente accesible a la mirada)” es una reflexión que nos conduce a preguntas clave para nuestro tiempo y nuestra vida mucho más allá del campo del arte. La gigantesca crisis de presencia que ha significado la pandemia mundial de Sars-Covid 19 y sus efectos sobre la limitación de la copresencia podría ser abordada desde nuestras reflexiones como un campo de trabajo plenamente performativo y que se interroga por los límites mismos de lo que nos define como humanidad. Por otro lado, en “Gesto popular y derecho a la belleza: la actuación entrelíneas de las manifestaciones populares de una Argentina arrasada” encontramos una mirada aguda a las ‘actuaciones sociales’ que puede encontrar en la noción de performatividad una herramienta que no excluya ni desestime a los cuerpos y las acciones del colectivo social que sale a la calle a encarnar y producir su nuevo horizonte político.¹³¹

Para cerrar / abrir

El trabajo aquí presentado tiene una triple intención. Se trata de aportar observaciones que conduzcan a construir una historia, definir un concepto y visibilizar un campo. Estas primeras notas cartográficas son una introducción muy general que, espero, sirvan para tentar a futuras exploraciones que puedan encontrar más fácilmente su camino.

Recuperar el sustantivo performatividad como el-nombre-de-algo ya es –en sí mismo– un proyecto político, artístico y académico. Ya se ha superado lo suficiente el debate ciego por el uso de la palabra, por su correspondencia en nuestro idioma o por su origen extranjero. Performatividad es una palabra nuestra, como todas aquellas que nos permiten nombrar y

¹³¹ Quisiera agradecer a cada autora y autor que presentó su trabajo en el Congreso. Si he elegido solo algunos casos para proponer comentarios es debido a las limitaciones tanto de este espacio de escritura como de mi propia capacidad para visibilizar más conexiones relevantes, las que seguramente el lector o lectora podrá, si corresponde, continuar desarrollando. Y sumo mi agradecimiento al equipo organizador de ATEACOMP por el relevante trabajo que realizan para permitir nuestro encuentro.

compartir algo de nuestra propia experiencia, y es importante que no nos dejemos expropiar. Performatividad es el nombre de un concepto que nombra a un tipo de producción humana. Es el resultado de una historia en la que podemos encontrar nuestro lugar y seguir definiendo nuestro aporte. Y es la puerta de entrada a un campo, a un territorio, el campo de lo performativo, ese espacio de relaciones sociales que producen ni más ni menos que la vida humana.

Bibliografía

- Albarrán, Juan. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Cátedra, 2019.
- Albornoz, Francisco. "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA* 35, pp. 1-31. <https://doi.org/10.48162/rev.34.029>
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 2008.
- Carlson, Marvin. *Performance. A critical introduction*. Routledge, [1996] 2004.
- Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa, 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada, 2011.
- Jones, Amelia. "Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material", en Chantal Pontbriand (ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con palabras*. CA2M / Sternberg Press, 2014.
- Koss, Natacha. *Mitos y territorios teatrales*. Argus-a, 2021.
- Veronese, Daniel. "Una obra es lo que la escena necesita, no lo que el autor escribió", *Página 12*, 28 de abril de 2023.

Paula Echalecu, Karina Medina, Fernanda Oro, Martín Siri Galán - la intervención teórica en el proceso creativo: devenires trans y teorías de género

Paula Echalecu, Karina Medina, Fernanda Oro, Martín Siri Galán
(UNICEN)

Pasaré muchas noches reza que te reza, para que al despertar la vida sea otra, para que mañana sea diferente. Al comienzo rezo para cambiar, para ser como ellos quieren. Pero a medida que me interno en esa fe cada vez mayor, empiezo a rezar para despertarme al otro día convertida en la mujer que quiero ser. En la mujer que siento dentro de mí con tanta franqueza que las horas se me van rezando por ella. Cuando me enamoro de mis compañeritos de escuela, rezo para que me vean como a una nena. Cuando comienzo a florecer, rezo para que las tetas me crezcan durante la noche, para que mis padres me perdonen, para que me nazca una vagina entre las piernas.
Pero no. Entre las piernas tengo un cuchillo.
Camila Sosa Villada

Este trabajo es el resultado de la revuelta que causó y causa en nuestras mentes el acercamiento a las nuevas teorías de género que nos ofreció el tránsito por la materia Teorías de la comunicación artística, de la Maestría en Teatro de la UNICEN, a cargo de la docente Dra. Guillermina Bevacqua. Nos encomendamos a pensar de forma situada para conocer, reconocer y analizar lo dictado en el seminario en relación con las artes escénicas que en muchos casos sirvió a los devenires trans como plataforma, canal y espejo: plataforma de despegue para una manifestación de la identidad en sociedad, canal de expresión para su puesta en escena, la presentación pública de los devenires y espejo para reconocerse y/o diferenciarse en un proceso de construcción y deconstrucción de identidad.

Introducción

Con la intención de reconocer la potencialidad de lo escénico como canal expresivo de las disidencias de género, decidimos embarcarnos en el análisis de dos piezas dramáticas contemporáneas que plantean el devenir trans-travesti de un padre de familia, abordando en cada caso las particularidades de esa construcción identitaria. Las obras son:

1. El texto dramático de la obra de teatro *Cimarrón con aroma rosa*, de la venezolana

Noreida Flores¹³².

2. El capítulo *Bautismo*¹³³, del ciclo *La celebración*, dirigido y escrito por Javier Van de Couter¹³⁴, quien en este caso comparte autoría con Camila Sosa Villada¹³⁵ que también interpreta un personaje en la historia.

Creemos que los distintos contextos histórico-sociales en que cada obra fue concebida y el acercamiento, o no, por parte de sus autores a las teorías y luchas de género, queer, etc., influyeron para que *Cimarrón con aroma rosa* conserve una fuerte fidelidad a la heteronormatividad, y *Bautismo* cuestione el statu quo, proponiendo alternativas superadoras más a tono con la situación reinante en la actualidad en esta temática. También consideramos el lugar geográfico, entendido como variable social-político-histórica, donde se desarrollan las piezas y la edad asignada a los personajes como ejes a la hora de analizar las decisiones tomadas por los autores en el desarrollo y resolución de cada historia.

Javier Van de Couter: de la intuición creativa a las teorías de género¹³⁶

El matrimonio lleva un tiempo distanciado. Ella se ha ido de la casa luego de descubrir que él se viste de mujer. Pero hoy es el bautismo del nieto de ambos y han decidido aparentar normalidad ante su hijo, quien llega en pocas horas de Europa junto a su mujer y el bebé agasajado.

Suena el timbre. Agustín (Luis Machín¹³⁷) abre la puerta de su casa y allí está Elba (María Onetto¹³⁸).

—No es necesario que toques el timbre— dice él.

—Prefiero no encontrarme con sorpresas, ver cosas que no quiero ver. (Van de Couter)

¹³² Noreida Flores: dramaturga y directora de teatro venezolana.

¹³³ Capítulo *Bautismo*, del ciclo *La Celebración* (2014), Ciclo de trece unitarios ficcionales de Telefe, producido por Underground Producciones, con la dirección integral de Javier Van de Couter.

¹³⁴ Javier Van de Couter: Director, guionista y actor argentino de teatro, cine y televisión.

¹³⁵ Camila Sosa Villada: Escritora y actriz transgénero de cine, teatro y televisión.

¹³⁶ Entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=qzJmO6I3tcc> Recuperado el 18/01/2022

¹³⁷ Luis Machín: Actor argentino.

¹³⁸ María Onetto: Actriz argentina.

El capítulo de *La Celebración* expone los distintos puntos de vista de esta historia, y podemos observar en él la influencia de teorías de género y el pensamiento filosófico de su época en relación a la identidad de género.

Es bastante obvio si pensamos que el guion cuenta con la colaboración de Camila Sosa Villada quien también participa en la historia encarnando el personaje de La Turca. Van de Couter nos lo confirma:

En *La Celebración* yo venía de un recorrido con la película *Mía*¹³⁹ que me permitió viajar en el año 2012 por todo el mundo; un año que es clave porque en ese momento fue la Ley de Identidad de Género, que cambió muchísimo las cosas. Nosotros hicimos la peli antes. Viajar me permitió ver que estábamos en un país que estaba impulsando una ley que existía en muy poquitos países y que en realidad Latinoamérica se volvía un lugar para las personas trans un poco más amable que otros.

En su carrera, Van de Couter había abordado en más de una oportunidad la temática. Por ejemplo, con la mencionada película *Mía*, en la que una travesti protagoniza una película “por primera vez en nuestro país”. El director nos cuenta que, en principio, su trabajo fue desde lo instintivo:

Siempre me resultaron atractivos esos otros mundos y concretamente en lo artístico, no leyendo ni teorizando, sino porque vivía al lado de El Gondolín¹⁴⁰ —una casa habitada únicamente por chicas trans, que venían del interior, la mayoría muy jóvenes, adolescentes, que estaban en plena transición y por ahí eran expulsadas de sus pueblos— (...) Ahí empecé a conocer a estas chicas.

En 2001, cuando estaba escribiendo *Tumberos*¹⁴¹, ya había un personaje trans... Ahí empecé a flashear con una historia que se llamaba *Agria*, que terminó siendo *Mía*, mi primera película. (...) Escribiendo *Agria*, accedí a un material adonde me enteré que atrás de la Ciudad Universitaria¹⁴² había existido una aldea gay a la que le decían ‘La aldea rosa’¹⁴³, habitada también únicamente por chicas trans y personas gays, que estaban armando ahí su submundo, a partir de algo que había dicho

¹³⁹ *Mía*: (2011) Película dramática argentina escrita y dirigida por Javier Van de Couter, además de ser su ópera prima.

¹⁴⁰ Hotel ubicado en Villa Crespo, Barrio de CABA, Argentina. Desde principios de los años ‘90 pasaron trans y travestis en busca de techo y oportunidades. En 1996, el hotel era propiedad de un arrendador sin escrúpulos que alquilaba las habitaciones a trabajadores sexuales trans a un precio doble. Desde 2015 los habitantes del Gondolín han formado una asociación.

¹⁴¹ Miniserie producida por Ideas del Sur en el año 2002.

¹⁴² Ciudad Universitaria: campus urbano de la Universidad de Buenos Aires, sede de sus facultades de Arquitectura y Diseño, Ciencias Exactas, el Instituto de Astronomía y Física del Espacio, el Instituto de Geocronología y Geología Isotópica. En Ciudad Universitaria se desarrollan también actividades de índole científica, a través de sus institutos asociados al CONICET.

¹⁴³ La Aldea Rosa es un asentamiento detrás de la Ciudad Universitaria en donde vivían más de 100 personas, en su mayoría gays y trans, a mediados de los ‘90.

Quarraccino¹⁴⁴: que todos los gays y las travestis se tenían que ir a vivir a una isla para no dañar a la sociedad, un dicho contundente y provocador. Así que, como un acto de rebeldía y de resistencia se fueron a vivir ahí, en la costa del río. Todo eso me resultó inspirador. (...) Y ahí conocí al personaje de Alexis, en quien basé la película *Mía*, que luego protagonizó Camila Sosa Villada.

Yo seguí un poco el recorrido dramático, melodramático también, que fue el estilo que encontré para narrar esta historia y por primera vez una chica trans fue protagonista (...) Siempre habían sido personajes laterales: la amiga, la chica que cosía, la peluquera del barrio. Pero dotarla con un arco dramático, que la actriz que la interpretara tuviera que conocer el lenguaje de la actuación, eso todavía no había sucedido.

Con el tiempo, su trabajo comenzó a ser influenciado por lo teórico/político: “En plena creación de *Mía* me conecté con un trabajo práctico que habían hecho en el CELS¹⁴⁵, donde revisaban ciertas cuestiones con una mirada quizá más teórica.” A esto se sumó el haber conocido en ese momento a Camila Sosa Villada. Javier nos cuenta que fue a verla actuar en una función de la obra *Carnes Tolendas*¹⁴⁶ e inmediatamente supo que Camila sería la protagonista de su película: “Para mí fue como un manifiesto. Primero encontrarme con esa actriz y luego lo que dice. Para mí fue revelador lo que dice esa obra, que todavía hoy sigue teniendo vigencia.”

Si bien al principio de su carrera, lo teórico no formaba parte de su proceso creativo ni influía en las decisiones que tomaba como autor o director, existía una instancia de consulta que hoy podemos señalar como un diálogo con las ideas sobre género imperantes en su época, en el hecho de que Van de Couter consultaba a una amiga trans para revisar el lenguaje y las expresiones utilizadas en sus diálogos: “Con Romina Escobar¹⁴⁷, que protagonizó la película de Santiago Loza¹⁴⁸, nos conocimos a los 17 años. La manera de comprobar que lo que yo estaba escribiendo estaba bien escrito, no estaba ofendiendo a nadie, estaba utilizando el lenguaje que tenía que utilizar, era pasarle el texto a Romina”.

¹⁴⁴ Antonio Quarraccino fue un cardenal de la Iglesia católica de Argentina y arzobispo de Buenos Aires entre 1990 y 1998.

¹⁴⁵ El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) es una organización no gubernamental (ONG) que trabaja desde 1979 en la promoción y protección de los derechos humanos y el fortalecimiento del sistema democrático en Argentina.

¹⁴⁶ *Carnes Tolendas. Retrato escénico de una travesti*: (2009) Es una pieza teatral de carácter testimonial, escrita y protagonizada por Camila Sosa Villada.

¹⁴⁷ Romina Escobar: actriz argentina trans.

¹⁴⁸ Santiago Loza dirigió y escribió la película “Breve historia del planeta verde”, estrenada en 2019.

Finalmente, Javier reconoce que lo teórico empezó a intervenir en su trabajo, aunque no como premisa en sus procesos creativos.

Yo había trabajado con *La noche que Larry Kramer me besó*¹⁴⁹, que fue la última obra de teatro que hice [como actor], que hablaba sobre el movimiento de ACT UP¹⁵⁰ en Estados Unidos, sobre todo el recorrido de la historia de la homosexualidad. Después [hice] el capítulo de Carlos Jáuregui en *Historia Clínica*¹⁵¹ donde veíamos que la primera persona trans empezaba a ingresar en las asociaciones y se la empezaba a incluir, porque eso no fue siempre así. Todo eso me iba motivando. (...) Con la Ley [N° 26.743] fue más contundente cuál era la lucha, cuáles eran los objetivos.

La intervención de lo teórico y lo político, en la obra de Javier Van de Couter, se tradujo en decisiones puntuales, por ejemplo, a la hora de elegir el elenco de sus producciones. Así, con respecto a las actrices trans que participan en el capítulo *Bautismo*, de *La Celebración*, nos cuenta que fue una decisión importante la de poder darles trabajo en aquel momento:

Ahora estamos cada vez más cerca del cupo laboral trans, pero en ese momento era poder reencontrarme con las actrices con que había trabajado en *Mía*. Son decisiones, a mí nadie me exigía contratar a actrices trans. Los productores te decían ‘si un actor hace esa composición, para los premios...’ Fue una lucha que hubo que dar en los sistemas. Todos empezamos a sofisticar el pensamiento, a ir un poco más a fondo con algunas cuestiones.

Noreida Flores: Investigación situada¹⁵²

La dramaturga y directora de teatro venezolana Noreida Flores nos muestra una pareja de adultos mayores que está festejando sus 54 años de casados, y pone al descubierto la decisión al fin tomada por Raúl de declararle a su mujer que desea transicionar y todo lo que esto

¹⁴⁹ *La noche que Larry Kramer me besó*. Obra teatral de David Drake. En 2009 se realizó una versión con dirección de Martín Alomar, interpretada por Javier Van de Couter.

¹⁵⁰ ACT UP (en español: Pórtate mal) es el acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del sida para desatar el poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia de sida y la gente que la padecía, con objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

¹⁵¹ *Historia Clínica*. Serie producida por Underground Contenidos en el año 2012. El capítulo número once, titulado: “El mismo amor, los mismos derechos” fue dedicado a Carlos Jáuregui, activista LGBT, primer presidente de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA); quien fallece en 1996 a los 38 años de SIDA.

¹⁵² Entrevista completa:

<https://drive.google.com/drive/folders/1eyUsF6hHH9STrWb1beYbtkBekqDXhkr2?usp=sharing>
Recuperado el 18/01/2022.

significa después de tantos años de matrimonio. Un tercer personaje, Génesis (la mujer que les ayuda en la casa) también apoya y contiene a Raúl en su decisión de transicionar.

Raúl: (...) Toda la vida he sabido que estoy en un cuerpo errado.

Ana: ¿Cómo? ... ¿Por qué no me lo dijo antes?

Raúl: Tener un comportamiento femenino siendo varón genera reacciones familiares y sociales. (Flores, 20)

Más adelante conocemos que Génesis es su hijo Diego, quien supuestamente emigró y desapareció de sus vidas hace tiempo. Raúl le pide a Ana que de ahora en más sea “el hombre de la casa” y ella termina aceptando ese rol.

Ana: ¿Qué será lo mejor? ¿Tendrá razón Génesis? De repente, si soy el hombre, puedo manejar la situación. ...Tal vez como hombre logre hacerle el amor. Hace tanto tiempo que no siento su piel junto a la mía. ¿Qué hago? ¿Y Génesis? Otro más. ¡Pero bueno, siempre quise tener una hija! (Flores, 53)

Noreida parte contando en la entrevista sobre el significado de “Cimarrón”, que hace alusión a un animal salvaje, sobre todo un potro o un toro. Por otro lado, nos explica que años atrás, se les llamaba así a los esclavos de color, que eran fuertes, rebeldes, un tanto salvajes:

Ellos abandonaban a sus amos para irse a la montaña a unirse a las guerras independentistas. Eran hombres ‘muy machos’. De ahí ‘cimarrón’ (muy macho) con aroma rosa.

Cuando escribí la obra, dentro de un contexto social, en el año 2006, tenía a mi alrededor muchos amigos que no se atrevían a mostrarse tal cual eran. Y yo les decía que no esperaran a tener 70 años para ser felices. Un día tuve la imagen de un hombre ya de la tercera edad. ¿Qué pasaría si fuese de un sexo diverso? ¿Cómo lo tomaría su familia? Me imaginé que un adulto mayor tendría mucho miedo por ser gay.

Noreida reconoce que le llamó la atención el tema del transexualismo: “Creo que ahora tiene otro nombre... Empecé a investigar. Tuve conversaciones y me documenté sobre la parte psicológica que aqueja a la persona que no se siente identificada con su cuerpo, ya que me parece que eso debe ser terrible.”

Como escritora manifiesta que no encontró resistencia a la hora de abordar esta temática, aunque pensó que, por tratarse de personajes de la tercera edad, podía llegar a tener algún tipo de resistencia por parte del espectador. Nos dice: “El teatro es la vida diaria, la vida misma y por eso cualquier cosa que pase, creo que no nos sorprende.”

También reconoce que en Venezuela la lucha y conquista en materia de derechos LGBT ha dado frutos. Dice al respecto: “Pienso que están siendo más respetados y aceptados, aunque falta muchísimo. Todavía la sociedad ve como que son monstruos, enfermos. Y realmente no es así.”

Noreida nos cuenta que antes de comenzar a escribir la obra hizo un trabajo de investigación sobre el tema:

Nunca escribo sin investigar. Íbamos a lugares de ambiente, a veces hablábamos con alguno cuando se daba la posibilidad o simplemente observábamos dependiendo de cómo se acercaban. Fui a un desfile de una organización de LGBT y tuve la posibilidad de hablar con uno de sus presidentes. Allí fue donde me explicó cómo se sienten identificados con sus cuerpos o no. Vi entrevistas televisivas, conversé con mis amigos heteros y trans a ver qué opiniones generaban. La investigación documental me ayudó, porque yo necesitaba profundizar en esa parte psicológica, en esa lucha interna de un ser humano que se siente mujer, pero es hombre o viceversa. Creo que es muy difícil lidiar con todo eso. Aparentemente es una condición natural, no que la buscan (no creo que la busquen, ya que es tan dolorosa que no creo que un ser humano sea capaz de buscarse ese dolor).

En cuanto a las repercusiones, nos dice que es una obra que generó muchísima polémica: “Algunos aceptaban, otros no. Hubo quienes decían que era una aberración. Esto se generó sobre todo durante la investigación. Cuando la presenté, la gente la aceptó. Hubo comentarios encontrados, pero fue aceptada”.

Consultada en relación al feminismo, Noreida nos dice:

Decidí poner a Ana en el rol de ‘hombre de la casa’ porque es la única forma de que ellos puedan llegar a tener esa conexión de cariño, sexual que la perdieron hace tiempo. Ella piensa que de esa manera él puede tener más detalle con ella. Tanto es así que para que él vea que ella es el hombre, es que asume el rol completo de hombre, se va a jugar dominó, se va a la calle a hablar con el portugués de la esquina. Todo lo que él hacía lo asume ella, para que vea que lo quiere tanto que es capaz de cambiar por él. El hecho de que Ana asuma el papel de hombre, estaría rompiendo con ese rol de la mujer desde la mirada machista, porque es ahora Raúl el que se queda en casa haciendo los oficios, bañando el perro, atendiendo todo en casa, mientras ella se dedica a lo que hacía Raúl antes: a estar con sus amigos y hacer el trabajo pesado, como arreglar cosas en la casa, a la vecina. Es un cambio total de roles. Extremo también.

Los preceptos o ideas que pone en cuestión la obra, es que una vida recta y buena en ocasiones no ayuda al pleno desarrollo del ser humano. Raúl fue un buen esposo, buen padre, pero pasaron muchos años de matrimonio, cincuenta y cuatro, y nunca fue feliz totalmente, porque no era lo que él quería.

La dramaturga propone ese final en la obra desde una posición ideológica de que el amor todo lo puede. Y dice:

Yo pienso que esta familia demostró la aceptación de una condición que no es buscada, que se da naturalmente, todo por amor. Yo les pregunté a parejas de la tercera edad qué harían en una posición similar. Varias respondieron que a su edad qué más les daba. Otras respondieron que se divorciaban, otras que lo sacaban de la casa, pero me llamó la atención aquellas que dijeron que bueno, que a esa edad que ya no dormían juntos, que ya no importaba si era o no era. La idea es pasar su vejez juntos como amigos y con el amor y cariño que se han tenido durante tantos años.

En cuanto a las decisiones tomadas en la puesta en escena comenta:

Decidí que toda la transición que iba hacer Raúl a Rosa se diera en escena delante del público, creo que ahí se tomaron muy en cuenta las acotaciones y el público en todo momento veía ese cambio, esa transformación. (...) [respecto al proceso creativo realizado por los actores Génesis fue el que más costó] porque desde el inicio el actor tenía que salir como mujer y hablar como mujer (...) [Mientras que Raúl] salía como hombre y casi todo el tiempo hablaba como hombre.

Noreida nos cuenta que en un principio pensó que iba a ser un rechazo por parte de los colectivos de LGBT+, pero fue todo lo contrario y nos dice al respecto:

Hace tres meses estamos en tratativas para montarla nuevamente, pero en lugares de ambiente. Tengo un amigo que hace teatro y realiza shows de drag queens. Yo creo que mucha gente se sintió identificada con esta obra. Pero para eso tendría que comenzar por actualizar algunos términos. También hay algunos diálogos explicativos y no quiero que se me convierta en clase magistral. No sería mucho lo que modificaría, la obra está ubicada donde yo quiero, son los personajes que logré crear. Pronto comenzaré con una revisión en la escritura de estos aspectos para el proyecto de volver a montarla.

Similitudes y diferencias en la construcción de identidad.

En *Bautismo* Agustín es crossdresser¹⁵³, elige vestirse con ropa de mujer que, como la define Pollock, “equivale al significado adjunto en nuestra cultura al hecho de no ser hombre” (1988, p.75); lo hace sólo en determinadas ocasiones (usa un camisón de gasa para dormir y asiste

¹⁵³ La palabra “Crossdresser” viene del inglés y traducida al castellano significa “travesti”. Son hombres, generalmente heterosexuales, con una vida como varones, que suelen, en ocasiones y por un tiempo limitado, vestirse de mujer para explorar su costado, su sensibilidad más femenina.

con ropas de mujer a tocar el piano en un bar nocturno al que concurren travestis y hombres homosexuales). Elba, su esposa, no puede aceptarlo, por lo que la pareja se ha separado.

Van de Couter en *Bautismo*, desarrolla una trama que da cuenta de esta “identidad en construcción” (D’Uva *et al*, 3) y de las reacciones sociales y familiares que este devenir provoca. La historia aborda el proceso de elaboración del conflicto que se produce entre Agustín y Elba en primer lugar, y más adelante en Leo (el hijo de la pareja, interpretado por Michel Noher)¹⁵⁴. Hacia el final, mujer e hijo aceptan la elección del padre y asisten a verlo tocar el piano en el bar, lo que nos habla de una mirada sobre la temática que nos propone la apertura a estas nuevas manifestaciones de género y la atención a las demandas de reconocimiento de quienes están afectados por su sexualidad disidente, donde podemos intuir la influencia teórico política de la que hablamos anteriormente.

No es casual que se titule *Bautismo* si pensamos que al ser bautizada una persona asume una nueva identidad (antiguamente se recibía un nombre de bautismo que muchas veces era con el que finalmente se identificaba la persona) o como lo plantea Camila Sosa Villada en *Las Malas*, el bautismo de una persona trans o un travesti ocurre cuando la aceptan en un grupo (79). Agustín asume su nueva identidad y la ceremonia es una puesta en escena donde él vestido de mujer toca el piano.

En *Cimarrón con aroma rosa*, Raúl plantea que es transexual, término introducido en la literatura sexológica por Cauldwell con su trabajo *Psychopathia Transexualis* (Fernández, 23-33). Más adelante le dirá a su mujer que es transgénero porque aún no ha realizado la transición, todo esto pone en juego el vínculo con su mujer Ana con la que llevan más de 50 años de matrimonio. Al igual que en el capítulo de *Bautismo* tampoco su esposa acepta este planteo. Raúl, como Agustín, debe liberarse de esas ataduras porque siente que ya no tiene tiempo para ser lo que quiere ser. Siempre ha deseado operarse y para ello ha ahorrado dinero durante muchos años. Hacia el final Ana decide darle el dinero que ha juntado Raúl a Génesis para que pueda concretar su cirugía.

¹⁵⁴ Michel Noher: Actor argentino.

Otra similitud entre *Bautismo* y *Cimarrón con aroma rosa* es el uso de términos bíblicos o religiosos; la génesis es el origen, principio o proceso mediante el cual se ha originado o formado una cosa; mientras que el bautismo cumple una función similar en la identidad del ser y su pertenencia a un credo.

Otra característica a tener en cuenta planteada por la autora es que la obra tiene un tinte educativo, ya que por ejemplo incluye en algunos diálogos las definiciones de travesti, transexual y transgénero. Por otra parte, en el personaje de Génesis pone la voz de lo científico, haciendo referencia a Harry Benjamín y su primera intervención quirúrgica. También la obra expresa la mirada que se tenía sobre las personas transexuales en Roma y habla de las Gallae¹⁵⁵ y cómo eran consideradas personas mágicas en América Precolombina:

(...) vivíamos en armonía, en comunidad, con diferentes roles. Lo que se ha podido ir rescatando es que había una cosmovisión de que cada ser humano es una unidad en sí misma, que no hay dicotomías. Esa unidad tiene principios masculinos y femeninos, y ciertas personas, que podríamos llamar “trans” o “travestis”, tendrían un mayor equilibrio entre la feminidad y la masculinidad y, por eso, fueron consideradas puentes entre la salud y la enfermedad y practicaban la medicina. O eran vistas como puentes entre lo terrenal y lo divino, y por eso fueron sacerdotisas. O puente entre los pueblos, y por eso cumplían un rol que hoy entendemos como diplomacia; son seres que van y vienen tratando de no llegar a la guerra. O son puentes en lo familiar, porque en cada conflicto entre parientes se recurre a ellas para que den una opinión. (Wayar, 23)

Por otro lado, a diferencia de *Bautismo*, Noreida plantea la lucha que han enfrentado las personas trans para reclamar sus derechos y el lugar que les corresponde en la sociedad, pero deja en evidencia que todavía esos derechos no son reconocidos por las leyes y la sociedad.

Otro aspecto a tener en cuenta que se da tanto en ambas obras, es que los personajes principales cuentan con lo que Wayar llama “Trava madrina”, que están representadas por La Turca en el primer caso y en el segundo por Génesis:

Todas tenemos una madre trava. Imagino que este vínculo entre travestis y este rol maternal tienen que ver con muchas cuestiones. Me lleva a pensar, por ejemplo, en la relación que se da entre quien analiza y quien es analizada en una terapia: tiene que ver una aceptación de rol de ambos lados, otorgar o pedir el rol, y esto no

¹⁵⁵ En Roma incluso existían las Gallae o sacerdotisas encargadas de amputar los genitales masculinos para que fuera la persona la que decidiera su género.

siempre es explícito, sino que se va dando. Entran en juego la diferencia de edad, la trayectoria, el poder que se tiene en las zonas de trabajo, en el contexto donde se está, y tiene que ver con muchas cuestiones y con el deseo de protección a partir de esa indefensión de quien está llegando a un mundo, que viene en orfandad (...) (Wayar, 40)

En ambos casos los personajes colaboran para tomar la decisión de blanquear las situaciones y transicionar.

Cómo la teoría atraviesa la práctica artística.

En ambos casos, se trata de dramaturgias y puestas en escena que cuestionan el estatuto dominante y de artistas que utilizan su obra como “estrategia de la resistencia política” (Maffía, 8).

Nos resulta interesante señalar que en *Cimarrón con aroma rosa*, la falta de deseo sexual de Raúl hacia su esposa es una de las circunstancias que cimientan el conflicto; mientras que en *Bautismo*, el personaje que se traviste no cuestiona en ningún momento su heterosexualidad, manifestando el deseo de continuar su relación con su esposa, lo que pone de manifiesto otra situación invisibilizada: la diferencia entre género y sexualidad.

Lohana Berkins, en *Cuerpos ineludibles* hace referencia a esto diciendo:

Incluso con leyes progresistas como la de Unión Civil, que acaba de ser aprobada en la Ciudad de Buenos Aires y que toda Latinoamérica celebró, si quiero hacer uso de la ley de Unión Civil me voy a tener que casar como ‘Carlitos Fernández’ y no como Lohana Berkins. Se nos sigue pensando como varones y somos definidas en función de la sexualidad, teniendo que reorganizar la identidad en sintonía con la norma heterosexual, lo cual nos conduce a situaciones paradójales:

¿Por qué si me gustan las mujeres entonces debo ser tal cosa, pero si me gustan los tipos entonces debo ser tal otra? ¿Y si las travestis o la masturbación o el celibato...? Todo pensamiento está regulado por esta idea de la heterosexualidad que define por anticipado los perfiles y conductas esperadas, más allá de nuestros deseos y maneras de vivirlo. (20)

En relación a los dos personajes centrales de ambas piezas dramáticas, tomando lo que señala Nelly Richard quien habla de la experiencia como “autenticidad de lo vivido, espontaneismo de la conciencia, formas de pensamiento parciales y situadas” (32), vemos que sus contextos socioculturales son diferentes y creemos que esto podría condicionar las modalidades de sus transiciones.

En *Bautismo* Agustín es pianista. Al menos este aspecto (la sensibilidad artística), influye en la forma de pensamiento situada, al implicar una faceta más sensible en su construcción y autopercepción de lo vivido. Desde la música como herramienta, el personaje puede canalizar mejor la expresión de esta subjetividad de género. Aquí el arte es un motor que inicia esta expresión femenina, a través de la música. Y es este aspecto artístico el que permite una hiperexpresividad femenina de la masculinidad, donde simultáneamente se va produciendo y representando a sí mismo como nuevo sujeto, creando así su imagen femenina y al mismo tiempo, la manera como será percibido por el público, siendo sus primeros espectadores quienes asisten al pub.

En este sentido su objeto de arte, como describe Griselda Pollock en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, se da como una práctica social (27). Esto se observa cuando al final del capítulo el personaje Agustín/Eva (“Eva, que quiere decir vida” (Van de Couter), dice La Turca, cuando la presenta por primera vez en su atuendo de mujer frente al público del cabaret) sale a escena mucho más naturalmente ya asumida totalmente su feminidad, cargada de performatividad poderosa para lograr discursivamente lo que ha silenciado.

En relación a las condiciones del contexto dentro de la sociedad cultural puntual del pub trans, es la intervención de la producción general social y de consumo lo que propicia cierto ambiente para que esa manifestación transgénero se dé más plenamente, a diferencia del hogar de Agustín.

Estas cualidades descritas no aparecen tan visiblemente en el contexto del personaje de Raúl, donde los acercamientos a lo femenino o al travestismo suceden de manera oculta. Además Raúl al momento de expresarse, en lugar de usar vestido o maquillaje nuevo, elige determinados elementos cargados de significación previa ya que pertenecen a su esposa. Se infiere que esos objetos le brindan una cuota extra de lo prohibido, de identificación con los modelos ya establecidos de mujer.

Al contrastar con la teoría referente a la construcción de la feminidad, notamos que Noreida Flores parece haber plasmado esas figuras maternas de una manera más estructurada, con características claramente tradicionales para esa matriz natural necesaria de una feminidad originaria. Se evidencia esa oposición entre experiencias íntimas y sociales, de un modo

castrador (por lo tanto, más conflictivo) en la relación de Raúl con lo femenino. En el caso de Agustín aparece una feminidad más conformada, lo que “daría la oportunidad de expresar una subjetividad primigenia y ‘auténticamente’ femenina con una voz no medida por la representación masculina: una voz supuestamente anterior a sus nominaciones y sus ideologías”, como menciona Nelly Richard (36). Esto se puede reconocer en la elección de las prendas de vestir para la noche de presentación/bautismo, donde la amiga le menciona a Agustín que tiene un estilo aseñorado, pero bien. El autor deja ver que está presente en la construcción de género de su personaje trans una figura de cuerpo tradicional similar al de su esposa. Ese vínculo originario con la feminidad diferenciado en ambas obras dramáticas, se hace extensivo hacia los personajes de las esposas, desde las cuales los autores perciben y forman las ideologías femeninas que utilizan para colaborar en esas identidades subjetivas trans.

Reconocemos un punto relacionado a esas subjetividades trans resueltas por Flores y Van de Couter para el modo en que en ambos personajes asumen su condición transgénero, al evidenciarse esa pulsión definida por Nelly Richard: “Lo pulsional semiótico conforma un estrato de la subjetividad que ha sido reprimido o excluido por el contrato masculino de los procesos de formación cultural, y es cierto también que dicho estrato corporal puede llegar a liberarse con una fuerza desestructurante, subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino” (36). Pulsión que se hace presente al enfrentarse cada uno de ellos con sus esposas. Finalmente se expresa esa subjetividad reprimida que logra atravesar las convenciones del modelo de vida heteronormativa que llevan.

La territorialidad de lo privado y lo público de cada personaje, comparte a su vez un aspecto desde el contexto geográfico: el ser latinoamericano que no alcanza a una globalización cultural completamente abierta y dispuesta a estos cambios de identidad. Y esa configuración de sentido estaría codificada o silenciada socialmente, dándose una existencia entre lo racional y lo irracional, entre la superficialidad de las apariencias y lo autóctono del ser continental.

Al analizar la construcción de género a nivel cultural, retomando el concepto de la cultura, como la define Griselda Pollock (74), la producción de sentido para la ideología y las construcciones en el mundo en que vivimos, el ambiente laboral del personaje de *Cimarrón*

con aroma rosa se describe como un contexto cultural y socialmente machista. Esto queda en evidencia cuando él confiesa a su esposa que el motivo por el cual lo echaron fue porque descubrieron que llevaba ropa interior femenina.

El arte es constitutivo de una ideología y parte de la producción social. Y es a partir de este arte de travestirse que comienza a gestarse una identidad visual para ser aceptada por el propio hombre y por la sociedad que lo rodea. Para luego transformar ideológicamente el entorno, la familia, esa sociedad inmediata.

En el caso de Raúl el arte de travestirse se manifiesta de una manera tan bien fundada que no sólo es aceptada por el grupo familiar (esposa e hija), sino que además se involucran en una nueva conformación de la estructura de géneros. Una reestructura que conserva el formato tradicional.

Siendo que la construcción del género como describe Judith Butler, un acto que ocurre una vez y cuyos efectos se establecen firmemente, que no es un hecho natural sino una construcción performática que actúa sobre los cuerpos, el efecto de una cantidad de circunstancias (9-31). Y además, una compleja construcción de varias disciplinas según las nuevas tecnologías del género, como define Teresa de Lauretis “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales” (8). Particularmente en *Cimarrón con aroma rosa* la autora coloca en un similar proceso constructivo a los otros dos personajes, respondiendo así de alguna manera al imperativo heterosexual inserto en la vida cotidiana, procedimiento que interpretamos, permite ciertas identificaciones sexuadas.

Tomando la definición de de Lauretis “El sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (...) a los individuos en la sociedad.” (6), existe una diferencia en la resolución que dan los autores a las obras que hemos seleccionado:

En *Cimarrón con aroma rosa* se da una reestructuración para los roles mujer y hombre dada en la aceptación mutua del matrimonio. Al haber una determinación bien firme (Raúl está dispuesto a operarse), se da un cambio de posiciones en el sistema social familiar para mantenerse como tal (según las instituciones sociales) y es esa reconfiguración de roles lo que resulta en nuevas posiciones para los personajes; lo que conlleva a que realicen tareas

asumiendo la totalidad de los efectos de esos significados asignados a cada rol: femenino para Raúl y masculino para Ana.

En *Bautismo* la situación no se resuelve mediante una reestructuración de posiciones dentro de la sociedad familiar. El personaje de mujer/madre/esposa mantiene su lugar como tal. No hay un desplazamiento de las posiciones de roles.

Tanto el personaje de Raúl como el de Agustín manifiestan subjetividad a través del lenguaje corporal y visual hacia el espacio exterior, ese espacio "real": el pub en *Bautismo* y el hogar familiar en *Cimarrón con aroma rosa*.

Podemos destacar que los autores logran poner en evidencia en cada personaje esta fluctuación entre las verdades internas-psíquicas y externas-entorno, la melancolía constitutiva heterosexual que ocasiona el travestismo y la identificación de género (de Lauretis, 14-15). Es a través de los cuerpos de los personajes que se logra leer esa construcción mencionada anteriormente, como producto de la representación y de la auto-representación.

Según la teoría de tecnología de género propuesta por de Lauretis, estos dos hombres vivían bajo un género que hasta ahora era más una construcción sociocultural impuesta, que una construcción personal. Aportes externos como "discursos implementados a través de la pedagogía, la medicina, la demografía y la economía, [que] fueron fijados o sostenidos por las instituciones del Estado y se tornaron especialmente focalizados en la familia" (14)

Dado que Pollock menciona a la masculinidad y feminidad como términos de división/diferencia y no de entidad dada, siendo el significado de mujer un producto de las relaciones sociales, de inclusiones y exclusiones, de reproducción y sexualidad (78), es que entendemos que el género puede ser reconstruido y variar su posición dentro de la composición familiar, lo que sucede en las dos obras dramáticas analizadas.

Existe una referencia a esto último, en el texto de Berkins *Un itinerario político del travestismo*:

A diferencia de gays y lesbianas, las travestis no tenemos opción en cuanto a nuestra visibilidad. No podemos elegir no decir a nuestras familias qué somos o queremos ser, no podemos elegir cuándo salir del clóset. El travestismo constituye un giro hacia el no identitarismo. Creo que en la medida en que las identidades se convierten en definiciones señalan límites y se vuelven fácilmente separatistas y excluyentes. Esto

es lo que Kim Pérez llama identitarismo. Los seres humanos somos un punto de partida más que un punto de llegada; más que un ser, somos un proceso. (67)

Conclusión

Observamos que la teoría que es confesada por Noreida Flores no parece corporizarse en la obra. Mientras que en *Bautismo* sí se deja entrever, a pesar de que el autor manifiesta que no recurre a teorías propiamente registradas sino a material de campo y observaciones de sus vivencias en relación al tema.

Ambos autores proponen personajes trans con recorridos y resoluciones diferentes, sin embargo, podemos reconocer en las dos piezas dramáticas que existe una adhesión al feminismo tradicional. Esto está dado en los personajes de Ana y Elba, que aceptan la situación que se les presenta ocupando la posición esperada de ellas como mujeres, esposas y madres.

Como mencionamos anteriormente, este trabajo es la materialización de lo que nos fue sucediendo a los cuatro autores a medida que nos encontramos con el material propuesto por el seminario, las obras analizadas y las entrevistas realizadas. Este proceso provoca reflexiones y pensamientos en cada uno de nosotros, por lo que nuestras impresiones al respecto siempre son situadas; golpean o se despiertan dentro nuestro, no solamente por la intervención de la teoría y el trabajo de investigación transitado, sino también por la historia y el contexto (social, cultural, histórico, familiar, personal, íntimo) de cada uno. Por lo tanto, se nos hace difícil, sino imposible, resumir las reflexiones en una conclusión común, aunque podemos mencionar algunos puntos en los que estamos de acuerdo:

- La obra *Cimarrón con aroma rosa*, aborda el devenir trans como herramienta, camino, para hablar de la premisa “el amor lo puede todo” (tal como lo manifestó en la entrevista Noreida Flores); sin descartar las implicancias filosóficas y políticas que la historia conlleva, creemos, en un segundo plano.
- Mientras que *Bautismo* es una pieza concebida con el propósito de poner en escena principalmente los conflictos personales, familiares, sociales y políticos que provoca la decisión de asumir una identidad de género que no coincide con la asignada social

y biológicamente.

Al inicio del presente trabajo, afirmamos que los contextos histórico-sociales influyeron en las decisiones tomadas por Flores y Van de Couter a la hora de abordar la escritura. Creemos que en este punto nuestro planteo se confirma.

Estamos de acuerdo en que *Bautismo* deja entrever con más claridad que *Cimarrón con aroma rosa* la intervención de las actuales teorías de género imperantes en nuestro país (Argentina); pero no podemos dejar de señalar que en Venezuela (lugar donde reside Noreida Flores), hasta el momento de realizarse el presente análisis, no existe una ley de identidad de género, lo que nos muestra que el contexto sociopolítico (y geográfico, como también afirmamos inicialmente) en que abordan su tarea creativa ambos autores, es considerablemente diferente e influye en su trabajo artístico.

Por otra parte, también mencionamos como variable el acercamiento o no por parte de los autores a las teorías y luchas de género y queer. En este punto, consideramos que se desprende de ambas entrevistas que Noreida Flores aborda su creación sin tener en cuenta las mencionadas luchas y teoría, pese a haber realizado una investigación de campo en Venezuela (donde las teorías y el pensamiento filosófico al respecto parecen tener un desarrollo y alcance menor que en Argentina), mientras que la obra de Van de Couter sí lo hace.

Creemos que esto explica la diferencia, para nosotros significativa entre ambas piezas artísticas, en cuanto a la resolución de cada historia y las posibles influencias y reflexiones que podrían provocar en sus espectadores.

Mientras que Van de Couter propone un final en que Elba acepta la decisión de Agustín, conservando ella su identidad femenina y quedando abierta la pregunta de si la pareja seguirá o no relacionándose como tal o en situación de ruptura conyugal, Flores plantea un nuevo orden familiar, en el que Raúl (ahora devenido mujer) asume el rol femenino, mientras que Ana deberá adaptarse a la situación convirtiéndose ella en el hombre de la casa.

Vemos que *Bautismo* abre la posibilidad a nuevas conformaciones familiares, sociales, individuales, de pareja, identitarias, etc.; a la vez que *Cimarrón con aroma rosa* conserva la

estructura heteronormativa, pese al cambio de roles; lo que nos hace pensar que ambas piezas artísticas tienen intenciones e influencias diferentes. Como lo plantea Monique Wittig:

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos (...) cuando el pensamiento heterosexual piensa la homosexualidad, ésta no es más que heterosexualidad. (52)

Podemos concluir entonces que Noreida piensa *Cimarrón con aroma rosa* desde la visión binaria de la heterosexualidad mientras que *Bautismo* se abre a las nuevas posibilidades de pensamiento y conceptos que plantea el pensamiento homosexual, o redoblando la apuesta de Wittig (48-52): el pensamiento trans-travesti, el pensamiento diverso.

Volviendo a nuestro planteo inicial, la variable de la edad asignada a los personajes como condicionante del desarrollo y definición de las historias, es un punto que no podemos afirmar ni refutar, ya que en las entrevistas ese tema se diluyó, no se abordó con la profundidad necesaria. Consideramos que no tenemos elementos para el análisis, aunque nos parece interesante pensar que la edad de las personas podría ser un condicionante en cuanto al acercamiento y aceptación de nuevas miradas sobre el tema; entendiendo que la edad podría reflejar (aunque no siempre) la adhesión previa o no a posicionamientos filosófico-políticos que hoy podrían considerarse superados.

En relación a la influencia de las reflexiones sobre género y sexualidades disidentes, podemos ver en Noreida Flores la ausencia de definiciones y diferenciaciones de conceptos como “sexo” y “género”, si tomamos en cuenta lo que dice Josefina Fernández en *Cuerpos desobedientes* (19-22).

Noreida nos dice: “La investigación documental me ayudó, porque yo necesitaba profundizar en esa parte psicológica, en esa lucha interna de un ser humano que se siente mujer pero es hombre o viceversa”. Esta frase pone en evidencia, no sólo que su objetivo al escribir *Cimarrón con aroma rosa* era profundizar en la psicología de la persona transgénero, sino que no le interesa ahondar en la diferencia entre sexo y género, al decir “se siente mujer pero es hombre”.

Más adelante nos dice: “¿Qué pasaría si fuese de un sexo diverso? ¿Cómo lo tomaría su familia? Me imaginé que un adulto mayor tendría mucho miedo por ser gay”, omitiendo la diferencia entre identidad de género, genitalidad y orientación sexual.

Y concluye: “El hecho de que Ana asuma el papel de hombre, estaría rompiendo con ese rol de la mujer, desde la mirada machista”, lo que nos parece todo lo contrario, ya que, aunque se intercambien los papeles, se atribuyen roles de género estrictos para cada identidad que responden a los cánones históricos del machismo y el patriarcado.

Y nuevamente podría estar respondiendo al mandato heteronormativo cuando expresa que decide poner a Ana en el rol de “hombre de la casa” porque “es la única forma de que ellos puedan llegar a tener esa conexión de cariño, sexual que la perdieron hace tiempo.” Aunque podríamos pensar que considerando lo que Flores manifestó en relación a su objetivo al contar esta historia (dar el mensaje de que “por amor” se puede hacer todo tipo de sacrificios), ésta decidiría tomar el rol masculino porque “piensa que de esa manera él puede tener más detalle con ella”.

A diferencia de esto, como ya dijimos, el proceso creativo de Javier Van de Couter responde claramente al cuestionamiento ideológico de su época. Por ejemplo, podemos intuir la influencia de la Teoría Queer en *Bautismo*, cuando el autor decide vestir a Agustín con un camisón de gasa verde que deja ver el abundante vello que tiene tanto en el pecho como en la espalda. Creemos que esto cuestiona incluso las identificaciones clásicas de lo femenino/masculino, si consideramos que el camisón de gasa semitransparente es una vestimenta que ha correspondido al género femenino, mientras que el vello en el pecho y la espalda sería algo exclusivo de lo masculino.

“Las capas son tantas. Empezamos a entender tantas cosas: que la identidad no tiene que ver con la genitalidad, por ejemplo”, dice Javier, reconociendo que su obra fue influenciada por las reflexiones teóricas sobre género y sexualidad.

Así el cuerpo del actor Luis Machín, investido en ese camisón nos pone a pensar, genera una ruptura y es indudablemente un gesto que nos propone como dice Beatriz Preciado en “Multitudes queer”:

(...) comprender los cuerpos y las identidades de los anormales como potencias políticas y no simplemente como efectos de los discursos sobre el sexo (...) [provocando una] desterritorialización de la heterosexualidad (...) [que] supone una resistencia a los procesos de llegar a 'ser normal'" (2).

El hecho de que Elba acepte la decisión de Agustín, hacia el final de la historia, propone una ruptura con los cánones cisgénero, como lo hacen las reflexiones teóricas en materia de género y sexualidad imperantes en el momento. También cuestiona la concepción heteronormativa de las relaciones humanas el hecho de que Agustín, al mismo tiempo que plantea su deseo de vestirse de mujer, continúe enamorado de su esposa y deseándola sexualmente. Esto no sucede en *Cimarrón con aroma rosa*, sino todo lo contrario, ya que Raúl al sentirse mujer, deja de sentir deseo sexual por su esposa.

Así como las experiencias de identificación/desidentificación con el sexo y género asignado biológica y socialmente son situadas, personales, únicas; de la misma manera los procesos creativos se contextualizan y son influenciados por una multiplicidad de factores. Cada vivencia es única, y el arte no escapa a esta realidad. Lo íntimo, lo cultural, la historia personal y social, el contexto político. Todo influye a la hora de vivir la experiencia propia de la construcción de una identidad de género y/o la de la creación. Cuanto más abiertos estén los debates, más expuesto el infinito abanico de posibilidades ya transitadas, la sociedad estará más permeable para considerar y aceptar las nuevas conformaciones que se vayan presentando, mayores serán las libertades y las experiencias emergentes.

Para hablar del tema en las mismas condiciones en diferentes lugares geográficos y realidades socioculturales, será necesario el transcurso de cierto tiempo que dé lugar a un nuevo paradigma ideológico dentro de las sociedades. Por el momento entendemos que como personas y como sociedad, estamos en proceso de apertura, aprendizaje y deconstrucción. La existencia de espacios como el seminario que dio lugar a este trabajo y de nombres como el de Camila Sosa Villada, Cris Miró y Marlene Wayar, ponen el tema en el tapete no solo de las personas a las que naturalmente interesa la temática, también lo acerca a aquellos que (en un principio) lo perciben como ajeno.

Bibliografía

- Berkins, Lohana. "Un itinerario político del travestismo" en *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Maffia, Diana (comp.) Feminaria, 2003, pp. 61-67.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 2002.
- D'Uva, Mónica; Fernández, Josefina; Viturro, Paula (comps.). *Cuerpos Ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades*. Ají de pollo, 2004.
- De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género" en *Mona - Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* Vol. 2, 1996, pp. 6-34.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa, 2004.
- Maffia, Diana. "Filosofía en las catacumas y otros márgenes". *Cuerpos ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades*. D'Uva, Mónica et al, Ají de pollo, 2004.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo, 2013.
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia 2013.
- Sosa Villada, Camila. *Las Malas*. Tusquets, 2019.
- Wayar, Marlene. *Furia travesti. Diccionario de la t a la t*. Paidós, 2021.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, 2006.

Fuentes

- Burgos, Juan Manuel. "Para verte mejor." Página 12, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1935-2011-04-15.html>
- Flores, Noreida "Cimarrón con aroma rosa". <https://drive.google.com/file/d/1Cj0gqGx3q2vhPBTqbTcVhJAOPTBC6Orh/view>
- Pereira, Héctor. "Las personas trans en Venezuela, sin identidad ni derechos". *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/vida/20201119/49545773133/las-personas-trans-en-venezuela-sin-identidad-ni-derechos.html?facet=amp>
- Secretaría de Derechos Humanos. (2014). *Ley N°26.743 Identidad de género*. Buenos Aires: Publicaciones de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
- Van de Couter, Javier. *La Celebración - Capítulo 3 - Bautismo*. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=cv1nGeHBP3w>

Carla Pessolano - La comprensión como verdad para una escena de resistencia en el campo teatral argentino

Carla Pessolano
(Grupo IEP, IIT, DAD, UNA – CONICET)

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir.

Marina Garcés

“Nada más verdadero que actuar” (Charla ODA, 2021) dice la actriz María Onetto. Lejos de la idea de la actuación como simulación, esta actriz -atípica¹⁵⁶ dentro de la constelación de creadoras y creadores de resistencia dentro de la escena nacional- describe la actuación como un “ser materia” (Onetto, 2021). Sus discursos de espesor, así como su praxis actoral, han dejado trazas indelebles en un modo de concebir la escena que nos pone a pensar acerca de la trama en que la mera materialidad de los cuerpos configura estéticas y poéticas distintivas de un territorio.

“La actuación como instrumento de comprensión” (Onetto, 2021) el “armado de un dispositivo actoral” (Onetto, 2021) y la “alta presencia” (Onetto, 2021) para la conformación de un cuerpo de actuación son algunas de sus descripciones. Los discursos de espesor, manifiestos en estas concepciones peculiares de la escena que desplegó Onetto durante su tránsito teatral confirman que aquellos saberes producidos por los creadores pueden ser reconocidos como verdaderas teorías existentes, aunque no formalizadas¹⁵⁷.

¹⁵⁶ En primera medida, es una actriz que utiliza los términos de “verdad” y “experiencia” para describir sus metarreflexiones, lo que es muy atípico dentro del grupo de creadores de Resistencia.

¹⁵⁷ En investigaciones previas hemos visto que al interior de sus pruebas la creación escénica contiene códigos. Códigos que en muchos casos no pretenden ser expuestos. Sin embargo, por momentos hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando su rastro entre un proceso de creación y otro. Un “salto de intuición” llama Blumenberg a ese costado enigmático que porta la metáfora cuando se impone entre los decires habituales para referir a lo que nos rodea. Palabras que, definitivamente, son más que “la insuficiencia de un concepto” (Blumenberg, 2018, 92).

Si pensamos que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular del teatro argentino, los rasgos particulares que deja esta actriz en esas prácticas son huellas determinantes hacia una apertura de sentidos desde el *comprender* del cuerpo para llegar a decir aquello que - siguiendo a Marina Garcés *las palabras no saben decir*.

De un tiempo a esta parte hemos estudiado la idea de resistencia¹⁵⁸ para distinguir la praxis actoral de un grupo de creadoras y creadores dentro del teatro de Buenos Aires. La concebimos como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión y que opera como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen. El caso de María Onetto es peculiar dentro de esta constelación de creadores. Por un lado, en diversos registros ha manifestado su creencia en lo que podríamos llamar la dimensión inconsciente de la actuación cuando afirma “eso que emana en la práctica” (Onetto, 2021) y por otro lado se ha ocupado de ponerle palabras a una práctica que suele enmudecer.

“En la producción de ficciones es donde *drenamos* aquello que resulta oscuro o extraño de la idea de existir” afirmó en una entrevista reciente. Cuando falleció, a principios de marzo de este año se sintió un golpe súbito en el campo escénico. La partida prematura de esta actriz “interesada por lo hondo” (Pagés y Aguilera, 2021) -como ella misma afirmaba- dejó un vacío profundo y un eco de incredulidad que aún persiste.

¹⁵⁸ La idea de resistencia nos ha permitido reconocer que la producción de saberes emanados de las praxis en el teatro de Buenos Aires se ubica al interior de esas praxis y eso precede a las concepciones contemporáneas que buscan implementar a la figura del artista-teórico como algo novedoso. Si bien conocemos los diversos abordajes de las combinatorias para los binomios investigación/creación y teoría/práctica varían según geografía y marco institucional, la sistematización de los discursos de espesor de los creadores que forman parte de la constelación de resistencia da cuenta de una producción de teoría singular, que no se apoya en conceptualizaciones exteriores sino que surge de la propia materialidad de la práctica. Alineada con desarrollos teóricos previos (Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez) que distinguían a la resistencia como el recorte de una práctica específica dentro del campo teatral nacional (cuyo rasgo saliente era “la supresión de oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular” para el despliegue de una poética que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director”), hoy reconocemos la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Su particularidad es que esto se instala en tanto práctica (con los rasgos definidos de poéticas que pueden considerarse cercanas) pero también al modo de una reflexión acerca de esa práctica y desde la producción de pensamiento sobre la praxis específica de actuación.

La actuación como instrumento de comprensión, la literatura como herramienta para configurar un cuerpo de actuación y el armado de un dispositivo actoral son algunos de los pilares que parecían conformar su concepción de la praxis de actuación. Sin pretensión de exhaustividad, en estas líneas buscaremos adentrarnos, al menos por un momento, en su pensamiento para ir en busca de los “modos teóricos” (Cauquelin) de esta creadora única dentro de nuestro campo teatral.

Un aspecto de la producción de sentido actoral¹⁵⁹ -categoría cercana a la de resistencia- es el de la autonomía escénica. Es decir, el actor apropiado de la escena y de los saberes que porta esa escena, produciendo actuación desde las derivas que se van suscitando dentro de la misma. Por su parte, el concepto de discursos de espesor¹⁶⁰ pretende poner en valor aquellos saberes producidos por los creadores que son susceptibles de ser reconocidos como teorías complejas que se apoyan en lo material de la escena. Al articular ambas nociones nos hemos interesado específicamente por los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación. Especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo (cuerpo que produce sentido de manera autónoma de otras lógicas externas a él: textos, pautas del director, etc.). Consideramos que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular de nuestro teatro y los pensamientos condensados en discurso sobre las concepciones de teatro y de mundo de María Onetto también.

En escritos previos hemos observado que la idea de *trama* se configuró como un elemento central en los discursos de espesor de Onetto para referir al armado de una materialidad escénica en que “lo artístico, lo simbólico es transformador de lo real y lo concreto” (Yaccar, 2023). De hecho, en sus dichos esta idea se instala de modos diversos: por ejemplo, cuando alude a la actuación como a como actividad “ampliadora de la existencia” (Onetto, 2021) o la actuación como “instrumento de comprensión” (Charla ODA, 2021) cuando afirma “se actúa lo que se comprende, si comprendo poco, actúo poco” (Onetto, 2021). Esto permite pensar

¹⁵⁹ La producción de sentido actoral se caracterizaría por a) la heterogeneidad, b) la autonomía (en tanto se trata de un teatro que escapa a la dependencia representativa), c) la singularidad (en la búsqueda de procedimientos que creen en el sentido teatral), d) el uso del lenguaje (que genera una práctica de actuación que no responde a la “interpretación” de un lenguaje previo sino que “crea un lenguaje” en sí mismo), e) la puesta en valor del cuerpo (hay un corrimiento de los espacios tradicionales de jerarquización al tratarse de un “cuerpo que piensa”).

¹⁶⁰ La categoría teórica de “discursos de espesor”, apoyada sobre la noción de “descripción densa” elaborada por Clifford Geertz (2003) en su estudio de las ciencias sociales.

en una concepción del cuerpo de actuación que incluye dos lecturas posibles: desde lo que se comprende al interior de la actividad actoral, es decir, lo que ese cuerpo entiende, transita, manifiesta y que se expresa en materialidades que no pueden darse por fuera del tránsito del ensayo o de la clase; y lo que ese cuerpo proyecta en la interacción con el “punto de vista”¹⁶¹, para pensar en la expectación en términos amplios (desde una concepción muy usual entre la constelación de creadoras y creadores de resistencia). Respecto de esto último Onetto afirmará con transparencia: “actuar es ser mirado” (Charla ODA, 2021).

Tomemos esto y volvamos entonces al texto del comienzo en que Marina Garcés describe:

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir (Garcés, 2013: 48)

Cuando la autora se ocupa de pensar acerca de la politización de la corporalidad cuestiona la idea de “autonomía”, aludiendo a que este concepto se había vuelto la bandera de la construcción emancipatoria moderna. Desde la aspiración a “[una] autonomía de la razón, [una] autonomía de la política, [una] autonomía del cuerpo, [una] autonomía del individuo, [una] autonomía del deseo”. Ante ese imposible, hoy el cuerpo se reconoce como tal únicamente situado en un espacio y en interacción con otros. En nuestro campo de pensamiento, el teatro, lo que en su momento fue una autonomía actoral hoy quizá se encuentre mutando hacia una apertura de sentidos o -enunciado de modo más lúcido- lo que Onetto ha llamado “la actuación como un cuerpo que decide atravesar una experiencia” (González, 2021). Sumado a esto, algunos elementos mencionados por Garcés funcionan de manera clara para hacer una transposición al campo del teatro. Cuando los cuerpos de actuación “se desencajan” de un rol subalterno limitado a responder a las expectativas de una

¹⁶¹ El punto de vista es un concepto que trabaja sobre el lugar en que estaría colocada la mirada, como un elemento en búsqueda de producir actuación. El actor y la actriz se organizan para actuar desde el saber que hay un observador presente. Durante las funciones, sería el público real y la conciencia en el actor de que existe alguien que siempre lo está mirando. Eso repercute en cómo se organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada.

dirección o una dramaturgia aparece en su despliegue una dimensión otra, la dimensión expansiva de la propia experiencia.

En este sentido, el caso de Onetto sería un ejemplo claro de la capacidad que tiene un cuerpo de actuación de generar materia escénica pero también -y superpuesta a ésta- pensamiento y reflexión acerca de la actuación en tanto praxis específica y autónoma. Sus conceptos complejos se suman a la permanente circulación de saberes que dentro del campo teatral local se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no definido, que alude a los modos en que las creadoras y creadores conciben las praxis y el mundo. Especialmente en los espacios de la clase y el ensayo se encuentra un territorio fértil que habilita la pregunta acerca de esos decires específicos que funcionan como lenguajes intermitentes dando especificidad a una forma de concebir la actuación y la escena.

Esto llevaría a pensar que al interior de dicha producción asistemática pero sostenida de insumos teóricos podría activarse una serie de preguntas pertinentes: ¿Por qué hablar de un lenguaje tácito compartido entre estos creadores puntualmente? ¿Hasta dónde podrían extenderse esas redes? ¿En qué plano se coloca la generación de lenguaje desde la praxis escénica al tomar como centro el cuerpo de actuación? ¿Hasta qué punto esos decires compartidos configuran cierta unidad en sus concepciones en torno a la actuación? ¿De qué modo se diseminan en sus prácticas creativas y docentes? Ante todo, cabe destacar que más allá del carácter fundacional de este tipo de reflexiones para el campo teatral porteño y la inscripción dentro de las redes teatrales de resistencia, se han encontrado coincidencias a observar en los términos puntuales que esos creadores utilizan. De este modo, podría suponerse que la recurrencia en la utilización de una terminología en común la configura como nodal para la comunidad que está siendo pensada. De hecho, siguiendo el camino trazado por ese “lenguaje tácito”, el campo teatral en tanto comunidad lingüística podría reconocerse a sí misma en la historia y en su multiplicidad, conservadas usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase.

Recuperando puntualmente los dichos de Onetto, en una entrevista de 2021 afirmaba:

Estoy interesada en lo hondo, tengo una tendencia a indagar, a querer descubrir y curiosarme a mí misma (a los demás también), a desenmascarar un poco, a quitar algo de racionalidad e indagar campos más intuitivos, más emocionales. No hay subsuelos diferentes a los de la existencia (Pagés y Aguilera, 2021).

Esa exaltación de los recursos de la propia existencia como materialidad de base para la configuración de lo actoral es, indudablemente, un elemento central de la concepción de escena y de mundo de esta creadora. Sumado a esto, sus recursos tomados de lo literario funcionan como elemento multiplicador de ese subsuelo existencial. Para ella, así como para las y los artistas de resistencia cuya materia de trabajo es la escena (los espacios, los cuerpos, las palabras, y todo aquello que tome centralidad en la concepción que a cada quien le corresponda) se da una activación y pervivencia de un procedimiento que podríamos pensar más cercano a la traducción que a la mera lectura contemplativa. Parece tratarse de una mirada de la escena que sabe lo que quiere decir y se encuentra buscando las palabras para hacerlo. A su vez, estas voces recuperadas de texto previos nutren un tipo singular de creación de conocimiento. Especie de interlengua, como llama Benjamin a la tarea de traducción que escapa a la lengua fuente y también a la lengua de destino pero es capaz de iluminar “el fondo del lenguaje” (Forster, 2009, 128).

Raymond Carver, Olga Orozco, Idea Vilariño, Fabián Casas, Jorgelina Soulet, Carolina Amaro, Sharon Olds, Charles Baudelaire, entre otros, fueron algunos de los escritores que ella tomaba como referencia en el último tiempo para el armado de una “trama” que podría sostener la actuación: “la actuación es como algo frágil que requiere de una trama para poder hacer de la existencia un acto poético” (González, 2021), decía. A su vez, estos materiales provenientes del campo de la literatura, así como muchos otros, eran utilizados en su abordaje escénico como modo de acceso a la “producción de emoción estética”, en sus palabras. Onetto decía al respecto “Ser forma, ser pura subjetividad: estas son las cosas de la poesía a las que podría aspirar la actuación”. De este modo, se observa que eran diversos los planos en que la literatura se instalaba para esta creadora como herramienta para configurar un cuerpo de actuación.

Cuando, hacia fines de 2021, se organizó en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, un taller breve de María Onetto, pudimos acceder de primera mano a valiosos materiales discursivos que ella usaba en sus clases. Como ya hemos observado que sucedía con otros creadores de resistencia, los materiales que allí circulaban daban cuenta de la enorme especificidad que sostiene la producción de saberes específicos del campo de la escena. Entre otros conceptos, se encontraron en este marco de trabajo sus metáforas metarreflexivas de “traducción”, “trama”, “fragilidad” y lo que ella llama “hacer materia”.

Asimismo, se relevaron metáforas de la cotidianeidad de la práctica como ser sus ideas “inmersión” o “humedad” en relación con el entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que “humedece zonas que habitualmente están secas”) o el “sucundum” y el “impacto” en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación. Estas redes conceptuales se presentan como referencias complejas a la materialidad que condensa su pensamiento acerca de lo actoral. Ya en trabajos previos hemos confirmado que en la tradición teatral local hay un profuso pensamiento emanado de la práctica escénica que puede ser concebido en términos de teoría. Incluso, aunque quienes lo producen no busquen clasificarlo como tal. El caso de Onetto permite mantenernos en esa ruta.

¿Qué entendemos por actuar? Preguntaba María al comienzo de sus clases. Atreviéndonos a una respuesta posible, tomamos sus propias palabras: “Producir emoción estética, ser forma, ser pura subjetividad: estas son cosas de la poesía a las que podría aspirar la actuación” (Charlas dialogadas, 2022).

Bibliografía

- Blumenberg, Hans. *Nafragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. La balsa de la medusa, 2018.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo, 2012.
- Forster, Ricardo. *Benjamin. Una introducción*. Quadrata, 2009.
- Garcés, Marina. *Poner el cuerpo. Un mundo común*. Edicions Bellaterra, 2013.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2003.
- Pages, Pablo y Aguilera, Marvel. “María Onetto: ‘Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador’”. *Revista Ruda*, 20 de julio de 2021, <https://revistaruda.com/2021/07/20/maria-onetto-necesaria-energia-intensa-para-soportar-mirada-del-espectador/>
- Pessolano, Carla. *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. Tesis doctoral en cotutela defendida en la Universidad de Buenos Aires y en l’Université de Franche-Comté, inédita, 2019.

Fuentes

- “Charlas Dialogadas: Las cosas que decidimos ver - María Onetto y Gaby Messina”, Dirección de Asuntos Culturales, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=S0LtV6XTyBo>
- Charla ODA - María Onetto: "Nada más verdadero que actuar", Fundación SAGAI, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XsQagtQbrB8>
- González, Soledad. “María Onetto: la actuación es una actividad existencial” *Diario 10*, 16 de noviembre de 2021, <https://diario10.com.ar/2021/11/16/maria-onetto-la-actuacion-es-una-actividad-existencial/>

Onetto, María. Clase presencial en el Marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, 2021.

Yaccar, María Daniela. "María Onetto: "Actuar es la zona en la que puedo dar algo concreto a los demás".
Página 12, 2 de marzo de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/362442-maria-onetto-actuar-es-la-zona-en-la-que-puedo-dar-algo-conc>

Mariano Nicolás Zucchi - Subjetividad autoral en el texto dramático: un estado de la cuestión

Mariano Nicolás Zucchi
(CONICET, IIT, UNA)

Introducción

La emergencia de la subjetividad autoral en el género dramático representa, aún hoy, un tema polémico. En efecto, persisten en el campo de la teatrología discusiones teóricas respecto a la presencia del dramaturgo en el propio texto y a los efectos que esta imagen genera en el proceso de construcción de sentido. En términos generales, los trabajos que se ocupan de abordar la cuestión se enmarcan en dos grandes tradiciones teóricas. Por un lado, la que entiende que el género constituye un caso de “discurso sin sujeto”, esto es, un tipo de textualidad en la que los personajes se expresan sin mediación. En efecto, este grupo de autores consideran que las réplicas son enunciados autónomos y, por lo tanto, que no existe en el texto dramático (en adelante, TD) una entidad ocupada de presentar estos discursos (cf., entre otros, Barko y Burgess, 1988; De Toro, 2008; Pavis, 1988; Ubersfeld, 1989). Por otro lado, es posible identificar una segunda tradición para la cual todo TD posee una suerte de narrador, que, asimilado con la figura autoral, se ocupa de introducir y valorar la situación dramática (cf., entre otros, Issacharoff, 1981; Veltrusky, 1997; Villegas, 1971; 1991).

Esta ponencia tiene por objetivo revisar críticamente cada una de estas caracterizaciones. Concretamente, e insertos en una línea de investigación en curso ocupada del estudio de la subjetividad autoral en el género teatral (cf., entre otros, Zucchi, 2018; 2023a y b), pretendemos examinar los argumentos en los que se apoya cada postura para sostener su posición y la concepción de TD que subyace en cada propuesta. Al respecto, buscaremos mostrar que ninguna de las aproximaciones reseñadas aborda de forma completa y consistente el funcionamiento subjetivo de este tipo de textos. En consecuencia, no arriban a una explicación satisfactoria sobre la aparición de un retrato del dramaturgo en la propia obra, retrato que, como se mostrará, define la naturaleza distintiva del dispositivo de enunciación dramático. Frente a este escenario, el trabajo ofrece, además, una descripción original de la emergencia de la figura autoral en el género. Para ello, se retoman algunos de los hallazgos de la tesis de doctorado de la que se desprende esta investigación (Zucchi, 2020).

En cuanto a la relevancia de una indagación de estas características, como se expondrá más adelante, la representación que todo texto construye del dramaturgo cumple un rol fundamental en el proceso de asignación de sentido, esto es, en la interpretación que se hace del material. En particular, la actitud que adopta esta entidad frente a la diégesis determina la perspectiva de la narración (el lugar desde el cual se presenta la situación y la evaluación que se hace de ella). En consecuencia, su posicionamiento incide en el establecimiento del “contrato de lectura” (Verón, 1985), es decir, define la forma en la que la obra configura la posición que se le invita a asumir al lector frente a los sucesos dramáticos.

Finalmente, y en lo relativo al marco teórico asumido, esta ponencia se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni et al, 2023, en adelante, EDAP). Esta teoría, que recupera los fundamentos de la semántica argumentativa (Anscombe y Ducrot, 1994; Ducrot, 1986; Carel y Ducrot, 2005) y del dialogismo bajtiniano (Bajtín, 2002), considera al enunciado como un espacio de naturaleza polifónica, en el que distintas voces y perspectivas enunciativas se hacen presentes. De todas ellas, el EDAP jerarquiza la figura del Locutor (L), persona del discurso que es mostrada como el responsable de la enunciación. Para este enfoque teórico, todo enunciado, incluso aquellos en apariencia impersonales, ponen en escena una representación de su autor, entidad que emerge siempre adoptando una actitud frente al contenido expresado. En lo relativo al estudio de la enunciación dramática, el EDAP se presenta como un marco particularmente productivo, puesto que colabora en la identificación en las didascalias de una instancia subjetiva que asume un posicionamiento dialógico frente a las réplicas de los personajes, enunciados que esta voz queda a cargo de introducir.

La ponencia sigue el siguiente esquema expositivo: en primer lugar, se examina la propuesta de aquellos autores que consideran al TD como un discurso en el que la subjetividad autoral está ausente. Luego, se estudian las perspectivas que entienden que el diálogo dramático constituye un caso de enunciación enmarcada, en la que un narrador, identificado con el dramaturgo, presenta el intercambio ficcional entre los personajes. Más adelante, se propone una explicación original sobre el funcionamiento subjetivo del género TD. Para ello, se introduce la categoría de Locutor-dramaturgo, se explican las diversas modalidades en las que se manifiesta esta entidad y su rol en la determinación del sentido. Finalmente, se detallan las conclusiones del trabajo y se señalan algunas futuras líneas de investigación.

El texto dramático como un “discurso sin sujeto”

Como se mencionó en la introducción de este trabajo, existe una tradición teórica en el campo de la teatrología que considera a la literatura dramática como un género en el que la subjetividad autoral no se manifiesta o lo hace de forma tal que no interviene en la interpretación que se realiza del texto. Esta conceptualización es el resultado de la forma específica en la que se concibe la naturaleza del TD. Inscritos en la denominada “semiótica teatral”, los investigadores que trabajan en esta dirección entienden que las piezas teatrales son un objeto que se orienta hacia su futura puesta en escena, lugar en el que adquiere “sentido pleno”. Al desacreditar el carácter autónomo del TD como obra literaria, desatienden, en general, las particularidades lingüístico-enunciativas del género. Así, por ejemplo, se limita el rol de las didascalias en la construcción del sentido: definidas como una mera acotación, estas expresiones no son leídas como enunciados responsables de presentar –y, en el proceso, evaluar– la situación dramática y las réplicas de los personajes. De hecho, estas últimas, para la “semiótica teatral”, constituyen discursos que el texto presenta sin ningún tipo de mediación subjetiva (*i. e.*, el lector accede a ellas directamente).

Si bien los académicos que se inscriben en esta tradición reproducen esta caracterización del género, lo cierto es que expresan algunas diferencias en torno a la manera en la que se plasma la subjetividad autoral en las piezas dramáticas. Al respecto, hemos podido identificar cuatro perspectivas principales.

La primera de ellas asume que en el TD la subjetividad autoral está ausente. Este posicionamiento –si se quiere, radical– se puede identificar en la propuesta de García Barrientos (2012). Dice el académico:

¿Quién habla en el texto de teatro? La respuesta es para mi clarísima: directamente cada personaje en el diálogo, y nadie —sí, nadie— en las acotaciones. Pues si realmente “hablara” el autor en las acotaciones [...] ¿por qué no puede nunca decir “yo”? (51)

Como se desprende de la cita, García Barrientos concibe el diálogo teatral como un caso de discurso directo libre, en el que las voces de los personajes se presentan al lector de forma directa, sin que una entidad subjetiva valore y comente su irrupción. Esta conceptualización se funda en el hecho de considerar a las didascalias como enunciados que no poseen autor,

esto es, como expresiones en las que no aparecen recursos lingüísticos involucrados en la creación de una imagen del responsable de la enunciación.

Si bien la propuesta de García Barrientos es aceptada por un número importante de investigadores en el campo, consideramos importante mencionar que se funda, a nuestro juicio, en una caracterización poco rigurosa del género. En efecto, abundan en la literatura dramática ejemplos de enunciados didascálicos con marcas de subjetividad que subrayan la presencia de una voz a cargo de esos discursos. Considérese, a modo de ejemplo, la siguiente acotación de *La estupidez* (2016), de Spregelburd, en la que se asume explícitamente la primera persona del singular: “Nótese que **digo**” motel” y no “hotel”, sin saber bien cuál es la diferencia, pero intuyendo que en algún momento **comprenderé** que allí está la clave.” (29)¹⁶² La segunda perspectiva identificada en el relevamiento bibliográfico realizado supone que existen algunos elementos textuales que remiten indirectamente a la figura del dramaturgo pero que estos, sin embargo, no inciden en el proceso de interpretación del texto. Ubersfeld (1989) se expresa en ese sentido:

[...] el autor *no se dice* en el teatro, sino que escribe para que *otro* [el personaje a través de las réplicas] hable en su lugar. El texto de teatro **no puede ser nunca descifrado como una confidencia o como la expresión de la “personalidad”, de los “sentimientos” y “problemas” del autor, pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores.** El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el de no ser nunca subjetiva (en la medida en que, por propia voluntad, el autor se niega a hablar en nombre propio; **el autor es solo sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias**). (18)

La definición –hay que decirlo– es problemática en varios sentidos. En principio, se funda en una contradicción: sostener que la subjetividad autoral está ausente en el género es incompatible con la idea de que las acotaciones constituyen enunciados en los que se expresa el dramaturgo (salvo que estas últimas no se consideren parte constitutiva del TD). Por otra parte, la concepción de *autor* presente en (3) también es cuestionable, al menos, para la teoría literaria contemporánea. Como evidencia el primer fragmento destacado, la etiqueta “autor” parece aludir al escritor entendido como sujeto empírico (*i. e.*, a la persona que efectivamente se ocupa de crear el texto). En efecto, cuando Ubersfeld afirma que el TD no puede ser interpretado como “la expresión de la “personalidad”, de los “sentimientos” y

¹⁶² En todos los ejemplos que se presentan en el trabajo las negritas fueron incorporadas por nosotros para destacar aquellos fragmentos de las muestras que sirven a nuestra argumentación.

“problemas” del autor pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores”, supone que los textos que responden a otras lógicas enunciativas (por ejemplo, una novela o una poesía) constituyen discursividades que reflejan la subjetividad del individuo encargado de producirlas. En ese sentido, cuando menciona, a propósito del TD, que “el autor es solo sujeto de esa parte textual construida por las didascalias” está asegurando que estos enunciados representan un espacio de expresión de la persona que escribe el texto. Este modo de definir la presencia del autor en la obra, como se sabe, fue ampliamente criticado por la tradición postestructuralista. Por ejemplo, Barthes (1987) y Foucault (1999) mostraron que es inadecuado atribuirle al escritor ideas y sentimientos a partir de aquello que se dice en la pieza literaria, dado que esto supone entender que la producción discursiva es el resultado de un acto consciente y controlado que depende de un sujeto dueño de su decir. En su lugar, y en sintonía con el planteo del EDAP, se cree más conveniente considerar que los textos crean una imagen de su autor, representación que no sigue un diseño intencional. En otras palabras, la manera en la que el creador queda mostrado en su propia obra no coincide necesariamente con el retrato que el propio autor busca instalar sobre sí mismo.

Por su parte, De Toro (2008) reproduce un posicionamiento teórico similar al de Ubersfeld, según el cual la subjetividad autoral ocupa un lugar marginal en el proceso de construcción del sentido. Dice al respecto:

El discurso teatral aparece como un discurso sin sujeto en la medida que no hay un yo que articule el relato, puesto que ese relato está constituido por el diálogo de los personajes, es decir, por una serie de *yos*, un yo fragmentado disperso. De hecho, hay un sujeto múltiple, una serie de sujetos enunciativos que en conjunto constituyen la historia. Sin embargo, **la marca o la huella del discurso del escritor queda impresa en varios niveles:** a) en la distribución de las réplicas de los personajes; b) en la estructura del texto espectacular; c) en la carga ideológica del texto en cuestión; **d) en las didascalias.** (40)

Como se observa en (4), De Toro no establece una clara distinción entre TD y espectáculo. De hecho, en la cita, relativa a las características de la enunciación teatral, las acotaciones se presentan como un elemento constitutivo –aunque ausente– de la puesta en escena. Desde nuestra perspectiva, esta falta de precisión respecto a la naturaleza autónoma de ambos objetos atenta contra la rigurosidad de la conceptualización. En lo relativo a la emergencia de la subjetividad autoral, De Toro enriquece el planteo de Ubersfeld: halla otros elementos,

además de las didascalias, en los que es posible identificar el posicionamiento de la figura autoral. Al respecto, vale aclarar que denomina a esta entidad “escritor”: una suerte de fusión entre el dramaturgo y el director de la puesta en escena, que surge como el responsable de la enunciación dramática. Con todo, también concibe a esta entidad en tanto sujeto empírico. En efecto, utiliza para referirse al “escritor” palabras como “marca” y “huella”, que evidencian que, para esta perspectiva, las obras poseen algunos elementos que reflejan la subjetividad del individuo a cargo de producirlas. Como se mencionó más arriba, los objetos artísticos nada dicen de sus creadores (como personas del mundo).

Por otra parte, dentro de la “semiótica teatral”, existe un tercer posicionamiento respecto a la aparición de la figura autoral en el texto. En efecto, algunos investigadores proponen asimilar la perspectiva del dramaturgo con la de alguno de los personajes. Denominado *raisonneur*, este individuo sería el responsable de expresar la mirada del autor sobre la propia situación dramática. En palabras de Bobes Naves (1985): “El dramaturgo [puede] hacer portavoz de sus juicios y opiniones a uno de los personajes, y puede identificarse totalmente con uno de ellos.” (308)

No obstante, la académica no indica cómo identificar, a partir de la presencia de recursos formales específicos, cuál sería el personaje ficcional encargado de expresar la perspectiva del dramaturgo. Es más, en (5) persiste la concepción de autor como sujeto empírico criticada más arriba. Es este punto, sobre todo, el que vuelve el planteo de Bobes Naves poco riguroso. Fobbio (2016) trabaja en una dirección análoga. Sin embargo, se interesa por aquellos casos en los que el dramaturgo queda representado en el propio texto bajo la figura del personaje del narrador (que ella denomina “monologante dramatúrgico”). Concretamente, Fobbio se dedica a analizar obras en las que la diégesis está enmarcada y un relator introduce y comenta la situación dramática principal (e. g., *El zoo de cristal*, de Williams (2006)). En algunas de estas piezas, las características identitarias de este personaje coinciden con las del autor, lo que conduce a pensar que se trata de una versión de sí mismo recreada en el texto. Si bien la propuesta resulta interesante, el planteo no incorpora el rol de las didascalias en la presentación de una imagen del dramaturgo. Como se observará más adelante, estos enunciados también intervienen en la creación de una representación del autor, la que, en todo caso, dialoga y compite en los textos trabajados por Fobbio con la del monologante dramatúrgico.

Finalmente, identificamos un cuarto grupo de autores en esta tradición que se ocupan de abordar el problema que aquí nos ocupa. Para estos, en el TD la subjetividad autoral está ausente, dado que, desde su perspectiva, las réplicas de los personajes se introducen de forma directa. Con todo, encuentran que existen procedimientos a partir de los cuales la obra puede manipular el punto de vista, esto es, la forma en la que el lector se posicionará frente al mundo de ficción. Barko y Burgess (1988), por ejemplo, señalan que la manera en la que quedan contruidos los personajes *en sus propios discursos* determina la actitud que el receptor adoptará frente a ellos. Para dar cuenta de este proceso, los autores proponen cinco factores que intervienen en la modalización del punto de vista: el escénico (determinado por las funciones actanciales), el cognitivo (que alude al conocimiento que el personaje tiene de los sucesos de la diégesis), el grado de focalización interna (que remite a la cantidad de información que el receptor posee sobre cada uno de los protagonistas), el grado de coherencia (relativo a la estabilidad del personaje a lo largo de la pieza) y los factores afectivos, morales e ideológicos (que pretenden justificar cómo el sistema de creencias del receptor también incide en la actitud que adopta frente a la trama).

King (2010), por su parte, también busca relevar los procedimientos de los que se vale un TD para determinar la perspectiva de la narración. Según el autor, la forma en la que la situación dramática queda presentada determina la actitud que el destinatario de la obra asume respecto a ella. Para King, toda obra establece un posicionamiento de tipo moral a propósito del universo ficcional que introduce, posicionamiento que funciona, esencialmente, como una estrategia de legitimación enunciativa y como un modo de crear una posición preferida de lectura. Para dar cuenta de este aspecto de los textos, el autor propone estudiar el estilo y la sintaxis del discurso de los personajes, lugares que para él son definitorios en el proceso de construcción del punto de vista.

A pesar de que las propuestas de Barko y Burgess y de King iluminan algunos de los mecanismos enunciativos característicos del TD, parten, como se viene insistiendo, de una descripción inexacta del género. Específicamente, la idea de que las réplicas constituyen un tipo de discurso autónomo obtura el rol que las didascalías tienen en la introducción, valoración y determinación del sentido de estos enunciados e impide ver el complejo diseño polifónico al que apuesta todo texto teatral.

En conclusión, para las cuatro perspectivas teóricas que se inscriben y fundan la “semiótica teatral”, la emergencia de la subjetividad autoral aparece como un fenómeno oscuro, de difícil determinación y marginal en el proceso de construcción de sentido. En efecto, los trabajos reseñados no proponen modelos de análisis que expliquen de forma rigurosa y exhaustiva cómo los TD presentan, como parte de su constitución formal, una representación del dramaturgo. En el próximo apartado, se analizará otra tradición que adopta un posicionamiento distinto en su intento de describir la aparición del autor como elemento definitorio de la enunciación dramática.

El diálogo dramático como un caso de discurso enmarcado

La “semiótica teatral” constituye, incluso hoy en día, la tradición dominante en el campo de la teatrología. Sin embargo, existe un grupo de investigadores que polemizan con ella y asumen la tarea de caracterizar al género dramático desde un punto de vista diferente. Para ellos, el TD se concibe como una obra literaria autónoma, que no necesita, para construir sentido, de su futura escenificación. Asimismo, definen el diálogo teatral como un tipo de discurso referido (*i. e.*, citado) y, en tanto tal, dependiente de la enunciación didascálica, que matiza y modera el modo en el que las voces de los personajes quedan introducidas.¹⁶³ En ese sentido, entienden que las acotaciones quedan a cargo de una voz que –como una suerte de narrador– presenta la situación dramática y, para algunos autores, la valora en alguna dirección determinada.

En lo relativo a la forma en la que aparece esta figura y el posicionamiento que adopta frente a la diégesis, el relevamiento bibliográfico realizado identificó tres perspectivas dentro de este segundo grupo de teóricos.

En primer lugar, algunos académicos afirman que las didascalias presentan una entidad que narra la situación desde una posición objetiva y neutra, desde la cual “se abstiene de cualquier intervención personal con un rigor extremado”. (Rubio Montaner, 1990, 195)

¹⁶³ En sentido estricto, para estos autores el dispositivo enunciativo prototípico del TD reproduce el esquema de la *doble enunciación*, en el que dos enunciaciones –la de las acotaciones y la de los personajes– son reproducidas en paralelo (una, la primera, citando y comentando a la otra). Para una descripción pormenorizada de esta configuración enunciativa y de sus efectos de sentido asociados, ver Zucchi (2023c).

Como muestra la cita, para Rubio Montaner, las acotaciones, si bien presentan el decir imputado a los personajes, no aportan una evaluación sobre esos discursos. Esta conceptualización es problemática, sobre todo, en términos teóricos. Como señalaron un número importante de investigaciones (cf. Caldas-Coulthard, 2004; Charaudeau, 2013), el discurso referido es siempre subjetivo: la incorporación de la voz ajena implica siempre una valoración –más o menos explícita– que la entidad citante realiza respecto a ese decir. En todo caso, se podría pensar que el TD, en su configuración prototípica, tiende a ocultar el posicionamiento asumido por el “narrador” frente a la situación dramática como una estrategia que permite fortalecer la verosimilitud del diálogo teatral (esto es, que se perciba como aquello que efectivamente dicen los personajes (cf. Zucchi, 2023c).

En segundo lugar, existen otros académicos que afirman que las didascalias no solo presentan el universo de ficción, sino que, en este proceso, siempre lo evalúan. Para Veltrusky (en Arenas Ulloa, 2018), por ejemplo, el “sujeto central” (así denomina a la instancia a cargo de las acotaciones) se esconde en todo texto tras las réplicas de los personajes, sin embargo: “contamina polifónicamente sus intervenciones, pero sin subsumirlas del todo en su propio contexto semántico como suele ocurrir en la narrativa.” (24)

Desde esta perspectiva, en el TD el relato siempre se articula desde una posición implícita (no dicha, sino mostrada), que afecta la manera en la que el lector percibe los sucesos dramáticos. Con todo, si bien aquí acordamos en términos generales con el planteo de Veltrusky respecto a este punto, lo cierto es que el autor no indica cómo se produce esta “contaminación” ni los recursos lingüísticos involucrados en este proceso. En ese sentido, consideramos que su propuesta, si bien resulta atractiva, peca de incompleta.

Dompeyre (1992), por su parte, también nota que las acotaciones ponen en escena una voz que se hace cargo de la introducción del relato. Para el autor, que retoma la taxonomía propuesta Genette (1972), esta figura se posiciona como un narrador heterodiegético y extradiegético, que describe una situación de la que no forma parte y lo hace desde una posición de observador exterior de los acontecimientos dramáticos.

Villegas (1971) propone algo semejante. En efecto, considera que todo TD posee un “hablante dramático básico”, una entidad ocupada de describir la fábula desde una perspectiva limitada (la de un testigo), que se centra en los aspectos superficiales de la situación. La función de

esta figura es, para el investigador, la de especificar la “dramaticidad” de la acción, esto es, la forma en la que los eventos narrados se desarrollan en el marco de un escenario.

Ambas caracterizaciones (la de Dompeyre y la de Villegas) son, a nuestro juicio, imprecisas. En principio, porque no todo TD invita a imaginar sucesos que ocurren en un espacio teatral. Además, el “articulador” del relato no siempre queda posicionado como un testigo de los acontecimientos. De hecho, existen numerosas obras en las que esta figura tiene un conocimiento profundo y detallado de los pormenores de la historia, que evidencian que no emerge como un simple observador, sino como narrador de tipo omnisciente. Considérese, a modo de ejemplo, las siguientes acotaciones presentes en *Un tranvía llamado Deseo* (2007), de Williams, que reponen el pensamiento del personaje: “Stanley (**sin advertir la insinuación**): Claro. Adelante, hágalo, Blanche. (**Comprendiendo lo que quiere la joven**, se levanta y entra en el dormitorio.” (50)

Por último, algunos académicos, que también observan en las didascalias la presencia de una voz a cargo de la presentación de la situación, señalan que esta entidad se asimila con la figura del dramaturgo. De hecho, para Issacharoff (1981), estos enunciados resultan involucrados en la construcción del *autor implícito*, noción formulada por Booth (1961) para explicar la aparición en toda obra literaria de una imagen del responsable del texto. Maingueneau (2013), en cambio, denomina a este ser del discurso “archienunciador” y la caracteriza como una especie de arquitecto del texto, que se ocupa de organizar las intervenciones de los personajes y de elegir cómo esos discursos son introducidos. Asimismo, establece que el “archienunciador” guarda una relación de identidad con el dramaturgo entendido como “ethos autorial” (Amossy, 1999), esto es, como representación que el TD construye del individuo a cargo de su creación. Dice a propósito del análisis que propone de *Las preciosas ridículas* (1998), de Molière:

Comme il s’agit d’une pièce de théâtre, donc d’une double énonciation, on est obligé de distinguer l’èthos de l’«archiénonciateur», en l’occurrence le dramaturge Molière, et les èthè des divers personnages. (1993, s/p)

[Como es una obra de teatro y, por lo tanto, un caso de doble enunciación, estamos obligados a distinguir el ethos del “archienunciador”, en este caso el dramaturgo Molière, y el ethos de los diversos personajes].¹⁶⁴

¹⁶⁴ La traducción es mía.

Como se observa, Maingueneau reconoce que las convenciones de lectura del género TD instan a atribuirle la responsabilidad enunciativa de las acotaciones al autor y, en el proceso, construyen una imagen de su figura. Sin embargo, si bien aquí acordamos con la propuesta del lingüista francés, lo cierto es que no indaga profundamente en las distintas modalidades de construcción dramática que intervienen en la presentación de esta entidad subjetiva, ni en los distintos posicionamientos que asume, ni tampoco en las funciones que cumple en la determinación de la interpretación que se hace del texto. La propuesta que presentamos en el próximo apartado busca, de hecho, responder algunos de estos interrogantes y arrojar luz sobre la importancia que tiene la emergencia del “ethos autoral” en la definición del sentido de toda obra teatral.

La figura del Locutor-Dramaturgo

Como quedó demostrado en los apartados anteriores, las investigaciones que se ocuparon de estudiar la emergencia de la subjetividad en el género dramático no han arribado a una caracterización del fenómeno completa y rigurosa. En esta sección, intentamos presentar una concepción original de la forma en la que el dramaturgo queda representado en todo TD, la cual, es importante mencionarlo, retoma algunos de los hallazgos de los autores reseñados en este trabajo.

En particular, y enmarcados en el paradigma expuesto en (§3), desde nuestra perspectiva, toda pieza teatral pone en escena una entidad que, asimilada con la figura autoral, emerge como el responsable de la enunciación dramática. En una serie de artículos previos (Zucchi, 2018; 2020; 2023a y b; entre otros), hemos decidido denominar a esta “persona del discurso” Locutor-Dramaturgo (en adelante, LD), puesto que reúne dos propiedades: en primer lugar, como una especie de articulador del relato, queda a cargo de la presentación de la situación dramática y de la introducción de las réplicas de los personajes; en segundo lugar, constituye una imagen que el TD crea del propio dramaturgo. En ese sentido, la manera en la que el LD queda retratado incide en la creación de la “imagen de autor” (Maingueneau, 2015) del escritor, esto es, la representación social que sobre su persona y su obra circula en determinado contexto histórico.

Hasta aquí, vale señalarlo, nuestra propuesta no manifiesta diferencias notables con la de aquellos autores descriptos en el apartado anterior. No obstante, hemos identificado un

conjunto de elementos adicionales que intervienen en la plasmación de la figura del LD. En efecto, su imagen no es solo el resultado de las elecciones lingüísticas presentes en las didascalias –que constituyen discursos a cargo de esta entidad–,¹⁶⁵ sino también de otros recursos presentes en todo texto.

En primer lugar, las características que asume el diálogo teatral determinan la configuración del Locutor-Dramaturgo. En particular, aquellas réplicas que inciden en la definición de una imagen nítida de los personajes en tanto locutores (cf. §1). Como se indicó más arriba, estos enunciados constituyen un caso de discurso citado. Por lo tanto, la entidad a cargo de mencionarlos (el LD), siempre quedará representado adoptando un posicionamiento subjetivo frente a esas voces. Para reponer este aspecto del sentido, en Zucchi (2020) propusimos un modelo teórico compuesto de cinco dimensiones: la existencial, la actancial, la enunciativa, la epistémica y la afectiva. Sintéticamente, sugerimos que si se estudia *en las réplicas* cómo el personaje emerge retratado de acuerdo a estas cinco variables (quién es, qué hace, qué dice (de los demás, de la situación dramática y de sí mismo), qué sabe (y qué no sabe) y qué siente) es posible identificar también la actitud del LD frente a ellos, actitud que queda mostrada siempre en términos de un posicionamiento dialógico de respuesta respecto a las voces que esta entidad introduce.¹⁶⁶

En segundo lugar, los elementos paratextuales, cuando quedan a cargo del dramaturgo, también determinan la representación que se plasma de su figura. En efecto, los títulos y subtítulos, los prólogos, las notas a pié de página, entre otros recursos, constituyen espacios de expresión del LD, en los que, en general, incorpora enunciados que buscan explicar el sentido de la obra y, en el proceso, guiar la lectura.

En tercer lugar, el diseño estructural al que apuesta el TD también incide en la presentación del LD. En efecto, en tanto articulador del relato, esta entidad resulta responsable de la organización del texto. Por tanto, la forma en la que la que se segmente la obra y en la que las acciones queden dispuestas irradia información sobre su identidad, dado que el tipo de

¹⁶⁵ En ese sentido, las cualidades particulares que adopten estos enunciados (*e. g.*, el estilo verbal, el léxico utilizado) configuran un *modo de decir* específico que se le atribuirá a esta persona del discurso. Así, un análisis detallado de la materialidad lingüística del discurso didascálico permite identificar no solo *quién habla* sino también *cómo lo hace*.

¹⁶⁶ Si bien no compartimos los mismos presupuestos epistemológicos, es importante señalar que el modelo propuesto es deudor de la propuesta de Barko y Burgess (1988) reseñada en (§2).

estructura elegida remite siempre a un sujeto estructurante (Starobinsky en Banega y Galuppo, 2015, 25). Considérese, a modo de ejemplo, una pieza dividida en episodios. Esta unidad estructural, como se sabe, responde a la lógica de construcción dramática del teatro épico. Así, el LD a cargo del texto emerge como un individuo que se inscribe en esa tradición.¹⁶⁷

En cuarto lugar, la elección del subgénero determina también la emergencia del LD. Si el TD se trata de una comedia (*i. e.*, un texto orientado a la construcción de comicidad), se le puede imputar al LD el deseo de entretener a los destinatarios del texto. En el mismo sentido funciona la aparición de algunos procedimientos específicos (por ejemplo, el respeto o la violación de unidades aristotélicas, la parodia, la reescritura, juegos con el punto de vista): en tanto responsable de la enunciación dramática, el LD queda presentado con el sujeto a cargo de poner en escena estos recursos. Esto explica la alta ocurrencia, tanto en el ámbito teatral como en el académico, de enunciados del tipo “Veronese retoma la obra de Chéjov”, “Pizarnik parodia *Final de partida*, de Beckett”, “Racine respeta las unidades aristotélicas”, expresiones, muy frecuentes, en los que los procedimientos de la obra se le imputan directamente al dramaturgo.¹⁶⁸

Finalmente, en quinto lugar, el tipo de situación dramática evocada es determinante de la imagen que la obra pone en escena del LD. De hecho, las características particulares que asume la diégesis, la configuración prototípica de los personajes y los temas y conflictos abordados definen las cualidades distintivas de esta figura. Por ejemplo, un TD que retrate un contexto de marginalidad económica y denuncie lo que allí sucede podría hacer aparecer al LD como alguien comprometido socialmente. En cambio, una obra en la que los personajes discuten sobre física cuántica ubica, por necesidad, al LD como un experto en la materia, ya que él queda a cargo de introducir estos discursos (sería, en efecto, poco factible que citara enunciados que no comprende).

Por otra parte, y a diferencia de las propuestas de Dompeyre (1992) y Villegas (1971), descritas en (§3), nuestra investigación también identificó distintos posicionamientos que

¹⁶⁷ Por supuesto que habría que cotejar la totalidad de los procedimientos del TD para poder atribuirle al LD esta característica.

¹⁶⁸ Es importante destacar que, desde nuestra perspectiva, estas enunciaciones refieren siempre al LD. En ese sentido, no deberían ser interpretadas como relativas al autor del texto entendido como sujeto empírico.

se le imputan al LD, cada uno de los cuales afecta de forma diferente el proceso de interpretación. Sin la intención de ofrecer aquí un listado exhaustivo (puesto que para nosotros la configuración del LD es única y específica de cada texto), encontramos algunas tendencias dominantes.

En algunas piezas, se produce un borramiento de la presencia del LD. En estos textos la enunciación didascálica asume una forma despersonalizada (similar a la de la enunciación histórica (García Negroni, 2009), que genera la ilusión de que se trata de enunciados que no cuentan con un responsable enunciativo. Así, se potencia el efecto de verosimilitud de estos discursos y del diálogo que introducen.¹⁶⁹ Es lo que sucede en la siguiente acotación, extraída de *Hedda Gabler* (2006), de Ibsen, que no presenta marcas de persona ni valoraciones subjetivas sobre la situación dramática: “La señorita Juliane Tesman, con sombrero y sombrilla, sale del vestíbulo seguida de Berte, quien lleva un ramo de flores envuelto en papel.” (323)

En otros TD, en cambio, el LD aparece representado como un observador externo, como alguien que, testigo de los acontecimientos, los relata al lector: “Aparece ante **nosotros** la casa del viajante. **Percibimos** tras ella unas formas altas y angulosas que la rodean por todos lados.” (Miller, 2013, 11)

En esta cita, didascalia con la que da inicio *Muerte de un viajante*, de Miller, es posible identificar que el LD describe la situación que observa desde la posición de un espectador. Nótese, además, que la muestra hace uso de la primera persona del plural, que alude al lector –al *lector modelo* (Eco, 1981)– y lo ubica también como un testigo de los acontecimientos.

Por último, en otros materiales, el LD aparece en posición marcada, esto es, mostrándose como responsable de la enunciación didascálica y, en tanto tal, como articulador del relato. Es lo que sucedía en (2), que repetimos ahora: “Nótese **que digo** “motel” y no “hotel”, sin saber bien cuál es la diferencia, pero intuyendo que en algún momento **comprenderé** que allí está la clave.” (29)

Cada uno de estos posicionamientos –y aquí radica la importancia de estudiarlos– funda un “contrato de lectura” (Verón, 1985) diferente. En otras palabras, la ubicación que se le imputa al LD configura un vínculo distinto con el receptor, quien, como alocutario del Locutor-

¹⁶⁹ Creemos que este tipo de configuración enunciativa es la responsable de que algunos de los autores reseñados en (§2) afirmen que el TD se trata de un “discurso sin sujeto”.

Dramaturgo, es invitado a percibir los sucesos dramáticos de una forma particular. Por ejemplo, retomando la clásica oposición entre *show* y *tell* (Booth, 1961), se podría pensar que, cuando las didascalias asumen un tono despersonalizado, se pretende fundar un “efecto de realidad” (Barthes, 1987) en el lector. En contraste, la presencia explícita del LD en las acotaciones exhibe el carácter artificial de la situación dramática, lo que debilita su verosimilitud.

En el mismo sentido, los juicios que se le atribuyen al LD frente a la diégesis definen la perspectiva de la narración y, en consecuencia, el lugar desde el cual se convoca al lector a ubicarse frente a la fábula. Considérese la siguiente didascalia presente en *Los invertidos* (2014), de González Castillo:

*Fernández es el tipo del sportsman. Alto, atlético, vigoroso, viste con cierto elegante abandono. **En el fondo, sin embargo, no es más que un degenerado como los demás, que considera su vicio más bien como un adorno que como una calamidad.** (González Castillo, [1914] 2014, 43)*

Como muestran los fragmentos resaltados, el LD valora negativamente a los personajes. Esta actitud explícita frente a la diégesis, además, funciona como un recurso que utiliza el texto para guiar la lectura que se hace de él y determinar sus futuras interpretaciones. De allí la necesidad de dar cuenta de esta dimensión del sentido presente en todo TD.

A modo de conclusión

La emergencia de la subjetividad autoral en el texto dramático es un tema polémico y difícil de abordar para los estudios teatrales. De hecho, en la disciplina, no existe aún un consenso respecto a si el dramaturgo queda retratado o no en la obra ni a los recursos lingüístico-literarios que intervendrían en esta operación. En este escenario, la presente ponencia buscó, en primer lugar, realizar una suerte de estado de la cuestión, relevando críticamente qué dice la bibliografía sobre el fenómeno. Específicamente, se describieron las dos tendencias dominantes –la que considera al TD como un caso de “discurso sin sujeto” y la que entiende que toda pieza teatral pone en escena un narrador que se asimila con la figura autoral–, tratando de examinar los argumentos en los que se apoya cada investigador para sostener su posición. Al respecto, se observó que las distintas aproximaciones no arriban a una

explicación satisfactoria y rigurosa ni tampoco presentan una descripción completa y exhaustiva de la cuestión.

Frente a esta situación, buscamos arrojar luz sobre el problema y presentar una caracterización original de la forma en la que todo texto presenta una imagen de su dramaturgo. En efecto, y recuperando los hallazgos realizados en la tesis de doctorado que motivó la elaboración de esta ponencia (Zucchi, 2020), introdujimos la noción de Locutor-dramaturgo. Como se mencionó, esta figura constituye una representación del responsable de la enunciación global y, a la vez, del escritor entendido como “ethos autorial” (Amossy, 1999). Además, detallamos los distintos elementos que en un TD intervienen en la evocación de esta entidad y explicamos los diferentes posicionamientos que se le imputan y la función de estos en la determinación del “contrato de lectura” (Verón, 1985) al que apuesta cada material. Como mostraron los ejemplos analizados, relevar las características que asume el LD y su actitud frente a la situación dramática es esencial al momento de evaluar el proceso de construcción de sentido, puesto que el modo en el que queda representado *muestra* la perspectiva que adopta narración y la forma en la que se lo invita al lector a percibir los sucesos dramáticos.

Esperamos, en futuros trabajos, continuar con el análisis de la presencia de la subjetividad autorial en el TD. En particular, pretendemos estudiar configuraciones enunciativas que se alejen del modelo tradicional para, así, identificar otros efectos de sentido asociados a la presencia del Locutor-dramaturgo. Una indagación de esa naturaleza permitirá también, sin dudas, encontrar nuevos recursos y procedimientos involucrados en la presentación de esta figura.

Bibliografía

- Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours*. Delachaux et Niestlé, 1999.
- Anscombe, Jean Claude y Oswald Ducrot. *La argumentación en la lengua*. Gredos, 1994.
- Arenas Ulloa, Cesar. *Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus* (Tesis de grado inédita). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 2002.
- Banega, Horacio y Gustavo Galuppo. *Estructuras: composición y contenido*. Universidad Virtual de Quilmes, 2015.
- Barko, Ivan y Bruce Burgess. “La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro”. *Lettres Modernes*, 1988, pp. 76-95.

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987.
- Bobes Naves, Carmen. "Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo". *Boletín Hispánico*, vol. 87, nº 3-4, 1985, pp. 305-335.
- Booth, Wayne. *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press, 1961.
- Caldas-Coulthard, Carmen. "On reporting reporting: the representation of speech in factual and factional narratives". En M. Coulthard (Ed.), *Advances in Written Text Analysis*. Routledge, 2004, pp. 295-308.
- Carel, Marion y Oswald Ducrot, O. *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Colihue, 2005.
- Charaudeau, Patrick. *Discurso das mídias*. Editora Contexto, 2013.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Galerna, 2008.
- Dompeyre, Simone. "Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies". *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, vol. 74, 1992, pp. 77-104.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Paidós, 1986.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Lumen, 1981.
- Fobbio, Laura. "Monologar desde el "entre"". En M. van Muylem (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Universidad Nacional de Córdoba, 2016, pp. 49-78.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". En M. Morey (Ed.), *Entre la filosofía y la literatura*. Paidós, 1999, pp. 337-358.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de gato, 2012.
- García Negroni, María Marta (Coord.). *Las causas del decir*. Prometeo, 2023.
- . "Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia". *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*, vol. 7, 2009, pp. 15-31.
- Genette, Gérard. "El discurso del relato". En *Figures III*. Editions du Seuil, 1972, pp. 65-224.
- González Castillo, José. *Los invertidos. El retrato del pibe. La mujer de Ulises. Los dientes del perro*. Losada, 2014.
- Ibsen, Henrik. *Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler*. Colihue, 2006.
- Issacharoff, Michael. "Texte théâtral et didascalecture". *Modern Language Notes*, vol. 96, nº 4, 1981, pp. 809-823.
- King, Robert. *The ethos of drama*. The Catholic University of America Press, 2010.
- Maingueneau, Dominique. "Escritor e imagen de autor". *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 24, 2015, pp. 17-30.
- . "L'èthos: un articulateur". *Contextes*, vol. 13, 2013, s/p. <http://journals.openedition.org/contextes/5772>
- Miller, Arthur. *Muerte de un viajante*. Tusquets, 2013.
- Molière. *Las preciosas ridículas. La escuela de las mujeres. El casamiento forzoso*. Editorial EDAF, 1998.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós, 1988.
- Rubio Montaner, Pilar. "La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos". *Anales de filología hispánica*, vol. 5, 1990, pp. 191-201.
- Sprengelburd, Rafael. *La estupidez*. Eudeba, 2016.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Veltrusky, Jiří. "El texto dramático como uno de los componentes del teatro". En M. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro*. Arco, 1997, pp. 31-55.

- Verón, Eliseo. "El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP, 1985, pp. 181-192.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books, 1991.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria, 1971.
- Williams, Tennessee. *Un tranvía llamado Deseo*. Losada, 2007.
- . *El zoo de cristal*. Losada, 2006.
- Zucchi, Mariano. "La emergencia de la subjetividad autoral en *Una obra para mí*, de Sebastián Suñé. Gestión de la imagen pública en la literatura dramática autoficcional argentina". *Universidad De La Habana*, vol. 296, 2023a, s/p. <https://revistas.uh.cu/revuh/article/view/1478>
- . "Subjetividad en las didascalias: huellas del Locutor en *Inventarios*, de Minyana". *Revista Territorio Teatral*, vol. 21, 2023b, s/p. <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/21/articulos/subjetividad-en-las-didascalias-huellas-del-locutor-en-inventarios-de-minyana-mariano-zucchi>
- . "La enunciación dramática como un caso de doble enunciación. Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático". *Actas de las XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT*, 2023c (en prensa).
- . *El ethos autoral en la Heptalogía de Hieronymus Bosch, de Rafael Spregelburd. Subjetividad autoral en el género texto dramático desde una perspectiva polifónico-dialógica de la enunciación*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad Nacional de las Artes, 2020.
- . "La relación entre la construcción de los personajes y el ethos autoral. Análisis de la configuración enunciativa de *La extravagancia*, de Rafael Spregelburd". *Actas de las X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, 2018, pp. 233-245.

PROBLEMAS COMPARADOS DE CINE Y TEATRO

Laura Cozzo - Demy, Almodóvar y dos chicas Cocteau

Laura Cozzo
(Universidad de Buenos Aires)

Los vínculos entre el teatro y el cine se remontan, según José Antonio Pérez Bowie, a los orígenes del séptimo arte: las artes escénicas son el medio más cercano en torno a cuyo modelo se configuraron las primeras producciones del cine primitivo, más deudores en su lenguaje, su argumento, la construcción de sus personajes y sus puestas escénicas de los melodramas que se representaban en los teatros populares que de las complejidades estilísticas de las novelas realistas de su tiempo.

El objetivo de nuestro trabajo será observar dos versiones audiovisuales de dos monólogos teatrales del realizador teatral y cinematográfico Jean Cocteau: *Le Bel indifférent*, dirigido por Jacques Demy en 1957, y *La voz humana*, realizado por Pedro Almodóvar en 2020, para analizar qué lazos se entretujan en nuestros ejemplos entre ambas disciplinas, abriéndonos a otras connotaciones a las que puedan conducirnos estas modalidades en las que lo teatral es llevado a la gran pantalla.

La cámara de torturas de amor

Escrito en 1940 por Jean Cocteau para su amiga Edith Piaf, este monólogo con dos personajes (aun cuando uno de ellos paradójicamente permanezca en silencio) presenta un tema recurrente: los celos desesperados de la mujer frente al hombre que la rehúye tras su diario erigido cual muralla. Esta obra fue escrita para Berthe Bovy al igual que *La Voix humaine*, hasta que el encuentro con Mademoiselle Édith Piaf hiciera cambiar de musa al dramaturgo; la elección de Paul Meurisse como su partenaire fue influida por ser el joven actor el amante de la famosa cantante en aquel entonces, lo que le agregaba una dosis de curiosa picardía. El tema es la soledad ante la traición y el abandono o la indiferencia (que viene a ser también una ausencia, pero con una presencia fantasmal). El poeta escribió dos versiones de la misma: antes de la pieza teatral, hubo una canción hablada dividida en tres actos, escritos en verso, como un estudio previo a la obra llevada a escena, intitulada *La Chambre des tortures*, pero

también otras compuestas unos años antes para Suzy Solidor que presentan el mismo tema. La protagonista, al igual que la artista que la interpreta, es una cantante que recuerda sus tiempos de gloria, cuya pérdida le reprocha a su joven amante que regresa en la noche a la diminuta habitación de hotel que comparten para volver a salir un rato después; la presencia del gramófono refuerza este vínculo con el mundo de la música.

Esta misma obra se volverá en 1956 el regalo que el poeta le haga a un joven cineasta, Jacques Demy, a quien conoció a través de su actor fetiche, Jean Marais, cuando este filmaba *S.O.S. Noronha* bajo la dirección de Georges Rouquier. Para no repetir actores, Demy se inclinó por una amiga actriz casi ignota recién llegada de Nantes, Jeanne Allard, y un desconocido que pasaba por la calle, Angelo Bellini. Al igual que el poeta solía hacerlo en sus películas propias o apropiadas (dirigidas por otros pero cuya participación fue esencial para estas realizaciones), se inclinó a reservar para sí el rol del narrador.

Empecemos por la escena inicial: sobre un cartón en el que está pintado un telón cerrado de un bello teatro en blanco, rojo y oro, se siguen los créditos en dorado. Luego, un pequeño zoom hacia adelante: el telón se levanta y ante nosotros se abre el espacio escénico al que el movimiento de la cámara (que por ahora permanece fija en angulación normal, desde el punto de vista de un espectador teatral) nos permitirá apreciar desde todos sus ángulos: un plano de conjunto muestra un cuartito de hotel que continúa con una paleta de colores análoga al del telón: las paredes, de un rojo deslumbrante, al igual que la tulipa de la lámpara en el fondo, sobre los muebles de madera color chocolate; la ropa de cama blancuzca; la cortina de la ventana, verde (pero como los opuestos se atraen...) y al fondo, la puerta del baño en gris, en el centro del cuadro. La música, en crescendo, se irrumpe con la misma brusquedad en que Ella abre de par en par la puerta del baño. Vestida con una larga bata negra, los largos cabellos castaños prolijamente peinados y las uñas rojas, comienza su ir y venir por la habitación en la que se encuentra confinada como un animal enjaulado, presa de un amor obsesivo y sin medida, mientras espera impaciente el regreso de Él, de quien depende toda su felicidad. En el siguiente plano de conjunto nuevamente, la cámara está mostrándonos la cuarta pared que el espectador teatral jamás hubiera podido apreciar, con la puerta de entrada ahora a la derecha y el velador que veíamos antes frente a nosotros reflejándose en el espejo del ropero. Ella toma el teléfono para hacer una llamada; cuando su interlocutor atiende, comienza un zoom que se detiene hasta llegar a un primer plano de la

mujer, la cual de repente abandona la escena hacia la izquierda. El teléfono se queda solo en el centro del plano hasta que suena y Ella vuelve a atender. Es su único vínculo con el exterior, junto a una ventana donde no dejan de tintinear unos carteles de neón, el que utilizará para intentar saber dónde está el hombre que espera, aunque sólo sea a través de algún intermediario.

Y entonces de repente entra Él, Emile (mientras Ella intenta disimular su ansiedad en la cama), se mueve por el fondo del cuadro y luego avanza por la derecha (vemos continuar su movimiento en el espejo) hasta el siguiente plano medio, desde el ángulo opuesto, donde lo vemos en el baño. Ella empieza a hablarle, no importa sus palabras sino tan sólo romper el silencio; la dureza de sus frases y el temblor de su voz que revelan sus nervios contradicen el amor que trágicamente sus ojos delatan. Pero él no responde: la imposibilidad del diálogo va mostrando lo inevitable. La cámara retrocede para dejar un espacio a la derecha que ella pasará a llenar hasta que el plano vuelve a equilibrarse con ambos ocupando el centro de la imagen (Ella de frente, Él de espaldas, pero el espejo parece restituírle cierta frontalidad). Mientras la figura masculina permanece centrada, la femenina se pasea agregando su cuota de inestabilidad, no solo en sus palabras: habiendo ingresado por la izquierda, sale y regresa alternativamente por ambos lados, pero sin superponerse ambas figuras en la pantalla. Entonces la cámara comienza un lento travelling con un primer plano de Ella en el que va acompañándola desde la puerta del cuarto, pasando por la ventana (único momento en que la vemos de espaldas cuando deja escapar avergonzada un “Je t’aime”). Entonces el cuadro se abre nuevamente y nos entrega la visión contrapuesta a la del plano en el que Él antes ingresara (los roles parecen también invertidos: Ella, de pie al fondo; Él, más adelante en la cama). Se suceden una serie de movimientos de Ella alrededor de Él, que lee el diario, se adormece, se despierta y se arregla para volver a salir, sin haber pronunciado una sola palabra. A continuación, plano medio de ambos mientras un travelling va siguiendo los movimientos de Él hacia la salida y nos muestra cómo abandona la habitación. Y la cámara se queda con Ella en primer plano nuevamente sola mientras los pasos de Él se alejan en el pasillo y un travelling la acompaña cuando se deja caer llorando amargamente junto a la cama. Último plano de conjunto que remite al de inicio, mientras el telón cae sobre Ella y se lee la palabra “FIN”.

El encierro de la protagonista en la habitación cromáticamente armónica pero también en el discurso que construye a partir de una complicada situación amorosa se ve reforzado por ciertos elementos que dan forma a la puesta en escena fílmica, como la disposición de la cámara, sus movimientos imitando el deambular de Ella y el montaje. Así, la versión cinematográfica se vuelve un refuerzo de una interpretación de la obra teatral que reinscribe en la pantalla grande, acentuando la teatralidad con la que el original impregna su recreación. El espacio escénico se vuelve una palestra de colores planos, puros y complementarios entre sí, en el que se enfrentan dos combatientes, en el que uno ya se sabe vencido desde un comienzo, por mucha ira y muchas súplicas que vayan expresando alternativamente sus palabras, dejándose llevar por la voz melancólica de un aire de jazz compuesto por Maurice Jarre (que se interrumpe con la llegada de Él para que su silencio sea aún más insoportable).

En los 60, Jean-Luc Godard (a quien le encantaba este corto, al punto de considerarlo el más genial de la historia del cine francés) homenajeará al Príncipe de los poetas con una reversión titulada *Charlotte et son Jules*, protagonizada por Jean-Paul Belmondo y Anne Colette, en la que es Él el que, encerrado en su cuartito, recibe la visita de Ella, que, tras dar vueltas por la habitación en silencio sin prestar seria atención a sus quejas y reproches (su voz está doblada por la del director), se vaya repentinamente al encuentro de su nuevo amor que la aguarda en el exterior.

Almodóvar, el cocteaufago

El interés de Cocteau por la actuación está presente en la escritura de este monólogo en 1927 donde sólo es posible escuchar una voz mientras imaginamos lo que dice la otra del otro lado del teléfono. Afirma el poeta que lo redactó no con la lengua sino con la voz: “j’ai fait la pièce en la jouant et lorsque je la lis, je la monte, j’en indique la mise en scène méticuleuse” (2003, 1675). Como una suerte de higiene poética, se propone un giro en su obra teatral y ese desvío está en la puesta en escena: frente al gran despliegue de sus obras anteriores, nos encontramos aquí con una extraña austeridad en la que destaca la cruda desnudez del monólogo *a capella*. Por un lado, se presenta el desafío de representar una ausencia, un diálogo entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario, donde las palabras se enfrentan al silencio y dan cuenta de él, como si en una película lo que sucede en el campo delimitado por el plano refiriese siempre a un fuera de campo siempre presente aun ausente. Por el otro,

está el desafío de presentar un tema que roza lo melodramático sin caer en el *pathos*, Cocteau le propone a Berthe Bovy representar el sufrimiento, pero conteniéndolo: “jouer à sec”, “pas d’angoisse”, “pas de douceur en larmes (pas pleurnicheuse)”, le remarca por escrito (2003, 1678).

No era la primera vez que Almodóvar se apropiaba de *La Voix humaine*: Tina la protagonizaba en *La ley del deseo*, dirigida por su hermano Pablo (una mujer que atraviesa con dolor el abandono de su amante, cuyo pantalón corta con un hacha, tal como lo hará nuestra heroína); la angustiada dependencia amorosa del cable del teléfono de la protagonista lo inspiró para su obra maestra *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que narra los dos días previos a la llamada fatal que Cocteau llevaba a escena, como una especie de precuela. Sin embargo, su grado de apropiación de la obra cocteauneana nunca fue tan grande como en este corto, su primera producción en lengua no española, protagonizado por Tilda Swinton. A diferencia de la versión realizada por Roberto Rossellini en vida del autor y con su beneplácito, el artista manchego reescribe la historia original con su propia luz.

Almodóvar *aggiorna* la historia, poniéndola en relación con elementos de su propia cinematografía que resignifican al original. Por decisión del dramaturgo, su colaborador Christian Bérard había elegido una escenografía minimalista que represente “une chambre de meurtre” (2003, 451) con lo esencial de un dormitorio de una mujer burguesa de su tiempo (una cama desordenada, como la de quien no ha dormido bien, libros, una mesita con el teléfono y una puerta que conduce al baño, como pudimos ver en el corto de Demy), y un sencillo camisón blanco, de inspiración griega, extendida en el lecho como si hubiera sido asesinada. La protagonista de este cortometraje, en cambio, es una modelo ya madura, dueña de una belleza atemporal que se destaca con los diferentes *outfits*, loca y melancólica, que vive en un colorido penthouse del último piso de un gran edificio, rodeada de objetos bellos y modernos y algunas obras de arte, como la versión pictórica vanguardista de una historia de fidelidad conyugal, *Héctor y Andrómaca* de Giorgio de Chirico, y *Prioridad de la materia sobre el pensamiento* de Man Ray, quien tomara muchas fotografías famosas del Cocteau joven y dadaísta. Frente al blanco como color predominante (más bien sería la falta de tal) recomendado por el poeta para la puesta en escena, Almodóvar se inclina por una amplia paleta de colores, en la que se destaca el rojo de la pasión, protagonista del soberbio vestido de amplio miriñaque diseñado por Balenciaga con el que Swinton se muestra en el comienzo,

que choca con el atuendo de múltiples colores y texturas del final. Por sus consumos culturales observamos que se encuentra en las antípodas de la protagonista cocteauneana, muy enamorada, pero con escasa riqueza intelectual; no sabemos qué leía aquella pero, viendo los DVDs que manipula esta (*Phantom Thread* de Paul Thomas Anderson, *Jackie* de Pablo Larraín y las dos partes de *Kill Bill* de Quentin Tarrantino), podemos observar su interés por complejas historias de amor que atormentan a sus protagonistas (las respuestas a la violencia masculina definen los caminos que Ella puede seguir para salir de su crisis actual). Si, como observa Alcalde, el espacio en Cocteau simbolizaba el verdadero estado anímico de Ella, aquí encontramos nuevamente esa metáfora, aun cuando se trate de un espacio más bello y más amplio, como una especie de laberinto (nos lo muestra una cámara casi en picado) pero contenido a su vez dentro de un estudio de filmación: Ella sigue encerrada hasta la escena final, incluso cuando disponga de más lugar para sus idas y vueltas. Ya no se encuentra atada eso sí al cable telefónico, con el que puede darse unas vueltas alrededor del cuello y acabar con su vida, sino que los auriculares conectados a su teléfono celular vía bluetooth e incrustados en sus oídos le dan más libertad de movimientos; sí con alambres hay un maniquí, que recuerda al creado por Cocteau para su opera prima cinematográfica.

También introduce cambios en la trama: la conversación entre los amantes, el que ya ha olvidado y la que aún no puede hacerlo, transcurre durante el día. A diferencia de la obra teatral donde la acción se concentra claustrofómicamente en una desprovista habitación, aquí Ella sale al exterior: va a una ferretería a comprar un hacha, donde la atiende Agustín, hermano del ferretero que atendía a Antonio en *La ley del deseo*. De regreso, en la cabecera de la cama en la que se acuesta sola hay un cuadro, una versión de *Venus y Cupido*, pintada por Artemisa Gentileschi en 1625. A los pies, las valijas de él y un bolsito Chanel con las cartas que alguna vez intercambió la pareja (también encontramos un libro que narra la vida de esta mujer fuerte, amiga y colaboradora de Cocteau en varias puestas en escena que, a fuerza de tenacidad, logró convertirse en una de las diseñadoras más importantes e influyentes de su siglo). Mientras conversan, Ella no sólo habla de unas salidas al teatro con Marta que no había logrado realizar, también habla de conversaciones con su agente y su psicólogo al que le confiesa una extraña pulsión hacia los cuchillos y que se conecta con el hacha recién comprada con la que golpeará el traje de Él recién traído de la lavandería como un gesto liberador para matar al amante que ya no (la) quiere. La violencia presente en la protagonista

(atenuada en el corto de Demy en lo físico pero concentrada en el daño psicológico hacia el otro) vuelve con más fuerza: ya no es sólo autoviolencia para tratar de despertar conmiseración en aquel que ya no la ama (la ingesta de una cantidad de pastillas que puedan generar desesperación en el otro, por si llegase a aparecer, creyendo que ha tratado de suicidarse pero sabiendo que no le serán letales porque conoce las drogas, son sus únicos amigos) sino sobre todo a la representación del ingrato en su ropa sobre la cama que remite a los instintos asesinos que debía reprimir cada vez que veía un cuchillo en su presencia, según cuenta que le confesó a su psicólogo.

El desenlace, un final abierto, al que Verónica Alcalde considera “casi subversivo y de visos humorísticos” (2021, 33) cambia la desesperanza por una actitud desafiante, con la mirada puesta en el futuro: tras asegurarse la mirada del ingrato, prende fuego el departamento y, cuando llegan los bomberos, este bello ave fénix sale renovado tras la experiencia purificadora del fuego, logra así el emponderamiento que, según Alcalde, caracteriza a toda “chica Almodóvar” que se precie de tal.

Además pone en evidencia el artificio artístico. En la primera escena, la bella actriz con un gran vestido rojo pasión y luego de negro luto se pasea por el trasfondo de la escenografía; luego, la cámara en picado nos muestra la disposición de los distintos espacios que la componen frente a las cámaras. La pose de Ella se repite en todos sus gestos, desde el comienzo de la conversación en donde miente sobre su estado emocional, y la hace evidente con la escenificación de la fingida intoxicación. A diferencia de su derrotada predecesora que se derrama en lágrimas, el final nos muestra a una mujer que arde, que aprendió a colgar la llamada y que, tras contagiar ese fuego a todo el estudio cinematográfico al que vemos arder, sale por la puerta principal junto al perro Dash.

Esta nueva recreación se vuelve una adaptación libre en el sentido de que una estética personal se pone al servicio de una historia ajena para volver a contarla, tras haber recurrido emocionalmente tanto a ella como para hacerla propia, siendo fiel a la propia esencia artística, pero sin por ello ser infiel al autor original en su cariñoso gesto devorador de emociones.

A modo de conclusión

Por un lado, ambos directores parecen haberse decidido por la mostración del artificio: en el primero, se filma en un imposible espacio teatral y en el segundo, en un estudio de grabación, y esta instancia no sólo no es ocultada como en el cine clásico, sino que se exhibe ese develamiento del mecanismo. Por el otro, mientras Demy lleva adelante un ejercicio estilístico de cómo filmar una acción dramática en un ambiente cerrado en el que encierra a su protagonista con su tortura melodramática y al que se limitaba el teatro de su tiempo, Almodóvar detona el espacio escenográfico y conduce a su heroína fuera del espacio clausurado, liberándola así de sus tormentos amorosos.

“Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos” (1997, 123), define Roland Barthes a la figura que mejor encarna el mitema de Penélope, la fielmente desesperanzada reina de Ítaca que, tras veinte años de ausencia de su esposo, debió soportar, según algunas versiones a partir de Dante, un nuevo abandono de Odiseo en busca de nuevas aventuras. El encierro de la primera Penélope es tanto físico como mental, evidenciadas por la indiferencia de Odiseo ante sus palabras y sus gestos. En cambio, la segunda Penélope que aguarda, segura de la mala noticia del abandono, y que se decidió a cambiar el telar por un hacha vengadora. Es una mujer fuerte, como lo había sido ya la protagonista de *La Patience de Pénélope*, la reinterpretación de la *Odisea* que recreará Cocteau junto a Reynaldo Hahn para una noche de carnaval. El gesto liberador estalla hacia el final con un fuego purificador provocado por una mujer que arde, que aprendió a colgar la llamada y contagia ese fuego a todo el set de filmación y del cual, este bello ave fénix sale renovado.

Bibliografía

- Alcalde, Verónica. La mujer de Cocteau en Almodóvar: The Human Voice. Boletín GEC, n°28, julio-diciembre 2021, pp. 33-53.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI de España, 1997. Traducción de Eduardo Molina.
- Cocteau, Jean. *Théâtre complet*. Gallimard, 2003.
- Pérez Bowie, José Antonio. La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Revista Signa*, n°19. UNED, 2010.

Hernán Statuto - Identificación y distanciamiento como procesos actorales en la propuesta de Raúl Serrano: análisis de su productividad en el film *Tootsie*

Hernán Statuto
Universidad Nacional de las Artes (UNA)

De la teoría del recientemente fallecido pedagogo teatral argentino Raúl Serrano (2004; 2013; 2016), los estudios teatrológicos retomaron, sobre todo, sus críticas a la *memoria emotiva* y la noción de la *estructura dramática*. Sin embargo, son muchos los conceptos que han tenido menos receptividad pero que, no obstante, merecen ser vistos con detenimiento. Dos de ellos son los correspondientes a los de “identificación” y “distanciamiento”, procesos que debiese llevar a cabo el actor en la aplicación de su técnica (pensada primordialmente para el realismo) en otras poéticas como la comedia y el grotesco. Identificación y distanciamiento son dos conceptos que consideramos fundamentales tanto para entender dinámicas que se suceden en muchísimos géneros dramáticos (tanto teatrales como audiovisuales).

La siguiente ponencia pretende analizar la productividad de estos dos conceptos en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para, de este modo, ampliarlos y ponerlos a prueba. En la película, catalogada de comedia dramática, podremos ver cómo el protagonista (Dustin Hoffman) alterna en su interpretación estas dos maneras de encarar el personaje para crear efectos disímiles en su interpretación.

Introducción

A partir de las reflexiones de Stanislavski hacia finales del siglo XIX y principios del XX, se abre un campo en el que numerosos hacedores del arte teatral comienzan a pensar y teorizar (de modo más o menos sistemático) el arte del actor. Pero las investigaciones de Stanislavski al respecto respondían al surgimiento de nuevas corrientes literarias como el realismo y el naturalismo que produjeron una colisión entre las viejas técnicas actorales y las dramaturgias modernas. Desde allí, el pensamiento en torno a la actuación pocas veces tocó el problema acerca de las diferencias entre la actuación y el género dramático. La más de las veces, la teorización acerca del arte actoral no planteaba diferencias estilísticas asimilando la actuación de manera exclusiva al estilo realista. ¿Son los mismos procedimientos actorales que se

realizan para la comedia, el drama o la tragedia? Las respuestas a este interrogante están todavía muy poco desarrolladas.

El pedagogo teatral argentino Raúl Serrano (1933-2023) aportó, gracias a la publicación de extensos ensayos, reflexiones al respecto. En *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004) incorpora un apartado en el que analiza diversas poéticas y en donde su idea de estructura dramática (que desarrollaremos oportunamente), aplicada inicialmente para el realismo, puede (a través de ciertos desplazamientos) aplicarse a otros géneros dramáticos. Pero, si bien sembró el germen del asunto, sus investigaciones siguieron la línea de los problemas planteados por el realismo escénico.

Esta ponencia se propone rescatar dos conceptos desarrollados subrepticamente por Raúl Serrano. Se trata de los conceptos de identificación y distanciamiento, dos procesos actorales que el autor propone para hacer frente al grotesco criollo y la comedia clásica. No obstante, no fueron desarrollados en sus trabajos posteriores. Serrano siguió pensando en el marco del realismo los problemas de un actor que debe construir lo no dicho. De este modo, dejó un campo libre para el pensamiento de poéticas. El propósito de la presente ponencia es analizar la productividad de estos conceptos en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para testear, además, su uso en otros géneros.

Comenzaremos introduciendo la figura de Raúl Serrano y sus principales aportes al campo de las técnicas teatrales como la noción de estructura dramática y sus elementos. Posteriormente, veremos la distinción que establece entre técnica y poética y su propuesta de adaptación técnica a las poéticas del grotesco criollo y la comedia clásica. Allí podremos desarrollar los conceptos de identificación y distanciamiento. Por último, intentaremos aplicar esos conceptos al film propuesto.

Raúl Serrano y la estructura dramática

El recientemente fallecido Raúl Serrano nació en la provincia de Tucumán en 1934. Siendo ya adulto, dirigió varias piezas teatrales en su ciudad natal. Con el apoyo de una beca, tuvo la oportunidad de estudiar en Instituto de Teatro y Cinematografía Ion Luca Caragiale en Bucarest, Rumania. Luego de diez años, regresó a la Argentina. Frente a la imposibilidad de sustentarse económicamente con sus puestas, decide impartir clases de actuación. Sin embargo, se encuentra con un panorama de la educación actoral distinto al que vivió durante

sus años en Europa y Asia. En Buenos Aires reinaban las ideas de un primer Stanislavski tamizadas por la sistematización que hizo Lee Strasberg desde el Actor's Studio de Nueva York.

Ante su disconformidad, se ve en la necesidad de pensar y replantear ideas a partir del del método de las acciones físicas, segunda etapa en las investigaciones de Stanislavski¹⁷⁰. El valor más grande de Serrano radica, quizá, en haber elaborado una crítica sistemática a las técnicas de memoria sensorial y emotiva que en su momento resultaban casi indiscutibles. El mismo Serrano afirma haberse transformado en una mosca blanca por cuestionar la metodología de los grandes de esa época (Monstruos: Raúl Serrano - María Fiorentino (capítulo completo) - Canal Encuentro HD, 00:03:24). Coincidimos con Rosenzvaig en apreciar al pedagogo argentino como un referente indiscutido del método de las acciones físicas dentro y fuera del país (2011, 44).

Serrano parte de la premisa que ningún actor puede realizar, en condiciones de la escena, algo de lo que sea incapaz en la vida. Recuperar emociones a voluntad es algo que no es posible en el ser humano, con excepción de algunas situaciones muy específicas y en condiciones muy concretas que distan de la realidad de la escena. El arte del actor no se trata de evocar. Actuar consiste, entonces, de responder, como en un juego, a condiciones inexistentes pero que el actor adopta de modo convencional y consciente. Como resume en Calero, "Lo que se trata en actuación es responder desde el animal a causas que no existen y esto es una formulación técnica porque nosotros desde la vida estamos hechos para responder a causas que no existen". (2010, 63)

En su búsqueda de sistematicidad, elabora la noción de estructura dramática. Ya que el actor no debe recurrir a su memoria (ni sensorial, ni corporal) ni al texto (cuyas réplicas resultan engañosas en un género como el realismo), es sobre la estructura en donde el actor debe volcar su trabajo. Se trata de un instrumento cognoscitivo, determinado teóricamente, que permite un verdadero proceso de análisis a través de la improvisación: "su hallazgo, planteo

¹⁷⁰ Zucchi (2023) distingue una segunda etapa en las investigaciones de Stanislavski posteriores a la Revolución Rusa de 1917 y su gira en 1922 cuyos escritos conformaron la posterior publicación de *El trabajo del actor sobre su papel*. Allí, Stanislavski desestima la impronta psicologista de su sistema original y el estado interno como punto de partida. En el método de las acciones físicas, la propuesta se dirige a los aspectos exteriores como las acciones que llevan adelante los personajes (p. 37).

e instrumentación requiere un cierto trabajo teórico que se presenta como el punto inicial del análisis del actor” (Serrano, 2004, 192). La primera tarea consiste en descubrir y construir la estructura dramática que se desprende de las sugerencias autorales.

Como toda estructura, está compuesta de varios elementos con relaciones de necesidad entre ellos y que, en su combinación, da surgimiento a una nueva cualidad no igual a la suma de sus partes. Estos elementos que enumera Serrano son los conflictos, el entorno, los sujetos, el texto y las acciones físicas. Son estas últimas, las acciones físicas del actor, las cuales en la praxis real integran todos los elementos estructurales en la escena. En trabajos posteriores, Serrano reemplaza el término acciones físicas por actuación debido, entre otras cosas, a su intención de desandamiar el método de las acciones físicas de Stanislavski a su propuesta metodológica que, si bien en un principio le sirvió de base, ya poco tenía que ver con sus primeras indagaciones.

No trataremos aquí todos los elementos de la estructura, sino solo aquel que tiene que ver con los procedimientos en cuestión que desarrollaremos. Nos referimos al sujeto. Serrano se pregunta, en primer lugar, si es el actor (aquel ente empírico realmente existente) o el personaje (la entidad literaria) el sujeto real en la estructura dramática. Pero el autor considera que debe entenderse al sujeto en su carácter procesual como “el actor que, en la medida que realiza lo solicitado por la estructura, se construye como personaje” (2004, 259). Adoptando como modelo la teoría del trabajo marxista, entiende que “el actor, al hacer lo que hace el personaje, se irá transformando en él” (254).

El actor participa en el juego teatral a través de tres instancias (2013, 164). En un primer nivel, como persona individual, con sus características físicas, psíquicas y culturales, conformando lo que otrora podría conocerse como *phisique du rol*. En un segundo nivel, adopta un rol o función dramática. Y es aquí en donde encontramos el concepto de identificación.

Se trata de aquello que hace el actor cuando comienza a luchar por la obtención de los objetivos del personaje a interpretar. El actor ya no procede según sus códigos y creencias como persona. No. Ahora empieza a actuar para lograr los fines propuestos en la escena por el dramaturgo para su personaje. [...] El rol comienza así a transformarlo pero le deja intacta su apariencia física y su modo de hablar. Lo deja igual a sí mismo en su aspecto exterior como persona. Lo que se logra en esta etapa es que las distancias entre el actor, con lo que es él mismo, y el personaje como alguien distinto, se acorten. Ahora el actor, único ser viviente, se hace cargo de lo que quiere su personaje y comienza a reproducir en su persona todos los contenidos intelectuales y afectivos requeridos por el rol. Todo lo consigue

mediante su participación psico- física y activa. Es el momento que llamaremos “identificación”. [...] El actor ya no es el civil con identidad propia sino que ahora, durante el transcurso del juego dramático, se muestra vivenciando problemas y situaciones que no le pertenecen. Ahora es “otro”. (Serrano, 2018, 165)

Finalmente, el tercer nivel responde a la caracterización. Allí, el actor integra las formas físicas o verbales imposibles de haber surgido en el proceso de identificación, ya que estas se incorporan de un modo exterior y atendiendo a la capacidad de observación o imaginación del sujeto.

En resumidas cuentas, en un primer lugar, el actor adopta un rol a través de la improvisación en tanto lucha con los conflictos propuestos por la dramaturgia y lo hace en un proceso que Serrano caracteriza como centrífugo, puesto que va desde su interioridad hacia el exterior. Es en este proceso en donde se da la identificación del actor con su rol. En una segunda instancia, el rol se transforma en personaje a través de la caracterización que consiste en la “introyección de detalles de comportamientos” (2004, 167). Se trata, a diferencia del anterior, de un proceso centrípeto que implica la mirada exterior, es decir, desde afuera hacia la interioridad. Este proceso debe hacerse al margen de la improvisación, ya que, por sus lógicas específicas, ambos no pueden realizarse en simultáneo.

Poética y estética

Serrano, también, establece una distinción entre técnica y poética. Las técnicas actorales no se constituyen como universales para todos los géneros dramáticos. En efecto, para Serrano, es imposible la existencia de una técnica apta para todos los estilos.

No existe la posibilidad de lograr una preparación técnica “en general”, aséptica, sin contaminaciones estilísticas y que pueda considerarse pre dramática, en general. Necesariamente, todo entrenamiento se encuentra enderezado, si se quiere encaminado hacia el logro de una poética determinada (Serrano, 2004, 78)

Por tanto, y dado que ninguna técnica resulta a-estética (2004, 75), distingue dos caminos de aproximación a la obra. Por un lado, la técnica, a la que concierne la descripción de materiales y procedimientos dejando de lado juicios valorativos. Por otro, la poética, es decir, el modo singular e irreplicable en que esos materiales son utilizados. La respuesta técnica brindada por Serrano es la estructura dramática que pretende describir y sistematizar un objeto que a lo largo de los años no ha tenido modificaciones: el cuerpo del actor, sometido a las leyes naturales, y la propuesta general del teatro en tanto se configura como situación conflictiva sin motivaciones reales para los actores. La poética, en cambio, ha variado a través de los

años atendiendo a las leyes de la cultura y se ha conformado a través de los mismos materiales, pero dispuestos en distintos principios constructivos.

De este modo, explicita que los alcances de su técnica se encaminan hacia el realismo escénico. La elección de este no tiene que ver con una cuestión valorativa sino didáctica¹⁷¹. Sin embargo, en *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, polemiza con aquellos que lo han criticado por su predilección al realismo (2004, 280) e incluye en su libro una segunda parte en donde analiza algunos deslizamientos de su técnica y su noción de estructura dramática en pos de lograr tres poéticas no realistas: el grotesco criollo, la comedia clásica y el drama isabelino.

A efectos del presente trabajo, tomaremos el grotesco criollo y la comedia clásica en donde se ponen en juego los conceptos que nos proponemos desarrollar: la identificación y el distanciamiento. Si, como vimos dentro del sujeto (como un elemento de la estructura dramática), la identificación consiste en la “distancia mínima que el actor puede establecer con su personaje” (2004, 285), veremos que en ambos géneros esta distancia será sobre la cual se deberán realizar modificaciones.

El grotesco criollo y la comedia clásica

En el grotesco criollo, Serrano incluye principalmente la dramaturgia de Discépolo y algunas piezas de Alberto Novión, Defilippis Novoa y sainetes de González Pacheco. Si bien, a primera vista, podrían representarse íntegramente como un drama (o íntegramente como una comedia), la complejidad del género, según Serrano, consiste en la fórmula que pronunciara un famoso actor de la época: en el grotesco, hay que “reír llorando y llorar riendo”. La traducción de esta fórmula según un punto de vista técnico sería la siguiente:

El actor deberá generar permanentemente situaciones dramáticas que, en sus momentos culminantes, tuerquen hacia la comedia o a la inversa. Y esta necesidad traducida al lenguaje técnico implicaría: operar todo el tiempo con la identificación propia del drama realista (lo que obtiene la empatía del público) y de pronto acentuar los rasgos cómicos del personaje, es decir, destacar los aspectos que distancien al actor de su rol buscando el enajenamiento o distancia que caracteriza a los seres de la comedia. (Serrano, 2004, 354)

¹⁷¹ Serrano opta por usar el realismo- naturalismo como herramientas para que sus estudiantes adopten la técnica. Según cuenta, “No porque yo crea que el realismo es mejor o peor que los otros estilos dramáticos. Sino, porque creo que es el más complejo y el más formativo”. (Raúl Serrano en Trac Parte 2 de 3, 02:09)

Es decir que, para Serrano, el actor que interprete un personaje del grotesco debe alternar su composición entre la identificación (es decir, hacerse cargo de los conflictos del rol) y el distanciamiento. Este último, entendido como una especie de hiato que separe al actor de su personaje en el cual el primero se burle del segundo. El distanciamiento en el grotesco se lograría a través de acentuar los modos cómicos del personaje: “Se trata de un acento que se desplaza hacia los objetivos que luchan contra el conflicto, en el caso de buscarse la identificación, o hacia la más superficial mirada que acentúa los rasgos vocales o físicos risibles y que provocan el distanciamiento” (2004, 357).

El grotesco trabaja como tópico principal el drama de los inmigrantes que, provenientes de Italia y España en su mayoría, llegan a Buenos Aires con la ilusión de “hacer la América” pero se encuentran con una realidad distinta. Las características risibles de los personajes tendrán que ver con su “mal” uso del lenguaje (el cocoliche), entre otras cuestiones.

Por comedia clásica, Serrano entiende y agrupa a autores como Molière y Goldoni, cercanos a la comedia del arte. Si bien enumera algunos otros procedimientos necesarios para llevar a cabo desde el punto de vista actoral esta poética (como la necesidad de establecer una puesta en escena provisoria y anterior a la improvisación o la ruptura de la cuarta pared), los conceptos de identificación y distanciamiento vuelven a aparecer y, en nuestra opinión, resultan fundamentales.

Para Serrano, existe una distancia crítica. A pesar que el actor debe perseguir los mismos objetivos que el personaje en la escena, “el personaje cómico no puede lograrse desde la plena identificación. Existe una distancia crítica entre el actor y su personaje” (2004, 364). Ya que se trata de personajes con defectos morales (basta recordar los títulos de Molière como *El avaro* o *El misántropo*), la caracterización tendrá que ver con subrayar estos defectos mediante su encarnación. Si el realismo es un espejo que refleja, la comedia, según el autor, puede pensarse como un espejo que aumenta. Y ese aumento deberá resaltar la moralidad dudosa de estos seres.

Otro punto del distanciamiento tiene que ver con la mayor inteligencia del actor respecto a su personaje. El actor “procede siempre como si fuera ingenuo, torpe o inferior. Pero en algún lugar descubrimos la suprema inteligencia del actor que, ya antes que nosotros, mucho antes,

ha dispuesto todo para que lo creamos tonto” (2004, 368). Las emociones, por otra parte, no son auténticas (como en el caso del drama realista que son sentidas).

En síntesis, la famosa premisa (hecha hasta dogma válida para todo), escuchada habitualmente por aquellos que transitaron varios cursos de actuación y que invita a los actores o aprendices de actuación a “no juzgar a sus personajes” se ve acá inversa. La identificación, propia del drama realista, constituye esa “falta de juzgamiento” en tanto el actor adopta, como sujeto, los elementos de la estructura dramática (conflicto, entorno, réplicas del texto, etc.) y, en la lucha contra lo que se le opone, deviene en su rol. Cuando el actor utiliza el proceso de distanciamiento, este no renuncia a la lucha contra lo que se le opone, pero, a través del proceso de caracterización establece una distancia crítica en que se separa, juzga y muestra a su personaje en sus defectos para generar el efecto risible.

Serrano concluye: “Lo que venimos diciendo resume alguno de los rasgos de la comedia clásica que, seguramente, no pueden aplicarse sin más a la comedia de salón o amable o a cualquier otro género que implique risa” (2004, 369- 370). Es justamente en esta ponencia en donde pensamos rescatar el distanciamiento como un procedimiento transversal que puede encontrarse una variedad amplia de géneros teatrales y cinematográficos al igual que, como en el grotresco, la alternancia entre identificación y distanciamiento.

Tootsie

Se trata aquí de aplicar estos conceptos de identificación y distanciamiento que Serrano identifica en el grotresco criollo y la comedia clásica en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para que ilumine actuaciones dentro de otros géneros. El film está catalogado como drama o comedia romántica y en él se entremezclan cuestiones propias de estos géneros. Mediante una trama en la cual un actor se hace pasar por mujer para conseguir trabajo en una novela, el film, que muestra el drama de este actor y el romance de este con su compañera de elenco, tiene también tópicos clásicos de la comedia que se dan en la confusión entre los roles de hombre y mujer. Pero muchas de las escenas, como dice Serrano al respecto del grotresco, si nos atenemos al guion cinematográfico (las situaciones planteadas y las réplicas de los personajes), podrían ser abordadas de modo indistinto con un modo identificado o distanciado. Prueba de esto es que su adaptación teatral en una versión musical da amplio

margen a los directores de escena y actores a tomar cuestiones desde un punto de vista u otro.

Conocemos las limitaciones, sin embargo, de describir algo tan complejo y, en cierto punto, tan efímero como una interpretación actoral. Intentaremos, de todos modos, ser lo más objetivos posible atendiendo a lo que es claramente visible.

Es preciso remarcar que, aunque Serrano ve este proceso de distanciamiento en la caracterización, aquí se da un proceso singular. La caracterización tiene aquí un motivo dentro del verosímil dramático. El personaje se caracteriza de mujer para que los demás crean que lo es. De esta manera, la interpretación dentro de la diégesis requiere tener un cierto nivel de realismo para que los demás crean que se trata realmente de dos personas distintas. El distanciamiento en este personaje se dará por brindarle al personaje ciertas características de torpeza.

La trama principal versa sobre la vida de Michael Dorsey (Dustin Hoffman) un actor que, no pudiendo vivir de sus interpretaciones, se gana la vida como camarero y dando clases de actuación. La primera secuencia de montaje adelanta muchas cuestiones que a lo largo del film tomarán otro cariz. Lo vemos a Michael siendo rechazado una y otra vez por no cumplir con el *phisque du rol* de sus personajes. Le dicen que es demasiado alto, demasiado bajo, demasiado joven o demasiado viejo mientras él hace lo posible para disimular esas características en pos de obtener el papel. Esto anticipa, de alguna manera, lo que hará: se disfrazará de mujer cuando tenga la posibilidad de audicionar para un personaje femenino.

Pero hay otra cuestión, en clave a los propósitos de nuestra investigación, que resultan más interesantes. En esa secuencia, varias escenas lo muestran impartiendo clases a sus estudiantes. Una indicación, dicha de manera vehemente, sobresale por las demás: “No interpreten un papel que no esté dentro de ustedes. No digan ‘él’ o ‘ella’ [...]. Si no puedes hacer tuyo el papel, no puedes interpretarlo” (Pollack, 1982, 00:04:30).

Esta afirmación indica, al nivel de la diégesis, el concepto de identificación que venimos desarrollando. “Hacer tuyo el papel” habla de la identificación del actor con los conflictos del personaje. Decir “él o ella” referirá, en ese caso, el distanciamiento crítico del actor respecto de su rol. Pero, además, anticipa lo que hará el protagonista: Michael Dorsey intentará

identificarse con Dorothy Michaels, su versión femenina que utilizará para lograr obtener el papel. Sin embargo, aunque en el film predominará el intento de Hoffman por identificarse con su personaje de Michael, esto no será siempre posible cuando la escena requiera cuestiones de comicidad. Es interesante destacar, no obstante, como en esta escena la película refleja de modo autoconsciente el intento de identificación que realizará Michael para con Dorothy.

La trama principal, consistente en la búsqueda de trabajo y el posterior enamoramiento de Michael con su colega de trabajo Julie Nichols (Jessica Lange), está trabajada con momentos mayormente de identificación. Cuando el representante le dice que nadie le dará trabajo, Michael decide transformarse en Dorothy y cautivar a todos en una prueba televisiva. En dicha audición, Tootsie (como después será llamada Dorothy) interpreta un monólogo en el que la enfermera se enfrenta al doctor de la clínica Southwest General. Algunas razones exclusivas al verosímil de la trama, como el género para el cual audiciona o la emoción que debe generar en sus interlocutores para finalmente conseguir el papel, hacen que la actuación de Hoffman sea identificada. Actor y personaje se funden en uno, adoptado las condiciones y la lucha del personaje de ficción en una interpretación que llega casi hasta las lágrimas.

El distanciamiento estará dado, principalmente, en aquellas situaciones que narren las confusiones de una situación hilarante como lo es la de un hombre que debe cambiar su identidad. De esta manera, cuando el protagonista sea ubicado en un camarín de mujer o intente evitar a dos pretendientes (al galán de su novela o al padre de su enamorada) se requerirá de una actuación más distanciada para generar los efectos cómicos.

Podemos observar, por ejemplo, una secuencia de montaje bastante ilustrativa. Una vez obtenido el trabajo, Michael vestido de Tootsie va a comprar ropa para el nuevo personaje que interpretará en la vida. Esa secuencia está llena de pequeños momentos de distanciamiento. En él, Hoffman se muestra más torpe que su personaje Michael, mostrando la impericia de un intérprete que, aunque debe fingir en la vía pública ser una mujer, muestra de modo desfachatado una brutalidad que ni siquiera el actor sería capaz en esas circunstancias. Así, varias tomas muestran como, por ejemplo, guarda delicadamente el dinero en su billetera y, acto seguido, se acomoda la ropa interior de modo grosero. O una pelea con otro transeúnte que pretende subirse a su taxi.

Mientras Michael se enamora de Julia, ella ve en Dorothy (que es en verdad Michael personificando) a una amiga y confidente. Es por esto que Julia le pide a Dorothy que cuide de su hijo mientras tiene una salida con su pareja (el director de la novela). Ella, ante la preocupación, le da algunas indicaciones. Pero Dorothy las desestima: "¿Cuánto trabajo puede darte un bebé?" (1982, 01:22:50), dice para tranquilizarla Tootsie. Pero, inmediatamente después, un corte muestra otra secuencia de montaje con las desventuras de Dorothy. Así, en una toma, se lo ve corriendo con el niño en brazos al grito de "Por favor, no llores". Esta escena está trabajada, de forma clara, atendiendo a un distanciamiento entre actor y personaje. Se ve a Dorothy corriendo torpemente con los tacos y en una velocidad desproporcionada si el objetivo fuese dormir a un bebé. Hoffman se distancia claramente de su personaje y se burla de él. Posteriormente toma al bebé como si fuese un objeto buscando donde puede ponerlo. La gracia de esta secuencia radica en mostrar una situación hilarante producto de la confusión que Michael genera por su decisión de hacerse pasar su mujer.

Si bien no es objeto de análisis en el presente trabajo, es lícito remarcar que la comicidad se basa en prejuicios genéricos: el hombre se ve en situaciones propias de la mujer que no puede resolver (como cuidar un niño) o con comportamientos masculinos impropios del género femenino, como la grosería en acomodarse la ropa interior o una pelea física. El film ronda el tema de lo femenino y lo masculino y el distanciamiento puede verse, en infinidad de casos, burlándose de las diferencias entre ellos.

Más allá de esta salvedad, estos dos ejemplos precedentes recuerdan el procedimiento que destacara Serrano para el Grotesco. Aunque acompañados por elementos del montaje (propios del lenguaje cinematográfico), hay un deslizamiento entre la identificación y el distanciamiento. El famoso "corte A", que es utilizado en otros momentos del film con gags verbales, también se utiliza mostrando momentos de identificación con un abrupto corte a momentos de distanciamiento.

Pero, como mencionáramos en un comienzo, los momentos románticos están tratados desde una actuación identificada. El actor no puede burlarse de su personaje en tanto este se encuentra en una situación conflictiva. Michael se enamora de Julia, que en verdad lo conoce como Dorothy, y confía como a una amiga íntima. Llevar su objetivo de revelar su amor implicaría asumir su verdadera identidad.

A modo de conclusión

Este trabajo tuvo la pretensión de resaltar y poner en valor dos conceptos vertidos por Serrano que han sido poco desarrollados por el mismo autor e ignorados la academia pero que, sin embargo, consideramos un gran aporte como germen inicial para investigar la actuación en estéticas no realistas. Lejos de ser concluyente, deseamos dar el puntapié inicial para que puedan desarrollarse y sistematizarse.

El análisis del film no tuvo más que el propósito de servir de soporte para poner a prueba estos conceptos. Hoy en día es cada día menos frecuente encontrar propuestas teatrales o audiovisuales que requieran una actuación realista en su forma "más pura". Por el contrario, el surgimiento de nuevas poéticas y la mezcla de géneros establece la necesidad de pensar las técnicas actorales para la formación del actor de una forma más amplia a como se lo ha hecho. El problema técnico-estético en la formación de actores es un campo con muchas vacancias y con grandes posibilidades.

Bibliografía

- Calero, Teresa. *El impulso creador del actor: testimonios*. Corregidor, 2010.
- Rosenzvaig, Marcos. *Técnicas teatrales contemporáneas: las propuestas de 16 grandes maestros*. Capital intelectual, 2011
- Serrano, Raúl. *¿Se puede enseñar a crear? Clases de actuación. Contexto- Análisis- Propuesta*. Atuel, 2016
- . *Lo que no se dice: una teoría de la actuación*. Atuel, 2013
- . *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel, 2004
- Zucchi, Mariano. "El trabajo del actor con el texto dramático en el método de las acciones físicas, de Stanislavski". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 37, abril de 2023, <https://doi.org/10.34096/tdf.n37.12453>.

Fuentes

- "Monstruos: Raúl Serrano - María Fiorentino (capítulo completo) - Canal Encuentro HD". *YouTube*, subido por Canal Encuentro, 22 de mayo de 2017, www.youtube.com/watch?v=4Tm0_hjLFvw.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 1 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 22 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=-9dB6hIuU_Q.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 2 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 22 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=miSM1hTCwLU.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 3 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 23 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=KCkTA_mYDBg.
- Tootsie*. Dir. Sydney Pollack. Interp. Dustin Hoffman y Jessica Lange. Columbia Pictures, 1982. *HBO*. Web. 15 de agosto de 2023.

PROBLEMAS COMPARADOS DE DRAMATURGIAS

Marcelo Bianchi Bustos – Alfonsina Storni y Carmen Lyra, dos mujeres, dos teatros y algunos puntos en común

Marcelo Bianchi Bustos
(ISPEI Sara Eccleston - UNSTA)

La primera mitad del siglo XX ofrece para todos los que nos dedicamos a investigar el surgimiento de la Literatura Infantil un maravilloso campo pues todos los géneros literarios destinados a los niños se fueron desarrollando, producto de una serie de cambios en el ámbito de la cultura, de algunas novedades en lo que respecta al tratamiento del lector y en especial en la concepción del niño, y – por supuesto – la existencia de un grupo de escritores que con su arte llevó adelante un cambio por medio de obras literarias sin precedentes, aunque muchas de ellas hoy olvidadas y excluidas de los cánones literarios.

En medio de ese panorama en el que el género dramático destinado a los niños comenzaba a desarrollarse cada vez más pero muy unido al ámbito escolar, Alfonsina Storni y Carmen Lyra, dos escritoras muy parecidas por muchos de sus actos de vida y por su mirada sobre la mujer en la sociedad que les tocaba vivir, escribieron algunas obras de teatro destinadas a los niños, pero sin dedicarse de lleno a la dramaturgia, pues una era poeta y la otra fundamentalmente cuentista. Contemporáneas pero nacidas en dos países, Argentina y Costa Rica, tan alejados de mapa en una época donde las comunicaciones eran distintas, estas dos mujeres no se conocieron, al menos directamente, aunque es posible que sí se hubieran leído por los grandes contactos literarios que existían en ese momento, gracias a gestores culturales como el costarricense García Monge que fue un gran embajador cultural itinerante de América Latina o la labor de escritoras como Gabriela Mistral que fue una gran viajera literaria de todo el continente.

Las dos son escritoras y se desempeñaron como docentes, hecho que les permitió un mayor contacto con el mundo de los niños y por lo tanto un conocimiento más grande de los

destinatarios a los que estaba destinada su obra. En los dos casos hay detrás de las obras una cierta intencionalidad didáctico – moralizante que era propia de los escritos de la época, al mismo tiempo que eran los propios niños los que actuaban en las obras teatrales.

En el caso de Alfonsina Storni, escribió luego de 1922 – año en el que comienza a trabajar en el Teatro Municipal Lavardén de la Ciudad de Buenos Aires - seis dramas infantiles, aunque en esta ponencia solo haré referencia a dos de ellas. Como escribió Alfonsina en un artículo publicado en el diario *La Nación* de la Argentina, era necesario educar a los niños en la belleza y eso intentó hacer con su arte.

En “Jorge y su conciencia” hay una historia muy sencilla que su protagonista presenta por medio de un diálogo, en el cual el niño le dice a su conciencia que ese día realizó un hecho realmente heroico, que consistió en pegar un botón.

En esa época también se atrevió en su teatro a meterse con cuestiones de género, más específicamente con la distribución sexual del trabajo. Es justo eso lo que hace en Jorge y su conciencia, donde muestra a los hombres como inútiles para desarrollar una acción tan sencilla como pegar un botón. Y es su propio protagonista quien lo dice de manera directa “Quisiera no tener que pegar otro botón en mi vida. Es un trabajo terrible”.

Como observa Bianchi Bustos (2020), algo tan sencillo y cotidiano en realidad sirve para abordar un tema vinculado con los prejuicios y con el hecho de vencerlos. Aunque parezcan cosas muy sencillas, son presentadas en la obra en medio de la comicidad que puede llegar a provocar como un verdadero acto de heroísmo.

Como una crítica social y fiel a su compromiso con su época en “Un sueño en el camino”, Storni presenta por medio de una larga didascalía a un niño que duerme en mitad del camino, en medio de su pobreza, tal vez con alguna reminiscencia de Andersen y su “Niña de los cerillos”, pero sin la muerte trágica, y sueña:

“Estamos aquí
Pinocho el glotón
Carlitos el bueno
y el gordo Trifón.
El gnomo pequeño
el gran gigantón,
y la Cenicienta
que el príncipe amó.

También Sisebuta
hasta aquí llegó,
y bailamos todos
a tu alrededor.
Despierta, despierta,
la noche llegó,
están las estrellas,
la luna se alzó.
No te quedes solo
que el lobo te vio,
síguenos, nos vamos,
Pobre niño... ¡adiós!" (Storni, 107).

En ese mimodrama, género en el que enmarca Storni a esta obra, el niño se despierta al final y se da cuenta de que todo lo que le pasó fue un sueño. Busca algo para comer, pero no encuentra nada. Se vuelve a acostar y ahora la nieve comienza a caer sobre él. La soledad y la resignación están presentes, pero también la imagen de un niño que sufre, aunque en sus sueños y por la cantidad de personajes que lo han acompañado posiblemente pueda ser feliz. Estos personajes que lo acompañan en el sueño representan, en su elección, un gran acierto de Storni pues se trata de protagonistas de otras historias que eran o son muy populares y conocidas por los niños que actuaron o vieron la obra: Pinocho de Collodi que había ingresado, como lo señalan Pérsico y Sanchez (2023), de la mano de los inmigrantes italianos y que tenía gran aceptación dentro del público infantil: o Carlitos que hace referencia a Charles Chaplin y el impacto que generaron en el público sus películas con su célebre personajes plagado de ternura y bondad. También aparecen mencionados Trifón y Sisebuta que son los protagonistas de la tira "Pequeñas delicias de la vida conyugal" que apareció publicada a partir de 1920 en el diario *La Nación*, aunque fue creada por George MacManus en 1912 para un diario de los Estados Unidos. Tal vez la presencia en la obra se deba también al clima familiar que transmitía que era una carencia del niño protagonista:



La Nación, 11 de septiembre de 1922

También los cuentos infantiles aparecen en la obra por medio de sus personajes como sucede con la referencia a un gigante y un conejo que pueblan muchas de las obras destinadas a los niños, además de Cenicienta, esa niña que dormía al lado de las cenizas y que el destino le cambió la vida. Ahora bien, de todos esos personajes el del final es aterrador pues genera un espacio de duda y de temor. Con una reminiscencia a la versión de Caperucita de Charles Perrault y una de sus moralejas finales pareciera que quien presenta el diálogo intenta retomar el mismo lugar y le advierte al niño que el lobo ya lo vio y corre peligro. Aquí no es una niña, pero los peligros son los mismos en un contexto desolador como el que se presenta.

Cada una de sus obras y de los temas tratados remiten a la imagen de niño, presente en la obra de esta escritora. La desprotección, en un contexto de posguerra fue desoladora para Alfonsina, quien, a través de varios poemas, hace referencia al sufrimiento de los niños. Se trata de poemas que llaman la atención pues, desde lo lírico abordan algunas preocupaciones similares a las de Discépolo con su *Cambalache* que se vincula con el existencialismo.

En el caso de la obra a la que deseo referirme de Carmen Lyra (1887 – 1949) se titula “Caperucita encarnada” y data de 1916. Lo interesante de esta pieza dramático musical – que posee música del compositor Julio Fonseca – es que la autora a partir del cuento clásico – tanto en las versiones de Perrault como de Grimm pues incorpora la figura del leñador – realiza una crítica al modelo de educación femenina de la época y a algunas costumbres que aún hoy en algunos países del mundo siguen existiendo.

Hacia el final de la obra se establece un diálogo interesante:

La Madre: ¡Qué te ocurrió! Hija mía, dímelo mi hijita!

Caperucita: Madre... fui desobediente...me entretuve en el camino cogiendo flores y nueces, escuchando los pajaritos... y mirando...las mariposas...Encontré un Lobo muy cariñoso...creí que era mi amigo...y le dí un ramillete. El malvado se comió a la Abuelita y ya me iba a comer a mí cuando llegó este buen Leñador y le mató.
El Leñador: Tranquilícese Ud., señora...El Lobo tiró a la pobre vieja debajo de la cama y no quiso comérsela porque pensó que está seca, que sólo la piel y los huesos tiene. Quería dejar la tripa libre para meter en ella a Caperucita que está fresca como una flor y que parece una tacita de oro llena de manteca. Afortunadamente llegué a tiempo y ¡zas! acabé con él. (Lyra, 25)

Esta escena se cierra con un final en el que la madre dice:

Entra buen Leñador. Oh quisiera ir por la luna y el sol para ponerlos en tus manos. Ven te haré un festín: el pan está hecho con flor de harina. Te pondré queso tierno y la manteca amarilla que he batido. A la postre tendremos uvas e higos secos que resumen miel. Después Caperucita te dará un beso. (Entran los tres) (Lyra, 25)

Esa crítica la introduce cuando en la obra, luego de que el leñador salva a la niña y a la abuelita, la madre le entrega la niña al hombre como una ofrenda. Pasa de esa forma de ser la víctima del lobo a la víctima – novia – ofrenda del cazador quien pasa a ser su novio rompiendo de esa forma con parte de su vida y sus sueños, tal como dice un coro al final de la obra “Caperucita está triste/ya nunca más jugará/ya nunca más cantará/ya nunca más jugará” (Lyra, 20-22).

Podría afirmarse que esta obra va generando una revolución silenciosa por parte de las mujeres que terminará para Lyra con su exilio, no solo por esto sino por otras cuestiones políticas vinculadas con su participación en el Partido Comunista en una Costa Rica convulsionada políticamente.

Para cerrar, hay varios aspectos que son relevantes para tener en cuenta. lo interesante es que estas obras dramáticas de las dos grandes escritoras fueron en su época disruptivas con respecto a los temas que se trataban y escribía en el mundo de la Literatura Infantil. Las dos desde su perspectiva se valen del teatro, que podría decirse que es usado con un interés pedagógico, pero al mismo tiempo político, para denunciar distintos problemas de la época desde su lugar de escritoras comprometidas con la cultura. Este aspecto creo que es de gran importancia pues da cuenta de un posicionamiento moral y ético de Storni y Lyra frente a las atrocidades de su tiempo, en especial denunciando las de los niños y las mujeres.

Bibliografía

Bianchi Bustos, Marcelo. "Una mirada a los textos dramáticos de Alfonsina Storni destinados a los niños". *Argus. Artes y humanidades*, 2020.

Lyra, Carmen. *Caperucita encarnada. Facsímil del libreto*, Archivo Histórico Musical (UCR), folio 1, 1916.

Sánchez, Claudia y Pérsico, María. "Pinocho, el héroe inmigrante. Inmigración, cultura y escuela". *Italia en la Argentina: presencia de Pinocho de Carlo Collodi y Corazón de Edmundo de Amicis, dos clásicos de la LIJ*, Editorial AALIJ, 2023.

Storni, Alfonsina. *Alfonsina y los niños. Teatro infantil*. Atuel, 2014.

Dulcinea Segura – En busca de la identidad perdida (Apuntes para una dramaturgia de la danza en *La era del cuero de Pablo Rotemberg*)

Dulcinea Segura
(Universidad de Buenos Aires)

La dramaturgia de la danza como especificidad concreta es un campo aún poco desarrollado como tal en las creaciones de danza que pueden verse en los escenarios de la ciudad de Buenos Aires. No quiere decir que no exista la dramaturgia en las obras sino que todavía no se ha profundizado lo suficiente como para tener una identidad propia en el ámbito local.

Tomamos como ejemplo *La edad del cuero*¹⁷², obra de Pablo Rotemberg que explicita la participación de una dramaturga de danza, para pensar acerca de este rol y analizar qué elementos resultaron un aporte específico desde la mirada dramatúrgica para la reflexión coreográfica sobre una identidad nacional.

Si, como afirma Levine, “los recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad” (2018: 33) podemos pensar la identidad ligada a la memoria y también en vínculo estrecho con la historia, como un entramado dinámico que articula aquello que un grupo preserva de los acontecimientos, que formará parte del relato de su historia y constituirá la identidad de ese grupo.

En este análisis vamos a reflexionar acerca de la idea de identidad en la obra, en tanto la temática plantea la reconstrucción de una posible identidad nacional. Como exhibe Groppo (2002), para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos es necesario que existan huellas concretas, marcas materiales, registros. Es en este punto donde nos preguntamos qué posibilidades tiene la danza de constituirse como memoria respecto a una posible identidad y de qué manera una dramaturgia de la danza puede colaborar con ese proceso.

¹⁷² Ficha: Coreografía e interpretación: Alejandro “Baby Cata” Desanti, Maximiliano Díaz, Carla Di Grazia, Nickytuns, Marcos Olivera, Ezequiel Posse, Facundo Posse y Carla Rímola.- Música original y diseño sonoro Axel Krygier.- Temas musicales Alberto Ginastera (entre otros).- Dramaturgista Eugenia Cadús.- Diseño y realización de videoproyecciones Lucio Bazzalo.- Diseño de iluminación Fernando Berreta.- Diseño de vestuario Endi Ruiz.- Diseño de escenografía Cecilia Zuvialde.- Coreografía y dirección Pablo Rotemberg.-

El cuerpo en escena presenta y representa una memoria, identidad e historia que se encuentran en permanente relación con su contexto. Cada cuerpo, más allá de lo que esté representando en su interpretación, es una marca temporal de su época. Esto se observa en el gesto, en la manera de pararse, vestir, peinar, andar, así como en los pensamientos, conocimientos, saberes, que circulan y modelan los cuerpos. Las piezas de danza presentan esos cuerpos al mismo tiempo que representan otros.

La dramaturgia de la danza

En su texto “‘No estamos listos para el dramaturgo’: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza” (2010), el investigador André Lepecki, reflexiona acerca de la pregunta sobre qué debe saber un dramaturgo en la danza. Una de las respuestas que propone es que debe implicarse “a través de una metodología ‘inexacta pero rigurosa’ que no se base en el conocimiento y el saber sino en el fallo, el error y el errar”. A partir de un recorrido por su trayectoria profesional y apoyándose en un curso de “Dramaturgia experimental” que ofreció en la Universidad de Nueva York en 2001, Lepecki relata la experiencia que tuvo cuando encomendó a sus alumnos que formaran parte de algún proyecto artístico concreto como dramaturgos y se encontraron con la respuesta de los grupos artísticos de que no estaban listos para tener un dramaturgo en sus procesos de creación.

A medida que desmenuza en el artículo su pregunta respecto a por qué no estarían listos para la dramaturgia, explica a qué se refiere con dramaturgo, diferenciándolo de aquel que escribe obras de teatro, como algo completamente distinto. “...hablo de un colaborador que ayuda a que la obra vaya tomando forma a base de trabajar conjuntamente con el director o coreógrafo en el ‘plano de consistencia’ de la obra, así como siguiendo el desarrollo muy de cerca” (p.164).

Llegados a este punto, y tomando el primer señalamiento respecto a la dramaturgia que propone Lepecki, veamos qué sucede en la obra a analizar respecto al abordaje de la misma.

La era del cuero es una obra de danza dirigida por Pablo Rotemberg que se estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín sobre el final del año 2022. El elenco incluía, además del grupo de intérpretes y de la producción escenotécnica, una dramaturgista, la investigadora Eugenia Cadús. Si bien toda puesta coreográfica tiene una dramaturgia que

puede estar más o menos pensada, ser evidente o poco clara, el lugar diferenciado de esta tarea no se suele explicitar en los programas, por lo que es llamativa su presencia.

En consonancia con la afirmación de Lepecki, y de acuerdo a su función particular en esta propuesta, la investigadora expresa que el rol de dramaturgista es “colaborar con el director de la obra en la búsqueda de los posibles sentidos de ésta, acompañando las investigaciones y documentación para la misma, lo que incluye la redacción del escrito que apoya a la pieza (programa de mano)” (Cadús, 2022). Según refiere, piensa en la dramaturgia desde las artes contemporáneas como un acompañamiento del proceso creativo en el que ampliar, apoyar o ayudar a conceptualizar la propuesta a partir de preguntas. De acuerdo a la autora, en esa colaboración se acercan materiales que pueden venir de referencias fílmicas, musicales, visuales, textuales, para apoyar la investigación que sustente la obra durante el proceso.

Podemos pensar que en la misma dirección que apunta el investigador, Cadús amplía el punto de vista de Lepecki, quien expresa que se identifica a la dramaturgia como mediadora en la difícil relación entre escritura y acción física, pero que en la danza se trata de una relación de tensión que no es entre escritura y acción sino que es “la tensión que se establece entre múltiples procesos de pensamiento y múltiples procesos de actualización” (p.167)

En su labor como dramaturga, Cadús colabora con el entrelazamiento de ideas para encontrar el sentido o los posibles sentidos para que empiecen a afianzarse en la obra, interrogándose sobre “cómo se hacen visibles [los sentidos] y cómo se mantienen o no”, y refiriendo que pueden no ser literales ni narrativos, pero sí conceptuales. Su tarea tiene que ver en cómo eso se va articulando a lo largo del trabajo de un modo coherente, “y si es incoherente, que sea a propósito” (2022).

En cuanto al rol de dramaturgista, la investigadora expresa que todavía se encuentra en proceso de reflexión porque es una tarea que se va aprendiendo en la práctica misma. En su caso particular, la intervención ocurre desde su lugar de investigadora de historia y teoría de la danza, que además de charlar con los intérpretes y estar muy cerca de quien dirige, puede colaborar en hilar la estructura, elaborar paratextos o acompañar en notas periodísticas.

La obra

De acuerdo al programa, la sinopsis de *La era del cuero* plantea un “mundo post apocalíptico” y la búsqueda por “rehacer algo que nunca estuvo ahí: una posible identidad, una danza

nacional, una comunidad”. La interpretación está a cargo de seis bailarines de folklore y dos bailarinas de danza contemporánea que encarnan en sus cuerpos a esa nación desmembrada a través de la imagen del cuero, “signo de la corporalidad”. Un cuero que emula “aquello que queda después de partir, diseccionar, destripar y vaciar el cuerpo”, tal como expresa el programa de mano, en el que se declara que se abre paso a “una existencia tan liminal como nuestra identidad. Una herida abierta, un entre lo vivo y lo muerto”.

La obra está articulada en distintos cuadros coreográficos que se completan con una potente escenografía audiovisual cuya técnica de mapping, diseñada por el realizador de video proyecciones Lucio Bazzalo, que ya trabajó con Rotemberg en otras propuestas, logra un buen equilibrio en la puesta, cumpliendo ese rol escenográfico.

El inicio está marcado por un despliegue audiovisual que emula un mundo en ruinas, con proyecciones en las que se ve humo en una tierra arrasada, como si se tratara del resto de un combate con fuego en el desierto. A lo largo del desarrollo, la propuesta parece realizar un sincretismo entre elementos que hacen referencia a la colonización hispánica y aquellos referenciados con los pueblos originarios, representados en las vestimentas, las alusiones verbales y al paisaje y los movimientos característicos del malambo.



La era del cuero (PH Carlos Furman)

Todos estos elementos son combinados en algunas coreografías cuyos movimientos aluden a una especie de hibridez zombi que se vincula con la imagen inicial de destrucción y tierra arrasada, en la que colaboran las visuales como apoyo de ese imaginario ya atravesado por gran filmografía alusiva a los zombis. Estas imágenes apelan a la evocación de un desierto que hace referencia a la historia nacional, como algo aprendido en los manuales escolares en los que la ‘conquista’ del desierto busca dar origen a una identidad aspiracional porteña. El director Pablo Rotemberg opina que la historia nacional es un tema recurrente en las obras de teatro y que la danza lleva ventaja en su abordaje. Su reflexión sobre el origen de la nación está planteada a partir de diferentes alusiones que van desde el nombrar a distintos personajes vinculados a la idea de patria como Sarmiento, Rosas, Moreno o Facundo Quiroga, la inclusión de textos en inglés, el Martín Fierro o la voz de ‘ordene patrón’ que expresan los intérpretes en varias oportunidades.

Cadús, que participó casi desde el principio de los ensayos, relata que parte de su rol fue sugerir referencias de imágenes o películas, en relación a la idea de patria, para luego charlar respecto a la necesidad de reafirmar la propuesta. Algo que les preocupaba era el uso que hacían del folclore, no querían que fuera tomado como apropiacionismo ni tampoco como una burla del folclore o la tradición. Si bien las imágenes de la danza suelen tener una carga simbólica que permite diversos sentidos, necesitaban afirmar bien el objetivo. En ese punto Cadús interviene como dramaturga, en un lugar de indecibilidad que, como remarca Lepecki al reformular su proposición inicial, es la tensión en el que la dramaturgia en la danza opera, entre “la casi nada contenida en un deseo (llamémosle, del autor, por ahora) y las realizaciones que están aún por venir (que podemos llamar la obra inminente)”. Y en esa intervención, puede potenciar sentidos, amplificarlos, silenciarlos, pero siempre actuando en un espacio de mediación, como “una interrogación que se resuelve momentáneamente, en una composición efímera” (Sánchez, 2010).

Si continuamos con la obra, podemos observar que está estructurada en tres actos que, si bien no avanzan en una narrativa tradicional de inicio, nudo, desenlace, llevan un orden que podría pensarse progresivo tras ese apocalipsis, aunque no necesariamente lineal, articulado, coherente, de acuerdo a la investigadora.

Era importante que no tuviera una narrativa lineal, una cuestión representacional y tampoco bajar línea, queríamos hacer hincapié en esta cuestión de una identidad nacional que siempre está en movimiento, que tiene signos que son múltiples, que va cambiando de acuerdo a los tiempos históricos, imaginar cómo sería si es que quisiéramos reconstruir algo así después de una especie de apocalipsis (Cadús, 2022)

Con estas palabras explica Cadús el trabajo en detalle acerca de lo que se puede expresar mediante los distintos signos en la escena. La investigadora y dramaturga añade que la división en actos está para homenajear los sentidos del ballet y de la ópera nacionalista reflexionando sobre qué pasaba con los *Ballets Russes* cuando vinieron a Argentina e hicieron ballets como *Estancia* y otros.

Dedicaremos un breve comentario sobre *Estancia*. En 1941 el empresario norteamericano Lincoln Kirstein le encarga al músico Ginastera la composición de un ballet acerca de la vida en el campo argentino para que lo representara el *American Ballet Caravan*. Inspirado en la vida del gaucho siguiendo el *Martín Fierro*, poema épico de José Hernández, Ginastera compuso *Estancia*, pero recién en 1952 la pieza se estrena en el Teatro Colón, con coreografía de Michel Borowski, convirtiéndose en un emblema del ballet nacionalista argentino (Cadús, 2020). Como explica Cadús en su libro *Danza y peronismo*, *Estancia* evoca un mundo pasado idílico en el que la gente del campo representa la bondad y “las raíces del auténtico ser argentino”, y la pieza constituye

un ballet que estiliza las danzas populares argentinas, hecho por un reconocido artista anti-peronista en base a un encargo del exterior, pero que persistió como el símbolo de la tradición argentina y la nación, tanto para peronistas como para anti-peronistas, para los representantes de la cultura de élite y los de las populares. (Cadús, 2020: 157)

Si bien el argumento de *Estancia* contrapone el ser del campo al hombre de ciudad, ese “gaucho idealizado de la cultura criolla pampeana que emanaba el alma nacional” (2020:161) es quien aparece solapado (y no tanto) en *La era de cuero*, en esa reconstrucción fallida de una patria de identidad única. Justamente es *Estancia* un símbolo de aquellos sentimientos contradictorios entre dos clases sociales en pugna.

El texto brindado por la dramaturga orienta la puesta coreográfica en una determinada dirección en la que las dicotomías de la danza durante el primer gobierno de Perón ya estarían dando cuenta de las tensiones de una identidad nacional.

Por otro lado, observamos que también se puede inferir su rol a partir de la estructura de la pieza, en la que se aprecia cómo la mirada dramaturgica orienta el sentido en la construcción conceptual de la identidad, lo que puede verse en la intervención respecto a la estructura narrativa en actos que homenaja al ballet nacionalista. De esta manera, su trabajo es generar una espesura consistente, tal como apunta Lepecki refiriéndose a la palabra dramaturgia, que se utiliza para “dar nombre a la consistencia, solidez y coherencia estética general de la pieza” (p. 165)

Esa coherencia toma forma en la estructura de los actos que exponemos a continuación para ver posteriormente cómo se enlaza la mirada dramaturgica con las ideas del director.

El comienzo de la obra plantea en su primer acto una “completa disgregación en la que se producen intentos de volver a cierta cuestión comunal” (Cadús, 2022). En la escena es quizás la desarticulación corporal de los intérpretes la que podría mostrar esa disgregación. Cadús explica que por eso es el acto donde están más presentes los zombis, que encarnan esa desarticulación que querían mostrar. Siguiendo a la dramaturga, el segundo acto se caracteriza por una atmósfera más densa a través de expresiones de violencia que tienen que ver con el descenso a los infiernos. En ese sentido, la dramaturga señala que la violencia puede ser simbólica a partir “de cualquier idea de construir una nación, de cualquier idea de reconstruir una identidad única”, y remarca la idea del infierno como la ira de los dioses y una cuestión más bíblica del apocalipsis.

En relación a su aporte agrega que tuvieron de referencia cuentos argentinos sobre el apocalipsis (uno de Roberto Arlt y otro de Lugones), que fueron parte de la inspiración y del proceso. En la escena se pueden percibir varios grados de violencia en los cuerpos que se sacuden, en los zapateos de malambo, los gritos, alguna corrida, los golpes que se propician entre los intérpretes, con los movimientos bien coreografiados. Esos cuerpos están todo el tiempo bajo la lupa de la dramaturgia que se enfoca en la corporalidad señalando el cuero de un cuerpo descarnado del que quedan las pieles. Cadús indica que pensar en el carnear está vinculado con imágenes que tenían de relatos como Matadero.

Para el tercer acto refiere que desde lo corporal aparecen intentos de comunión, de formar algo que finalmente fracasa, que está relacionado con el unísono grupal final de la coreografía que realiza el elenco, que en la dramaturgia tiene que ver con pasar de lo nacional a lo

nacionalista, “a una cuestión fachistoide podríamos decir, que de todos modos se termina disolviendo, vuelven a estar disgregados, vuelven a este no lugar donde están esos seres habitando la escena”, según sus palabras.

Los aportes de la dramaturgia de la danza en la construcción de la identidad

Retomamos la pregunta respecto a la identidad de la patria, que se ve atravesada por la imposibilidad de su realización y la sombra de su disolución. En función de lo expresado, observamos que es en ese sentido que aparecen los zombis como una manera de hablar del apocalipsis que tanto Cadús como Rotemberg relacionan con la dificultad de constituirse como una nación con una identidad integrada y el director vincula con la transformación de aquello que parece inmutable y que metaforiza coreográficamente a través del malambo. Rotemberg (2022) señala esta danza como un símbolo inestable para metaforizar el fin de la Argentina que, de acuerdo al coreógrafo, no va a terminar, se va a transformar: “nuestro país se está disolviendo y por eso me gusta abordarlo desde el malambo, que sigue siendo una expresión que parece que no tiene duda, eterna, como un símbolo de la argentinidad, de la patria, de la nación, inmutable, que no se va a deformar nunca”, puntualiza.

Aquí aparece el cruce con esa tradición de los zombis que viene de Haití, vinculada al culto vudú y relacionada por varios investigadores del tema con la situación de esclavitud, ya que se trata de un muerto que es resucitado para ser convertido en esclavo. De esta tradición Rotemberg destaca el término *undead*, explicando que no es que vamos a desaparecer como pueblo, nación o país, sino que se estaría en una especie de “estado *undead*, que no está muerto ni vivo, está en estado de mutación”, como podría pensarse el estado de esclavitud.

Es cierto, como señala el coreógrafo, que en la obra hay varias capas y texturas que pueden despertar diferentes asociaciones libres. “una imagen vale más que mil palabras o un movimiento vale más que mil palabras, lo que hacen en escena kinéticamente y coreográficamente, también habla de nosotros”, remarca Rotemberg.

Para trabajar en la composición sobre Ginastera como sobre el cuadro final Estancia, Cadús compartió su trabajo de investigación, mostró fotografías, y el elenco leyó el capítulo de su tesis para contextualizar un poco cómo fue la historia, cómo se hizo Estancia, y reflexionar respecto de la identidad nacional, las danzas nacionales, las danzas folclóricas.

Ahora, ¿cómo se expresa la dramaturgia coreográficamente? Una posibilidad es a través de los zapateos que realizan los bailarines de malambo que pueden emular batallas, un tropel de caballos, o afirmaciones sobre la tierra robada. “Siempre me fascinó la kinesis del malambo, me parece increíble” expresa Rotemberg (2022), quien pensó realizar la obra sólo con malambistas y con música de Ginestera, haciendo un cruce entre cierta idea de lo popular y de la música académica un tanto elitista, si bien luego incorpora la composición musical de Axel Krygier, pensando que la textura de la música de Ginestera podría resultar monótona para el espectador. Este cruce musical también lo hace en la danza al plantearse trabajar con bailarines de folclore y bailarinas de contemporáneo, mezclando danzas del pueblo con técnicas más estilizadas. Podemos pensar que es parte de una dramaturgia que busca tensionar la alta cultura y la cultura popular en esa búsqueda por la construcción de una identidad nacional.

Otra expresión de la dramaturgia que desarrolla la obra está en el vestuario. Allí se ve, en la textura de algunos trajes el dibujo de la estructura ósea como si los cuerpos estuvieran ‘descarnados’. También la paleta de colores que usan, cuyos tonos rondan el rojo y el púrpura, lo que también puede traer la asociación de la divisa punzó que caracterizó a los federales, parte de esas luchas por construir una determinada identidad nacional.

En la escena nada es inocente y los colores, la disposición de los objetos o las sugerencias lumínicas aportan de la misma manera que la coreografía y el gesto de los intérpretes, si bien, las expresiones más simbólicas se prestan a interpretaciones que dependen del análisis del observador. Así, las cintas blancas similares a vendas que viste una de las intérpretes junto a un artilugio en el cuello podría sugerir una mujer herida pero con características cyborg, o una especie de encarnación futurista de la luz mala. Sin embargo, esta figura que ejecuta un solo con movimientos de wushu, un arte marcial chino, simboliza lo viene en el futuro porque para el director, después de la caída de Occidente, llega China. Señalaremos que esa apreciación detallada quizás no está tan a la vista como podrían resultar otras asociaciones, y esa es también una decisión de la dramaturgia tal como se observa en la siguiente afirmación:

Para mí la danza en eso es como la música, no me estoy preguntando qué quiere decir con esto o con lo otro, no la pienso conceptualmente, qué significa, la pienso como una cuestión formal. Para mí es la gran virtud de la danza, que también hace que la dramaturgia pueda ser

confusa o más compleja. Por eso siempre trato de pensar, al igual que con la música, en un nivel de abstracción que se puede interpretar lo que uno quiere (Rotemberg, 2022).

El tejido invisible de la dramaturgia en la danza entrelaza los hilos de la dirección y del equipo para dar forma a esa tensión entre lo no hecho aún y las múltiples posibilidades de ser.

En *La Era del cuero*, el malambo y la danza contemporánea, la música académica y la popular, los colores del vestuario y las proyecciones, conforman una totalidad que se fuga del sentido unívoco en su intento por reflexionar respecto de una identidad nacional desde la danza.

Entre esos signos que dan cuenta del carácter de obra nacional (o sobre “los padres de la patria”, en palabras de Rotemberg), y lo conflictiva que resulta la construcción de una identidad nacional, se observan las imágenes fabriles militares de las proyecciones, con una marcada estética soviética acentuada por el color rojo (símbolo de sangre, fuego y pasión), así como las patas del teatro por donde salen y entran los intérpretes, que están cubiertas con tiras de plástico tipo frigorífico en lo que podría constituir una posible alusión metafórica de la nación como matadero, o como están presentes las sugerencias de combate mediante proyecciones de humo y fuego.

En ese estado de tránsito en el que no se está ni muerto ni vivo, unos zombis malambistas bailan un carnavalito, como parte de una patria que no termina de construirse. La dramaturgia organiza y orienta, haciendo sonar sus tonos en el conjunto para que llegue al oído del público un sonido que amplificará sus sentidos en una dirección multiplicada.

Bibliografía

Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos, 2020.

_____ Entrevista personal realizada por la autora, 2022.

Franko, Mark. *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

Grosso, B. “Las políticas de la memoria”. *Revista Sociohistórica*, N° 11-12, 187-198, 2002.

Lepecki, André. “No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza” en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, (Manuel Bellisco y María José Cifuentes, coord. y edit.). Murcia: Centro Párraga. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2010. <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

Levine, Peter. *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Barcelona: Eleftheria, 2018.

Sánchez, José A. “Dramaturgia en el campo expandido” en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, (Manuel Bellisco y María José Cifuentes, coord. y edit.). Murcia: Centro Párraga.

Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2010.
<https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

Todorov, Tzvetan. "Los usos de la memoria de la memoria" Santiago de Chile: Colección signos de la memoria. Serie ideas, 2013.

Fuentes

Rotemberg, Pablo. Entrevista personal realizada por la autora, 2022.

Laura Garaglia - Dramaturgias inestables, formas de confluir en tiempo presente

Laura Garaglia
(Universidad de San Andrés)

Arte y cultura

Las artes escénicas articulan arte y cultura, en la medida en que toda escena teatral se manifiesta como un laboratorio de las estrategias de aparición de cada momento. El teatro toma códigos de aquellos lenguajes que le ofrece la cultura en que se desarrolla y los devuelve en forma de hipótesis de representación.

En la actualidad, entramos a una sala a ver una realización escénica que puede ser muchas cosas. (...) El texto ha dejado de estar en el centro y ya no se identifica con el libro sino que se trata de un conjunto de signos que operan simultáneamente. La escritura está ahora también desplegada en la luz, los sonidos, las imágenes, etc. (Hang-Muñoz, 17).

Así, asistimos a la reflexión sobre la construcción del objeto escénico en nuestros tiempos, donde cada elemento elabora su partitura: una dramaturgia de escrituras diversas que construyen un objeto expansivo, no cerrado, partícipe de un universo cultural que genera marcas de teatralidad ampliadas:

El fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación, ha potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. El derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica democratización. (Cornago, 2005:17).

En Brasil y Argentina (así como a nivel mundial), la escena contemporánea crea y comunica instancias provisorias de indagación de ese tiempo presente. La dramaturgia incluye y presupone en sus principios constructivos a ese espectador-participante, que, heredado de las performaces clásicas y habiendo arribado a un paraíso pos-warholiano de más de cinco minutos de duración, sabe que contribuye a una totalidad y que también comunica.

Dramaturgia

Concebido en relación a la escritura de textos teatrales, pensado también como la historia de esos textos, el concepto de dramaturgia se modificó a partir de la concepción del quehacer teatral como lenguajes coexistentes, las distintas partes que componen un espectáculo (dramaturgia de actor, dramaturgia de espacio, dramaturgia sonora, etc.) que coloca al concepto dentro del teatro pero fuera de una matriz “textocéntrica” (Lima Torres, 2019). *Performance text* (Schechner) o texto-espectáculo/espectacular, son modos de nombrar esa forma de la dramaturgia. Creaciones colectivas, procesos colaborativos, “impro”, “*work in progress*”, dramaturgia de grupo, de acción, etc. son ideas que constituyen, desde los años 60, posibles recorridos para dar cuenta de esos “contenidos” narrativos o conceptuales de las propuestas escénicas.

El crítico brasileño Walter Lima Torres se pregunta si estas dramaturgias constituyen, siguiendo las formulaciones de Baumann, un teatro líquido: “Una parte significativa del teatro contemporáneo brasileño y extranjero se encontraría así en estado “líquido”, sometido a diversas presiones (internas o externas al ambiente teatral)”.

Término polisémico, dramaturgia da cuenta así de las capas que organizan una totalidad en relación al juego escénico. Desde este punto de vista es la dramaturgia lo que asigna identidad teatral a un suceso performático: sus elementos y combinaciones ¿crean situación? ¿Esa situación es dramática, en el sentido de presentar acción mínima e intriga?

Los espectáculos que así se plantean, incluso sin actores, ponen el eje en el espacio-tiempo: el del encuentro entre el espectador y la propuesta escénica.

De esta manera, vemos que el espectáculo interroga al espectador sobre su rol, no asignándole una “tarea” sino ensayando un lugar específico, extracotidiano, que llamaremos comparecencia.

Cada forma de encuentro, entonces, prefigura un lugar: ágora, arquitectura clásica, sitios específicos. Y en ese situar radica el planteo de circulación, recepción, convivencia: es decir es propuesta de producción, entendida como una producción compartida. No como modo de producción de las formas teatrales, sino como producción de sentido compartido.

Cómo confluimos y nos representamos en ese escenario ante (entre) otros es una de las indagaciones fundamentales para pensar los rumbos políticos del arte y el quehacer teatral. Pero también convenir formas de comunicar, interpelar y receptar en un ¡presente! (Taylor, 2017) en que el público se ha vuelto cada vez más central en la concepción del objeto (Cornago, 2016)¹⁷³.

Participación, rescritura, actuación, rechazo, dislocación, expansión, información. Formas de tomar parte, es decir tomar partido, en la lógica de ida y vuelta que plantean esas interacciones en comparecencia.

Son dramaturgias inestables, cuya potencia y propuesta es la de no saber, ni poder anticipar, los devenires de una fábula ausente, un recorrido incierto y, por eso mismo, centrado en la experiencia del más puro presente.

Vértigo

Teatro da Vertigem es un grupo teatral que nace en Brasil en los años 90. Su impronta está relacionada al *site specific* y en nuestros días su trabajo es una referencia del teatro contemporáneo latinoamericano.

Su espectáculo *BR-3* del año 2006 pone en cuestión la noción del espacio, hace del espacio en la ciudad tema y planteo: el espacio es escenario pero también campo de batalla, sitio arqueológico, proyección de un relato situado.

El punto de partida de la dramaturgia de *BR-3* surge de pensar en tres lugares en Brasil que comparten la raíz lexical de sus nombres con el del país:

[T]rês diferentes “Brasis”: Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital da nação, situada no centro do país) e Brasiléia (cidade no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia). (Teatro da Vertigem, 2006).

Estos lugares son puntos representativos del margen de la gran ciudad moderna, San Pablo, del límite de Brasil con Bolivia, terreno de productores de caucho, y de la fantástica ciudad capital modernista del país del futuro. Los tres se conectan a través de la ilación de textos y pequeñas escenas apostadas en forma de recorrido, un triángulo abstracto. La

¹⁷³ Estas formas contemporáneas de la dramaturgia surgen tras el llamado giro performático (Fischer-Lichte) y en el espectro del teatro posdramático (Thies Lehmann), que modificaron los paradigmas estéticos de las artes escénicas en el último tercio del siglo XX. Con ellos se puede pensar en la noción de posespectacular (Eiermann, 2012) que refleja diversos dispositivos de interacción entre espectáculo y público.

pieza se daba a bordo de un catamarán sobre el río Tietê, uno de los más contaminados de Brasil, en 2006 (al año siguiente se hizo una versión en la Bahía de Guanabara). Desde un barco, llamado Iracema VI, el público asistía a escenas en las diferentes cubiertas, en el lecho o en las márgenes del río, en botes, barcos a pedal en forma de cisne, puentes, etc. El recorrido empezaba, desde ya, en el ómnibus que traslada al público al lugar de embarque. Antônio Araújo, director del grupo, manifiesta especial interés en buscar zonas fronterizas entre la ciudad y el teatro, para que el arte constituya “una inversión de la geografía urbana” (Araújo, 2011).



Teatro da vertigem, *BR-3*, 20006, web del grupo

La obra es un movimiento de los cuerpos, una superposición del universo sensorial del traslado hacia la orilla, la navegación, el olor pestilente del río, la acumulación de basura y la polución medioambiental, con la historia ficcional de tres generaciones de una familia entre fin de los años '50 y '90, historia a cargo de Bernardo de Carvalho.

La basura, la pestilencia, la contaminación son relatos de la ciudad. El ómnibus, la embarcación, el público en ellos, son relatos de la ciudad. El teatro, la literatura clásica; el nombre del grupo, su forma de trabajo colectivo, su inmersión temática en un espacio múltiple son relatos/ restos/ reflejos de la ciudad y, con ello, un interrogante para sus habitantes.

Tránsitos

En *A veces creo que te veo* (2011), Mariano Pensotti propone una subversión del paradigma de la escena, casi en su totalidad. La ciudad es un escenario, los performers son dramaturgos, los transeúntes los actores. La obra sucede en pantallas, la acción es un texto, producto de una escritura *aquí y ahora*, que se transfigura como acción dramática.

El grupo Marea se caracteriza por complejizar las instancias temporales y espaciales de la escena, multiplicando a veces sus temporalidades (*El pasado es un animal grotesco*) y a veces las nociones de espacio escénico (*Arde brillante en los bosques de la noche*).

¿Quién constituye en esta performance ese elemento ineludible que signamos como lo único permanente de las dramaturgias contemporáneas? Espectadores emancipados, entran y salen en el rol protagónico.

En la acción de entrar y salir de “escena” se reconfiguran los modos del protagonismo y anonimato en la dramaturgia de la ciudad.

Como señala Malala González (2013) en esta obra se produce una “paradoja teatral”: “ser o no ser en la escena”. Pero esta escena sucede en el ámbito de la vida cotidiana. En general se ha dispuesto en distintos ámbitos y en varias ciudades, pero principalmente en estaciones de tren: un performer (o más de uno) en un banco de la estación escribe en su laptop un texto que se proyecta en una pantalla dispuesta en el andén: allí vuelca en frases el paisaje que percibe alrededor, quiénes están en la estación, cómo visten, qué dicen, todo va siendo registrado en frases breves, las personas se van dando cuenta a medida que leen, que son sujeto y objeto de la obra: a veces reaccionan con una risa, esa risa es registrada también en pantalla.

Este tipo de teatralidades suponen un cambio de rutina, una nueva relación con el espacio de la ciudad, una presencia en la multitud en la que uno no se diluye, sino que puede ver y ser mirado.

En tiempos en que las redes auspician el anonimato, esta obra, estrenada originalmente en 2011, en el Festival Ciudades Paralelas (curado por Lola Arias) propone una reflexión sobre el habitar, confluir y corporizar la geografía de la ciudad.



Mariano Pensotti, *A veces creo que te veo* (2011). Estación Palermo

Acción e inestabilidad

Las formas que toma el teatro son pulso de la confluencia de cuerpos y subjetividades en el ágora contemporánea y ensayan así puntos de encuentro e interacción que nos ayudan a pensarnos como actores no ya en el sentido de intérpretes de una ficción sino como agentes productivos de un espacio y tiempos múltiples, donde vemos y somos vistos, donde formamos parte de un relato discontinuo y, a la vez, garantizamos la posibilidad de la narración inestable de un tiempo presente múltiple y sin finales cerrados.

Bibliografía

- Araújo, Antonio. "Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y proceso colaborativo en el "Teatro da Vertigem" en Repensar la dramaturgia. Murcia, CENDEAC. 2011
- Cornago Oscar "¿Y después de la performance qué?" Público y teatralidad a comienzos del Siglo XXI. Urdimento, v.1, n.26, p. 20 - 41, Julho 2016
- "Un teatro de acciones mínimas". En: Revista Artesscena Nº2 / Pag. 1-24 ISSN 0719-7535, 2016
- "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año I, Nro. 1, Agosto 2005.

- Eiermann, André "Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes". Telón de fondo n° 16, UBA, Diciembre 2012.
- Fischer Lichte Erika. Estética de lo performativo. Madrid. Abada Ediciones, 2014
- Gonzalez, Maria Laura "Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad". En: Revista Brasileña de estudos da presença. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 727-741, set./dez. UFRGS. 2013
- Hang Bárbara y Muñoz Agustina. El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas. Prólogo por las autoras. Buenos Aires. Caja negra, 2019
- Lima Torres Neto, Walter. "Um teatro líquido?" Prefácio a Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea. Eduem, Maringá, 2019
- Taylor, Diana;Presente! La política de la presencia. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2020
- Thies-Lemann, Hans. Teatro posdramático. Ciudad de México. Paso de gato/CENDEAC. 2013
- Web de Teatro da Vertigem. www.teatrodavertigem.com.br

Mara Vanrell - La hibridación de géneros: narratividad y lirismo en *Bodas de Sangre*, de F.García Lorca

Mara Vanrell
(UNA/DAV)

En el presente trabajo analizaremos las estrategias y recursos de construcción dramática en *Bodas de sangre*, de F. García Lorca. Principalmente, nos centraremos en la hibridación de los géneros dramático, narrativo y lírico como procedimiento de composición textual y como medio a través del cual se dispone la fábula. Estudiaremos cómo el lenguaje específicamente teatral se une indisolublemente con el lírico urdiendo una trama simbólica que junto al diálogo hace estallar el sentido y lo prolifera en diferentes direcciones. Además, tomaremos los conceptos de narratividad y narrativización según los aportes de Sanchis Sinisterra (2013) en su libro *Dramaturgia de textos narrativos*, para explorar las formas en que lo narrativo confluye en la acción dramática, así como en el proceso de construcción simbólica de los personajes no sólo de los actantes sino también de aquellos que son referidos y conforman el sujeto colectivo.

La obra *Bodas de sangre* fue compuesta en 1932 y estrenada el 8 de marzo de 1933 en Madrid por su grupo de teatro La Barraca. Ese mismo año es representada en Buenos Aires con la actuación de Lola Membrives. Junto a *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) forma parte de lo que algunos críticos han llamado la trilogía de ambientación rural. El autor presenta *Bodas de sangre* como una tragedia en tres actos y siete cuadros, dicha inclusión genérica la inserta en la tradición de un género culto y de tono elevado con el cual dialogará desde el modernismo que caracteriza a su generación.

Tragedia

Lorca respeta la estructura interna de la tragedia en tanto hay un planteamiento, un anudamiento del conflicto y un final trágico que termina en muerte y destrucción de los protagonistas. También existe un *pathos* que encarna el héroe trágico, un sufrimiento que irá *in crescendo* a la par de la tensión dramática. Al igual que en la tragedia clásica, el individuo se enfrenta a fuerzas superiores que no puede vencer y terminan doblegándolo. Si en la tragedia antigua dichas fuerzas estaban encarnadas por los dioses y la Moira, en el mundo

lorquiano dicho poder lo tiene el destino, la culpa heredada y la determinación ancestral. Existe una fuerza irracional que hace que los personajes repitan la vida de sus antepasados y no puedan evitar el sino desgraciado que marca a sus familias. En cuanto a lo divino, aquí no está presente el enfrentamiento con los dioses provocada por la desmesura, la *hybris* de los protagonistas, sino que lo irracional descansa en sus propias acciones que destruyen al individuo y lo enfrentan con el poder de la sociedad que le impone límites y coacciona su deseo individual que amenaza el orden social imperante. Esa irracionalidad descansa en la ceguera o Ate de Leonardo y la Novia que son arrastrados por la fuerza erótica que los lleva a huir. La desmesura es el Eros, en tanto pulsión. Dice la Novia a la Madre en el Acto Tercero:

NOVIA. - Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen arrastrado de los cabellos! (2001:152-153)

Ese eros o amor pasional atenta y destruye la institución del matrimonio cuyo fin es la prosperidad puesta en la descendencia.

En cuanto al destino trágico pesa la herencia de sangre como determinismo fatal. En el mundo griego, especialmente en Esquilo, la maldición o Ara persigue a una familia por una culpa heredada. Existe una primera falta que luego desencadenará los crímenes y faltas posteriores como sucede en el caso de los Labdácidas en el ciclo tebano. En *Bodas de sangre*, la maldición se encarna en la violencia masculina: Leonardo, del clan Félix se convierte en matador como el resto de los varones de su familia y el Novio muere como en el pasado murieron su padre y su hermano. La venganza por una muerte pasada, la defensa de la honra y el ansia de violencia son las causas del duelo final pero además los personajes no pueden actuar de un modo diferente a los varones de su familia y, de esa forma, reafirman el sistema de creencias de la sociedad patriarcal.

De esta manera, la culpa heredada y el condicionamiento de género tienen un peso superior al del libre albedrío. Se impone el condicionamiento de la sangre y el sino familiar: lo trágico reside en que no hay más salida que la destrucción y el dolor. Este peso de la herencia recae también en la novia cuya madre tuvo un matrimonio infeliz y se secó en el hogar marital.

Acto segundo. Cuadro primero

NOVIA. - Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA. - ¡Así era ella de alegre!

NOVIA. - Pero se consumió aquí.

CRIADA. - El sino.

NOVIA. - Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes. (2001:72)

En el mundo lorquiano, los dioses han desaparecido y los personajes deben enfrentarse solos a la sociedad y a su paradigma ideológico en un ambiente rural con valores y creencias rígidas y tradicionales como la división de roles masculinos y femeninos, la defensa del matrimonio como institución que permite perpetuar la familia a través de la descendencia, el poder del dinero que divide las clases y sostiene sus privilegios, el trabajo como posibilidad de ascenso social, la importancia del pensamiento colectivo, ordenador social, por encima del individuo, y la condenación de cualquier deseo individual que ponga en peligro cualquiera de los valores antedichos. La fuerza de la tradición, encarnada en la figura de la Madre y sostenida también por personajes colectivos que representan la voz del pueblo como los leñadores y otras mujeres, opera contra el deseo transgresor de Leonardo y la Novia. Dicho enfrentamiento terminará con la destrucción y la muerte, pero el orden social se mantendrá indemne y perpetuará los roles sociales determinados por la tradición. La Madre cumplirá su designio de viuda y sostendrá su luto por el marido y los hijos muertos, en el encierro y la soledad; la Novia y la Mujer repetirán dicho comportamiento. El mandato social que cae sobre las mujeres está en boca de la Suegra:

MUJER. - Quiero volver para saberlo todo.

SUEGRA. - (Enérgica.)

Tú, a tu casa.

Valiente y sola en tu casa.

A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.

Nunca. Ni muerto ni vivo.

Clavaremos las ventanas.

Y vengan lluvias y noches
sobre las hierbas amargas.

MUJER. - ¿Qué habrá pasado?

SUEGRA. - No importa.

Échate un velo en la cara.

Tus hijos son hijos tuyos

nada más. Sobre la cama

pon una cruz de ceniza

donde estuvo su almohada. (2001:145)

Leonardo y el Novio mueren enfrentados en duelo, determinados también por la violencia masculina, conforme a su género. En ese sistema patriarcal se valora la violencia que reafirma la virilidad. Por eso, la venganza es alentada por la Madre luego de la huida de la Novia en el Acto Segundo:

NOVIO. - (Entrando.) ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?

MADRE. - ¿Quién tiene un caballo ahora mismo?, ¿quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...

VOZ. - Aquí hay uno.

MADRE. - (Al hijo.) ¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos.) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡pero sí, corre, y yo detrás!

PADRE. - No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.

MADRE. - Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (Entran todos.) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (La gente se separa en dos grupos.) Porque tiene gente; que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (2001:117-118)

El castigo les llega a todos por igual, pero en el caso de la Madre y la Novia, tiene un carácter aleccionador: la desgracia sobreviene cuando se transgreden los patrones de conducta y el orden moral impuesto. En relación con el concepto de héroe trágico, lo definimos como aquel que posee mayor pathos pues se enfrenta a fuerzas superiores a sí mismo que lo terminan derrotando, el héroe es aquel que desde su deseo individual termina encarnando la transgresión a leyes de carácter universal y colectivo. En este caso, dichas leyes están constituidas por el paradigma de creencias que conforman el pensamiento colectivo de un “deber ser” de la comunidad social a la que pertenecen los personajes.

Un sujeto se vuelve trágico cuando no retrocede ante el choque del deseo contra los límites impuestos por la legalidad dada: se mantiene en una posición radical e inquebrantable aun a sabiendas de que dicha posición “fuera de los límites” lo conducirá a la destrucción.

En *Bodas de sangre* dicha actitud trágica descansa en las figuras de Leonardo y la Novia y, en segunda instancia, en la Madre. En el caso de los dos primeros, se oponen a la legalidad que impone el matrimonio como acuerdo y posibilidad de prosperidad para la colectividad; en el caso de la Madre su existencia está marcada por el deseo de venganza contra los Félix. El deseo desbordado de la novia es castigado con el encierro y sirve como aleccionador del sujeto colectivo.

También el coro ocupa un lugar destacado en la obra pues es el portavoz del imaginario colectivo y está a cargo de personajes secundarios quienes comentan, anticipan o narran las acciones dramáticas. Al igual que en la tragedia griega, manifiestan el sentir común. A veces se expresa en versos y otras en prosa, y es el contrapeso de la acción dramática. Las manifestaciones del coro generan un ritmo y logran un gran efecto estético. En el Acto Segundo, la Muchacha Primera, a manera de corifeo, canta los versos que aluden al matrimonio: “Despierte la novia/ la mañana de la boda;/ ruede la ronda/ y en cada balcón una corona”, y las voces del conjunto coral repiten “¡Despierte la novia!”. (2001: 83)

La boda es el tema que se presenta en el Primer Acto y se desarrolla en el Segundo; su contraparte es la huida en el Acto Tercero. En dicho acto, en el Cuadro Primero, los leñadores también funcionan como coro, transmitiendo al público las consecuencias de la huida. Vuelven a oírse otra vez los acordes lejanos de violines que anuncian la muerte inminente y acentúan la intensidad dramática del momento. La obra termina con un resumen coral de la tragedia, donde se entonan tristes lamentos y el estribillo de la canción se repite como oración fúnebre y adquiere forma de letanía:

MADRE. - Vecinas, con un cuchillo,
Con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito. (2001:156)

Analizaremos a continuación la dramaticidad, cómo estos elementos de la tragedia son dispuestos a lo largo del texto y cuáles son los recursos dramáticos empleados por Lorca para alcanzar la teatralidad.

Para comenzar, debemos ubicar la producción artística de García Lorca en una etapa posterior al modernismo y al realismo que caracterizó al siglo XIX. *Bodas de sangre* está marcando una ruptura con los parámetros estéticos de los movimientos anteriores en donde está presente la búsqueda de referencialidad directa con el mundo externo. La renovación en Lorca tiene

que ver con la estética simbolista y con esa búsqueda permanente de metaforizar la realidad. A nivel procedimental esto se logra con el entrecruzamiento de géneros que está presente en toda su obra. Así como en su producción poética aparece lo narrativo y lo dramático, de la misma forma la trama lírica está presente en sus tragedias como indisoluble, como forma de metaforizar el conflicto y el mundo que rodea a los personajes de sus obras. En el caso de *Bodas de sangre* hay una relación fuerte con el *Romancero gitano* (1928) cuya cosmovisión restaura. Esta intertextualidad va mucho más allá de la recuperación de imágenes y de la reiteración de motivos y tópicos propios de ese mundo, se trata fundamentalmente de volcar esa idea de fatalidad de la existencia humana en la tragedia. Esa recuperación o reconstrucción más bien de ese mundo mítico en torno a lo gitano es el que da lugar a la construcción del conflicto y la configuración de personajes.

La influencia del romance y de la poesía tradicional popular también se observa en las partes líricas de la tragedia en las que usa el verbo octosílabo y la rima asonante en los versos pares, versificación propia del romance. García Lorca recupera la voz popular que aparece bajo la forma de canciones populares o coplas, nanas y también en los diálogos entre los leñadores o personajes sin nombre como La niña o la Muchacha Primera y Segunda. Estos personajes transmiten a la manera del coro griego el pensamiento colectivo de esa comunidad, sus miedos, sus alegrías y también emiten juicios de orden moral como es el caso de los leñadores cuando uno de ellos plantea que deberían dejar a los amantes libres mientras que el otro plantea continuar la caza y persecución. Al plano humano, le corresponde el plano maravilloso y al igual que en los romances aparece la figura de la Luna personificada que mantiene un contrapunto lírico con la Mendiga, que representa a la muerte. Ambas son ayudantes del Novio y deben evitar que los amantes lleguen al río, símbolo de la sexualidad. Luego de su aparición, la tensión dramática aumenta. Ambos personajes deben evitar el triunfo del *eros* e impondrán el castigo a la transgresión social a través de la muerte.

LUNA. - Ya se acercan.

Unos por la cañada y otros por el río.

Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

MENDIGA - Nada.

LUNA. - El aire va llegando duro, con doble filo.

MENDIGA. - Ilumina el chaleco y aparta los botones,
que después las navajas ya saben el camino.

LUNA. - Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo.

¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan
en ansia de esta fuente de chorro estremecido!
MENDIGA. - No dejemos que pasen el arroyo ¡Silencio! (2001:129).

La escritura lorquiana abunda en una simbología tomada de la naturaleza. Con ella se comparan las pasiones, las penas y alegrías de la vida humana, posee una entidad a veces sobrenatural que supera y juzga al hombre. La naturaleza ocupa un lugar especial no solo como el marco del espacio dramático en que van a suceder las acciones trágicas, sino que además es el objeto de comparación de las actividades humanas. Ésta se muestra difícilmente sometida al poder del hombre quien debe forzarla para subsistir, de la misma manera que el deseo y la pasión humana no pueden ser sometidos por el control social. En *Bodas de sangre*, Lorca construye un sistema de metáforas en torno a la esterilidad y fertilidad de la tierra que se compara con los personajes y su felicidad o desgracia.

Por un lado, están las metáforas ligadas a la agricultura en las que se usa todo un campo léxico ligado a las actividades del campo, sembrar, cosechar, recolectar, que sirven de referencia metafórica en torno al comportamiento sexual de los personajes masculinos y femeninos. En contraposición, están las armas que sirven en palabras de la Madre para herir y matar: “-Malditas sean todas y el bribón que las inventó...Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre.” (2001: 28) Entran en esta categoría, el cuchillo, la navaja, las escopetas, las pistolas y también herramientas: azadas y bioldos de la era. En Lorca el mundo masculino muestra esta dualidad. Por un lado, puede construir y sembrar; por otro lado, puede destruir y matar. En cuanto a las mujeres se las compara con un campo que debe ser fertilizado cuyos frutos son sus hijos que perderá fatalmente y cuya muerte no podrá evitar. Las mujeres cumplen una doble función. Por un lado, está la pasividad con la que recibe el hombre, es receptora de su fuerza seminal y tiene hijos y, por otro lado, puede sostener los motivos de la venganza y ayudar a que ésta se cumpla como es el caso de la Madre. Este sistema de comparaciones reafirma la división de géneros de esta sociedad rígida y primitiva.

La naturaleza, entonces funciona como productora de sentidos. Se compara a los hombres con la naturaleza, con jazmines, geranios, cardos, destacando su belleza en contraposición a la técnica que ayuda a los hombres a fabricar armas. Por otro lado, la naturaleza, en otro orden metafórico, también está creando una división genérica muy fuerte. Los hombres son del viento pero las mujeres están condenadas al encierro. El novio es un girasol; pero la Novia,

una víbora y una planta de mala madre. Hombres y mujeres se dividen en términos de reproducción social de roles. La mujer debe cumplir su rol como esposa y madre “tiene anchas caderas para poder tener varios hijos” y el hombre debe inseminar a la mujer y tener hijos para que trabajen junto él y hagan crecer la tierra. La imaginación ligada a la fertilidad, al orden del matrimonio y la reproducción se opone a la imaginación ligada a la muerte y a la esterilidad. La madre de la Novia se consumió en los secanos y la novia deja entrever que a ella le puede suceder lo mismo. Las metáforas ligadas a la naturaleza se usan para representar roles sociales. A ese modelo patriarcal, se opone la pasión y el deseo de Leonardo y de la Novia, fuerzas oponentes de la moral social a las cuales les corresponde la imagen del río que se desborda y el caballo desbocado, símbolos ambos de la sexualidad. Leonardo es “un río oscuro” (2001:152) y el Hijo “un poco de agua” en palabras de la Novia.

El quiebre del orden social es lo que provoca finalmente el final trágico en *Bodas de sangre*, así como lo provocará también en *La casa de Bernarda Alba*. Ir en contra del poder coercitivo de la sociedad y del peso de la tradición y de la herencia va a terminar destruyendo a los amantes.

La trama lírica

El entrelazado de imágenes del orden lírico se va entramando con los diálogos que se suceden ofreciendo un contrapunto de las acciones dramáticas. La poesía, la lírica en García Lorca es como la música que va anticipando cada movimiento de los personajes. En dicha matriz poética cuando los personajes dialogan y muestran su dolor, su alegría, y sus miedos esos parlamentos se resignifican. El receptor, el espectador o el lector del texto dramático de Lorca va a tener dos tiempos en dicha recepción y va a tener que realizar dos operaciones intelectivas completamente distintas. Por un lado, cuando predomina la trama lírica, el lector debe operar con la asociación de imágenes para captar el mundo simbólico de la obra pero cuando está presente la trama dialogal, la acción de alguna manera se acelera y se vuelve anticipatoria de los hechos desencadenantes ligados a la muerte. Esto ocurre en el Acto Tercero, en donde las partes líricas crean una atmósfera de tensión ligada a ese posible final inminente y se recrea un mundo oscuro y lleno de violencia que exagera la noción de inevitabilidad del destino. Se elige también el verso para manifestar el *eros* entre los amantes,

Leonardo y la Novia, porque en la poesía habita el lenguaje puramente pulsional que permite transgredir la estructura rígida de la prosa. Declara su pasión Leonardo a la Novia:

LEONARDO. -¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No te acuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas. (2001:137)

En la confrontación final entre la Madre y la Novia se ponen en tensión la trama lírica y la dialogal que parecen luchar para imponerse. Finalmente, el *mea culpa* de la novia aparece en prosa y el discurso poético aparece en boca de la Madre para expresar el dolor de la muerte del hijo. La poesía parece triunfar gracias a su alto poder simbólico.

La opacidad propia de la poesía focaliza la atención del lector y logra que ese entretejido metafórico en derredor de la muerte y la violencia cobre mayor significación en los diálogos. Veamos un ejemplo. El personaje de Leonardo está simbolizado en la figura del caballo y tiene una connotación sexual. En el Acto Primero, la Mujer y la Suegra cantan una nana y allí se anticipa el peligro que encarna el caballo con el uso del imperativo: No vengas/ No entres.

Acto primero. Cuadro segundo

SUEGRA. - Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola

por su verde sala?

MUJER. - Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA. - Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.

Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.

Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!

La sangre corría
más fuerte que el agua.

MUJER. - Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA. - Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.

MUJER. - No quiso tocar
la orilla mojada
su belfo caliente
con moscas de plata.

A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta,

¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!

¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!

SUEGRA. - ¡No vengas! Detente
cierra la ventana
con ramas de sueños
y sueños de ramas.

MUJER. - Mi niño se duerme.

SUEGRA. - Mi niño se calla.

MUJER. - Caballo, mi niño
tiene una almohada.

SUEGRA. - Su cuna de acero.

MUJER. - Su colcha de holanda.

SUEGRA.- Nana, mi niño nana.

MUJER.- ¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!

SUEGRA.- ¡No vengas, no entres!

Vete de la montaña.

Por los valles grises

Donde está la jaca.

MUJER.- (Mirando.) Mi niño se duerme.

SUEGRA.- Mi niño descansa.

MUJER.- (Bajito.) Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA.- (Levantándose y muy bajito.)

Duérmete rosal,

Que el caballo se pone a llorar. (2001: 42-44)

Esta nana anuncia lo que ocurrirá en la intriga dramática y especialmente el desenlace en el Acto Tercero. Presenta los elementos simbólicos cuyo significado se completará cuando los amantes estén en el monte y dichos elementos cobren un valor trágico ante la caza y la persecución.

En la escena siguiente, la Mujer y Leonardo dialogan acerca de las herraduras y la suegra comenta lo agitado que está el caballo. Eso es un ejemplo de cómo el caballo adquiere connotaciones en la poesía que luego vuelven a significarse en los diálogos. Por último, al final del Primer Acto la criada anuncia que vio un caballo con jinete, se presenta así el peligro que encarna el animal de desatar fuerzas pasionales. Entonces, la naturaleza pasa a ser objeto de comparación, metáfora de los deseos, pasiones y frustraciones que encarnan los personajes. Cumple también una segunda función a nivel de la estructura dramática pues la aparición de algunos elementos es anticipatoria del devenir trágico como sucede con la aparición de la Luna, antes del duelo final.

Lorca crea un mundo poético en sí mismo sin pensar en un referente externo, son las imágenes las que están creando un mundo propio y construyen un sistema de referencias internas que el receptor debe resignificar para completar el sentido y valor de la tragedia. Por otro lado, la acción dramática va a acompañar ese sistema de imágenes y lo intensifica.

La esencia del trabajo creativo de Lorca se halla en esa mezcla entre lo primitivo, lo popular, lo tradicional y lo folklórico español y los procedimientos típicos de vanguardia, donde no a una imagen no le corresponde un referente, sino que a un conjunto de imágenes les corresponde otra imagen y así sucesivamente donde el referente queda realmente bastante alejado. No existe una búsqueda de referencia en lo real, sino más bien una búsqueda de referencia en lo simbólico.

La poesía provoca un quiebre en términos del verosímil realista que opera en el resto del texto, especialmente en los diálogos. El espacio dramático está cargado de simbolismos debido al trabajo poético sobre el paisaje y a algunos de sus elementos como el caballo, el río, el mar, la esterilidad de la Tierra, el monte. Pero, dichos elementos también forman parte de la vida cotidiana de los personajes y están presentes en los diálogos.

Analizaremos, por último, cómo funcionan los fragmentos narrativos dentro de la trama lírica y dramática. La narrativa cumple una función primordial en tanto siembra de indicios el texto, recupera el pasado de los personajes y de esta forma, anticipa como sospecha lo que podría ocurrir en la intriga dramática. Sin embargo, las alusiones al pasado son fragmentarias y aquello que no se cuenta, lo no dicho, pasa a ser fundamental para crear una atmósfera de fatalidad y abrir interrogantes en torno a la intriga dramática

Uno de los indicios tiene que ver con el pasado de la Novia es que tuvo un noviazgo con Leonardo a los quince años. La Vecina, personaje secundario en diálogo con la Madre va ofreciendo información de la Novia, su madre y también de Leonardo.

MADRE.- Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA.- Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años, con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo. (2001: 39)

Así la Madre se entera de que él es un Félix, como los matadores de su marido y su hijo. Se abre así el tema de la venganza que será central en la configuración del personaje de la Madre.

MADRE.- A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

VECINA.- Leonardo.

MADRE.- ¿Qué Leonardo?

VECINA.- Leonardo el de los Félix.

MADRE.- (Levantándose.) ¡De los Félix!

VECINA.- Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE.- Es verdad... Pero oigo eso de Felix que llenárseme de cieno la boca (Escupe) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar. (2001: 39-40)

La vecina también comenta que la madre de la Novia no quiso a su marido y el interrogante es si la novia repetirá el sino de la madre.

VECINA.- A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido. (2001:38)

Otro indicio lo ofrece la Criada hacia el final del primer acto cuando relata que vio un caballo con jinete y se produce la anagnórisis de la Novia de la presencia acechante de Leonardo. Su

comentario anticipa el conflicto central: la lucha entre el deseo individual frente al poder coercitivo de la sociedad.

No solo las secuencias narrativas aparecen en medio de la trama dialogal también aparecen en la trama lírica. En el Acto Tercero, cuadro último, la Muchacha Primera ofrece la noticia de la muerte del Novio y Leonardo en verso. La muerte al igual que en la tragedia griega no se muestra en escena, sino se narra:

MUCHACHA 2^a- Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?
MUCHACHA 1^a- Amante sin habla.
Novio carmesí.
Por la orilla muda
Tendidos los vi.
(Se detiene mirando la madeja.)
NIÑA (Asomándose a la puerta.)-
-Corre, corre, corre
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barro
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,
paños de marfil! (2001:144)

Vemos así que lo narrativo cumple diferentes funciones. Por un lado, como dijimos previamente, funciona como antecedente dramático y también funciona como comentario de la acción dramática que está ocurriendo en el presente de la obra. Otras veces opera en términos de indicios y de prolepsis de lo que está pronto a ocurrir y anticipa el desenlace trágico. Así sucede en el Acto Tercero cuando los Leñadores comentan la aparición de la Luna personificación de la Muerte:

LEÑADOR 1^o.- ¡Ay muerte que sales!
Muerte de las hojas grandes.
LEÑADOR 2^o.- ¡No abras el chorro de la sangre!
LEÑADOR 1^o.- ¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.
LEÑADOR 3^o.- ¡No cubras de flores la boda!
LEÑADOR 2^o.- ¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
LEÑADOR 1^o.- ¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama! (2001:134)

Es de destacar que estos segmentos narrativos generalmente no están a cargo de personajes principales que llevan adelante el conflicto, sino de personajes de fondo o secundarios que son aquellos que representan la voz del pueblo. Es el caso de la niña, la muchacha una, la muchacha dos, los leñadores, la vecina. Ellos son los encargados de reponer esos espacios vacíos con información lo cual permite entender y servir de nexo a las a los diálogos donde se debate el accionar de los otros personajes y el propio.

Entonces, los segmentos narrativos cumplen varias funciones: anticipan lo que va a ocurrir en la acción dramática, comentan lo que ya ocurrió fuera de escena, las lisis, y llenan de indicios los parlamentos de modo de generar una atmósfera de tensión dramática que intensifican el carácter trágico de la obra. Además, se introducen a través de la narración informaciones que completan el sentido del texto, son los antecedentes dramáticos que en Lorca funcionan como determinantes de la acción dramática a devenir y de la fatalidad que envuelve a los personajes.

Hemos analizado las estrategias dramatúrgicas empleadas por F. García Lorca a partir de lo cual podemos concluir que la poesía y la prosa, el verso y el diálogo se entretujan como notas de una melodía inseparables que expresarán la inevitabilidad del sino trágico. Este entretujido textual que conforma *Bodas de sangre* pone en juego la tradición lírica popular y su afinidad con el romancero popular y renueva el concepto de tragedia que aparece lleno de simbolismos y coloca a Lorca en la escena vanguardista de los 30. La hibridación de géneros no sólo es un procedimiento de construcción dramatúrgica, sino que además es el medio en el que se despliega el entretujido ideológico y simbólico del conflicto y a partir del cual se logra resignificar la tensión lorquiana entre el “yo” individual y el sujeto colectivo que lo rodea.

Así lo confirma el mismo Lorca: “ El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (2001: 35).

Bibliografía

Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus, 1975.

Boscán de Lombardi, “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”. [Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas](#). Vol. 4, 1998, pp. 107-114.

De Toro, F. "Texto, texto dramático y texto espectacular". *Semiosis*, 2019, pp.101-128.

Fernández Rubio, J. A. "El desarrollo de los géneros literarios en Lorca (1900-1936)". *Murgetana*. Número 142, Año LXXI, 2020, pp. 107-132.

García Lorca, F. *Bodas de sangre*, Longseller, 2001.

Pavis, P. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1998.

Sanchis Sinisterra, J. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de gato, 2013

Sarrazac, J-P. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013.

Viviana Da Re - La sobrina de Sergio Delgado y su adaptación teatral: los recodos de la escritura

Viviana Da Re
(UNIPE, UNLZ)

La presente ponencia se propone analizar las relaciones entre la novela *La sobrina* de Sergio Delgado (publicada en el 2013 y fuera reeditada en el 2022 con algunas modificaciones dentro de un tríptico titulado *El paraíso*) y la adaptación teatral de la misma realizada por Mari Delgado (hermana del autor) y estrenada en octubre de 2022 en la ciudad de Santa Fe por el grupo teatral *El paraíso* que la misma dirige. Intentaremos interrogar y problematizar ese vínculo donde las nociones de representación, autorreferencia, conocimiento situado y “sospecha epistémica” se solapan y dialogan de manera ininterrumpida.

En la novela *La sobrina*, la protagonista encuentra, luego de la muerte de su tío (un crítico teatral conocido como R.T), una serie de papeles con borradores de historias, recortes, croquis, fichas, fotos, etc. Y decide reconstruir una de ellas, la que está relacionada con un evento significativo en la historia cultural de Santa Fe y de los hermanos Delgado en particular: la representación de Tío Vania en la Primera Fiesta Nacional de Teatro en el año 1991.

La adaptación de Mari Delgado surgió del proyecto de investigación que realizó al obtener la beca del Fondo Nacional de las Artes en el año 2019. La misma se llevó a cabo bajo la supervisión de Javier Daulte e implicó un trabajo con diversos borradores y reescrituras en un proceso creativo del que también participó el elenco teatral¹⁷⁴.

Jorge Dubatti propone, en el contexto de estudios sobre teatro, llamar reescritura:

A la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino (2018: 12)

¹⁷⁴ El texto dramático que utilizamos para este análisis es el borrador N° 28 de *La sobrina* que nos facilitó la autora. Todas las citas refieren a esta obra.

Dentro de esa clasificación, va a distinguir a las reescrituras dramáticas o pre-escénicas que están compuestas como literatura dramática de manera previa e independiente del acontecimiento teatral. En esta dimensión ubica tanto a la traducción como a la adaptación, entendiendo *por esta última la:*

Reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar adaptación. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera (*Íbid*)

La principal característica de la adaptación de *la sobrina* de Mari Delgado es la complejidad de su entramado: se trata de una adaptación que se asemeja a un juego de cajas chinas: la adaptación de la novela al teatro contiene la adaptación de *Tío Vania* de Chejov y la de película de Luis Malle *Vania en la calle 42* de 1994. Las mismas no se encuentran en compartimentos estancos sino que interactúan y cruzan los límites de manera continua.

De sobrina a sobrina: novela y texto dramático

La novela *La sobrina* está construida comienza con un prólogo donde se suceden, una tras otra, preguntas sobre el amor, la memoria, la lectura, la escritura, el olvido. La narradora le otorga a su relato un estatuto de verdad no ficcional:

Sospecho que estamos ante una historia real, como se dice, o más bien ante un conjunto de historias reales inspiradas, al menos en sus trazos más gruesos, en algo que le ocurrió o se le ocurrió a mi tío durante una representación del *Tío Vania* (Delgado, 2022: 23)

La historia reconstruida por la sobrina 20 años más tarde (en el año 2011) se construye con múltiples imágenes, cuadros y fotografías que reafirman la idea de texto no ficcional:

Y si acaso alguien de la familia se siente ofendido por este ensayo, no tendré ningún inconveniente en firmarlo con mi nombre (*Íbid*)

Pero esa contigüidad entre la experiencia de lo real y el mundo poético va a desfigurarse paulatinamente a través de diversos procedimientos: extensas descripciones y derivas ralentizan el avance de la acción narrativa y las certezas del comienzo se resquebrajan.

A diferencia de gran cantidad de adaptaciones que se escriben a partir de los diálogos de una novela, los que reconfiguran de diversas maneras, aquí nos encontramos con una novela que no tiene diálogos (sólo aparece uno muy pequeño en la página 126)

Sin embargo se conservan tanto las temáticas del texto fuente como la semántica de la novela: la protagonista de la obra es la casa, personaje principal donde transcurre la acción: casa de la cultura de Santa Fe que, a lo largo de su historia tuvo distintas funciones. Desde su creación en 1910 fue sucesivamente, casa de los Crespo, casa de los gobernadores, casa del hijo del gobernador, casa particular, prostíbulo, etc.) También aparecen los personajes de la sobrina, el tío, el negro, la señorita (y su fantasma) y los objetos (como el secreter de la señorita) que dan cuenta de las diversas épocas ya que conservan las huellas de su uso.

En el comienzo del texto dramático Carolina regresa a la recién inaugurada restauración de la casa y recuerda la versión de *La sobrina* que protagonizó como Sonia en el año 91 en ese mismo espacio. Asistimos, entonces, al último ensayo previo al estreno en 1991.

Los personajes se desdoblan: son los actores que conservan sus nombres verdaderos (Carolina, Rubén, Edgardo, etc. Todos actores de larga y reconocida trayectoria en la escena santafesina) y también son los protagonistas de *La sobrina*, versión de *Tío Vania* de Chejov. Del grupo de teatro de Moises Ville

El conflicto que atraviesa la obra es doble: por un lado, creían que iban a actuar en un escenario convencional, a la italiana y se encuentran con un espacio "itinerante". No hay escenario ni escenografía ni vestuario: la obra se representa despojada, en distintos espacios de una casa semiderruida y el público debe seguir, a su antojo, el devenir de los personajes. A la ruptura de las convenciones teatrales del espacio se le suma la ausencia del director. Se está mudando y en su lugar queda un asistente con poca autoridad. La puesta en escena está a cargo de un artista plástico que triunfó en el exterior y regresa como escenógrafo del festival. La obra construye su comicidad a partir de esta situación inicial:

Edgardo_ las sillas están un poco... deterioradas... ¿las van a arreglar?

Negro: van así

Edgardo: ¿Y los vidrios... rotos?

Negro_ También. De eso se trata. De representar a través del interior de la casa, una época y sus protagonistas...recomponer la vida que permanece oculta en sus

objetos... ¿En qué rugosidad, en qué marca revelan el contacto con lo humano?
(Delgado, M. 2022: 4)

Se produce el choque entre dos concepciones del espacio escénico: una visión innovadora, underground contra una “muy simple, con escenario” que da cuenta de las tensiones entre viejas y nuevas tendencias propias de la década del noventa (momento de la presentación del *Tío Vania* en el festival de Santa Fe) y traspasa todo el ensayo como un principio estructurador al que se le suma un problema que deriva del mismo: **el lugar el público**. Si no hay “espacio de veda” que separe claramente a cada sector participante del evento teatral ¿de qué manera se distingue el espectador del actor, la obra de la vida?

Los actores se preguntan, una y otra vez *¿Adónde va a sentarse el público?* Ya que sin expectación, no hay teatro.

Como señala Jorge Dubatti:

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos subacontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir poíesis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etcétera; mientras, otro sector comienza a expectar esa producción de poíesis. Se trata respectivamente del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación. (2011: 37)

La pregunta por la desdelimitación surge en uno de los actores cuando cuestiona:

Silvana: ¿Qué hacemos si alguien del público se mete en el medio de una escena? (a una espectadora imaginaria) Ay, señora, disculpe, ¿Sería tan amable de correrse un poquito? ¡Para ver a mi hijo Vania, el protagonista! (Delgado, 2022: 26)

Los límites difusos, desdibujados en sus orillas se relacionan con la semántica de los textos. Tanto en la novela como en la adaptación se transgreden los límites entre realidad y ficción, literatura y vida. Dicen Mari y Sergio Delgado¹⁷⁵ que asistieron a la puesta en escena que el grupo cordobés dirigido por Rafael Reyeros realizó de *Tío Vania* en el cierre de la primera Fiesta Nacional de Teatro en 1991 en la casa de la cultura y que fue una vivencia poderosa que los conmovió profundamente. En el caso de Mari, si bien ya había comenzado a estudiar

¹⁷⁵ La información surge de entrevistas y mails intercambiados con los autores a quienes les agradezco su generosidad.

teatro fue lo que definió su vocación. Esta experiencia vital se transforma en el contenido disparador de ambas obras.

Tanto la novela como su adaptación se proponen mostrar un recorte espacio temporal no sólo de manera diacrónica sino más bien en profundidad; en el centro: la casa con las sucesivas capas con las que la historia de Santa Fe la fue transformando. Y un trasfondo no sólo histórico o político sino también cultural, artístico y teatral donde se solapan la historia de Santa Fe, la de los autores y, en el caso de la adaptación, también con las de los actores que colaboraron con la creación artística. Este conocimiento situado, subjetivado y corporizado es, como señala Restrepo () el producto de una visión que da por tierra con la supuesta asepsia o neutralidad científicas e incorpora los contextos (sociales, geopolíticos e institucionales) como coordenadas históricas de producción que imponen una impronta en la cual, tanto la praxis vital como el territorio en el que la misma se desarrolla cobran relevancia en la producción artística.

Hay dos términos que la adaptación subraya: **ensayo y collage**. Ensayo tanto género en la concepción de la obra narrativa como por el trabajo metateatral con la actividad que predomina en cualquier compañía teatral y en la que se termina configurando lo que sucederá en escena. A lo largo de todo el texto dramático se marca, tanto en el diálogo de los personajes como en las didascalias que se trata del ensayo final previo a la representación teatral.

En cuanto al collage, si bien parte de un retrato que en la novela el artista plástico “Conforma a partir de distintos rostros en la búsqueda de un arquetipo”, en la adaptación trasciende al mero retrato para dar cuenta de una forma compositiva más compleja: collage de obras y de artes (literatura, teatro y cine) que se combinan. En esa yuxtaposición de elementos, de pliegue y despliegue, una adaptación se suma, se solapa y se superpone a la otra.

La adaptación: teatro y cine

La estructura de cajas chinas de la adaptación implica también una gradualidad por la cual la inclusión del texto de Chejov y su versión cinematográfica *Vania en la calle 42* giran en torno al eje central que es la adaptación de la novela

En cuanto al texto de Chejov, en la obra que se ensaya aparecen todos los personajes principales y los núcleos del conflicto dramático de manera secuenciada. De una forma no marcada el diálogo pasa de los actores a los personajes. A medida que avanzan los actos y escenas la adaptación reduce progresivamente los diálogos incluidos. El primer acto aparece de manera casi completa pero como en un movimiento opuesto cuando en la obra de Chejov el conflicto crece y se complejiza, la adaptación lo restringe de manera gradual hasta llegar a su mínima expresión. Esto se percibe especialmente en el final de la obra. Del último acto no se incluye ninguna escena. Sólo se menciona entre los actores:

Silvana(...) Se escuchan ruidos

Cristina_ ¡Qué son esos martillazos; En cualquier momento llega el público y acá todavía no terminamos de armar.

Silvana_ Están ensayando el tiro, golpean el piso con una madera”

(Delgado, M. 2022: 39)

Es el sonido de la extraescena el que da cuenta de lo sucedido que debe ser explicitado por los personajes.

En relación a la película *Vania en la calle 42* de Louis Malle, la misma surge a partir de la experiencia del director teatral Andre Gregory quien por problemas económicos decide arriesgarse y representar la obra de Chejov en un teatro abandonado del barrio New Amsterdam para un grupo reducido de espectadores. Como el techo en parte se había caído y ante la imposibilidad de utilizar el escenario, decidieron representar la obra en diversos espacios a los que el público era acompañado por los actores entreactos.

El proyecto se difundió y comenzó a ser frecuentado por intelectuales, críticos, cineastas como Susan Sontag, Robert Altman, etc. Luis Malle, que era amigo de Gregory se interesó por el proyecto y decidió realizar la grabación del film. En la película, un grupo de actores se reúne para ensayar Tío Vania. La acción transcurre en una casa de campo, donde reúne la familia del profesor Serebryakov: su esposa Elena, Sonia (la hija del primer matrimonio), el tío Vania, la abuela, el médico de pueblo, etc. Las peleas entre los integrantes de la familia crecen con el avance de la acción y llegan a su clímax cuando el padre de Sonia propone la venta de la casa. El texto original y las relaciones entre los intérpretes se enredan a medida que avanzan los ensayos.

La adaptación dramática de *La Sobrina* retoma la idea de un espacio no convencional, abandonado y la puesta en escena itinerante donde el público debe desplazarse para presenciar las escenas:

Edgardo – (Leyendo de un cuadernito, de un tirón) – Las escenas se van a ir sucediendo convocando a los personajes y a los objetos que habitaron esta Casa en distintos espacios sin primeros planos. (Respira) Cada espectador va a recorrer la casa entrando y saliendo de las habitaciones construyendo su propia puesta en escena ... como en la vida no va a poder ver todo” ... (levanta la vista y todos lo están mirando) Lo, lo escribió Karlos... (Delgado, M., 2022: 17-18)

En *Vania en la calle 42* aparece el texto completo de *Tío Vania* y reconfigura el lugar de la comicidad del texto dramático de Chejov en la gestualidad y la risa de los personajes mientras que en la adaptación el humor se construye en las vicisitudes de tener que ensayar en un espacio “innovador”

Negro - ... destruyeron los tirantes y se puede desmoronar el piso.
Raúl – ¡“Magnífico lugar”!(...)
Raúl – ¡ES UNA LOCURA HACER LA OBRA ACÁ!
Cristina - La mayoría de los elencos del Festival fueron al Centro Cultural.
Silvana – ¿Cuánta gente puede entrar acá? Treinta, cuarenta personas, como máximo. Es el cierre del Festival... ¡Va a ser una hecatombe!
Cristina - La moda de los espacios “no convencionales” ... (Delgado, M., 2022: 10)

Conclusión

En el juego de espejos que la obra dramática propone encontramos un trabajo minucioso y complejo con distintos tipos de reescrituras: de la narrativa al teatro, del teatro al teatro y del cine al teatro. Todas amalgamadas en un todo que despierta el interés del lector.

La obra plantea, además, dos problemáticas que pueden situarse históricamente: la de los desafíos que las nuevas formas de concebir al teatro generaron en la década del noventa en un teatro de raigambre más tradicional, apegado a la caja italiana y la estructura clásica y también concebido como filoteatro o teatro no profesional (se menciona a cada actor con su correspondiente profesión no actoral: la profe de lengua, la bibliotecaria, el farmacéutico, etc) La ausencia del director puede leerse también en ese sentido: una actividad personal (la mudanza) lo lleva a abandonar a su grupo el día del estreno.

Por otro lado, la obra habilita a la reflexión sobre la concepción del teatro en la actualidad donde el juego con la ruptura de los límites entre narrativa y teatro, ficción y realidad, teatro y cine es, según afirma Gabriel Fernández Chapo:

Uno de los rasgos distintivos de la actividad teatral (...) su ferviente potencial de transgredir espacios genéricos y de constituirse en una práctica de transversalidad estética. Justamente, la dificultad de establecer parámetros constitutivos exclusivos de la práctica teatral, la opacidad en hallar una singularidad en tanto objeto estético, se vuelve uno de sus mayores potenciales (Fernández Chapo, 2010: 18)



Los intérpretes de “La sobrina”, en acción durante una de las funciones realizadas en 2022. FOTO: Gentileza Martín Bayo Diario El Litoral, sábado 18/10/23

El texto dramático recupera de la novela la puesta en crisis de la noción de comunicación, no porque la misma sea imposible sino porque siempre se cierne la sospecha y la duda sobre las certezas del mundo. Tanto el recorrido interrumpido, discontinuo, a la deriva de la novela como el entramado entre literatura, teatro y cine de la obra dramática dan cuenta de una cartografía subjetiva que exhibe las tensiones entre el arte y la vida, lo real y lo simulado y que invita a repensar para devolverle “a las cosas y a los seres su sentido”

Bibliografía

Chadad, Martín. “El pensamiento de la sospecha como perspectiva epistémica. Aportes de las perspectivas poscoloniales y decoloniales a los estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología” Polifonías Revista de Educación - Año III - Nº 5 -2014 - pp 144-170

Delgado, Sergio. *La sobrina* en la trilogía *El paraíso*, EDUNER, 2022.

Dubatti, Jorge. Introducción a los estudios teatrales, Libros de Godot, 2011.

Dubatti, Jorge. "Reescrituras teatrales, política de la diferencia y territorialidad", 2018
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4474>.

Fernández Chapo, Gabriel. "Literatura / Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino" en Teatro y narrativa. Cuadernos del Picadero N° 19, INET, 2010,págs. 17-23

Restrepo, Eduardo. "Descentrando a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado" Revista Latina de Sociología (RELASO) Vol. 6 (2016) pp. 60-71

Fuentes

Delgado, Mari. *La sobrina*, borrador número 28, 2022

Malle, Louis. *Vania en la calle 42*,1994 (película)

Evelina M. Minucci - Personajes femeninos frente al poder autoritario

Evelina M. Minucci
(UNR)

Este trabajo está enmarcado en el proyecto “Poéticas de la opresión en las literaturas de Argentina y Brasil, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980”, el cual fue aprobado por la UNR en el año 2020. Dicha investigación se propone indagar, a través de la metodología comparativa contrastiva, obras de las literaturas argentina y brasileña que fueron producidas durante las décadas mencionadas, y que tienen como eje las últimas dictaduras de Argentina y Brasil. Entre ellas se encuentran los textos *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *O rato no muro* (1967) de Hilda Hilst, que son los que serán abordados en este trabajo, en torno al eje de personajes femeninos que se debaten entre la resistencia y el sometimiento al poder autoritario, en el marco de propuestas estéticas centradas en estrategias diferentes. Con respecto a la obra de Gambaro, se trata de la intertextualidad, a través de la cual la autora recupera la voz de un personaje clásico, que retorna de la muerte para proferir una vez más su reclamo transgresor, pero en un contexto distinto al de la Antigua Grecia; en cuanto al texto de Hilst, la estrategia consiste en un lenguaje cifrado que se apodera de las voces de los personajes, para revelar y al mismo tiempo ocultar acontecimientos indecibles.

La institucionalización del autoritarismo y la violencia, que propicia la perdurabilidad del poder en los estados de excepción, atraviesa la dramaturgia de Hilda Hilst y Griselda Gambaro. Entre 1967 y 1969, recluida en la *Casa do Sol*, la autora brasileña escribió los únicos ocho textos dramáticos que forman parte de su obra y que recogen de manera velada el clima de opresión generado por la última dictadura brasileña. Durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, la escritora argentina creó numerosas obras que ponen en evidencia la problemática del poder autoritario en diversas instituciones.

Antígona furiosa fue estrenada en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires con posterioridad a la última dictadura argentina, más precisamente en septiembre de 1986. A pesar de que era reciente el juicio a las Juntas, en diciembre de ese mismo año fue aprobada la ley de *Punto final*; posteriormente, en abril de 1987, la ley de *Obediencia debida*; y más tarde, entre 1989 y 1990, fueron emitidos los decretos correspondientes al indulto. En ese

contexto convulsionado por las presiones a una democracia incipiente, la obra se inscribió como un texto político, ya que en el reclamo de la protagonista resonaban las voces de la Madres de Plaza de Mayo, identificadas con ese personaje clásico a causa del deseo imperioso de enterrar a sus muertos. En *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*, Susana Tarantuviez señala que “... en las primeras obras [de la autora] la víctima mantiene una pasividad que la lleva a su propia aniquilación y que en piezas posteriores va demostrando signos de rebelión creciente” (119). Precisamente, a diferencia de los primeros personajes que la autora creó en la década de 1960, como la perturbada Ema de *El campo* (1967), la Antígona atravesada por la furia que construye a partir del personaje de Sófocles resucita para socavar nuevamente las grietas del poder que la condena. Es una heroína que emerge inexplicablemente de la muerte, obsesionada por su reclamo fraterno, y enfrenta la ridiculización a la cual la someten los únicos dos personajes masculinos con los que interactúa durante toda la obra.

En la didascalia que inicia el texto se la describe ahorcada y con los cabellos ceñidos por una corona de flores blancas, marchitas, pero “... lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio” (Gambaro,197). Si bien la manera en que se alude en la misma acotación a los personajes masculinos remite al mundo griego -Corifeo y Antínoo-, al mismo tiempo se los presenta como a dos hombres que toman café sentados junto a una mesa redonda y que están vestidos con trajes de calle. Al principio, la presencia de Antígona produce un efecto de extrañeza en ese contexto, el cual se ve reforzado por las burlas de los personajes masculinos, que la asocian a otro personaje trágico, Ofelia, y reaccionan con sarcasmo frente al desconocimiento y la desorientación de la protagonista:

Antígona (Mira cuidadosamente las tazas): ¿Qué toman?

Corifeo: Café.

Antígona: ¿Qué es eso? Café.

Corifeo: Probá.

Antígona: No. (Señala) Oscuro como el veneno.

Corifeo (Instantáneamente recoge la palabra): ¡Sí, no envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia adelante. Jadea estertoroso) (Gambaro,198).

Desde su existencia de hombre contemporáneo, Corifeo intenta imitar el lenguaje de la tragedia y lo acompaña con acciones burlescas frente a la presencia absurda de Antígona, a

quien inicialmente no identifica, pero poco a poco revelará que conoce la historia de la joven. Incluso emitirá parlamentos desde el lugar del poder, al introducirse en la carcasa que representa a Creonte, el gobernante que la condenó a muerte. En cuanto a Antígona, en medio del lenguaje solemne de la tragedia que se revela en sus parlamentos, se colará repentinamente el voseo, que la acercará al nuevo contexto en el que se encuentra y en el cual también se resignificará su presencia que demanda justicia. Como ella misma lo expresará hacia el final de la obra, un reclamo que proviene de una época y un espacio lejanos aún tiene sentido en una sociedad contemporánea: “Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (Gambaro, 217).

La obra *O rato no muro* fue escrita en 1967, cuando ya habían transcurrido tres años del inicio de la última dictadura brasileña. A diferencia del texto de Gambaro, en el cual Antígona se enfrenta a una estructura de poder que pertenece al dominio masculino, la obra de Hilst se sitúa en un convento y la totalidad de sus personajes, que son únicamente femeninos, están organizados en una estructura jerárquica que revela las relaciones de poder dentro de una pequeña comunidad religiosa. Precisamente, en la acotación inicial, se indica que en el escenario deben ser visibles solamente el interior de una capilla y en ciertos momentos una cerca, que estaría a escasos metros de un muro que nunca se ve. Al comienzo, el grupo de hermanas, que está constituido por la superiora y nueve religiosas identificadas por las nueve primeras letras del alfabeto, se encuentra en la capilla. Asimismo, la identificación de algunos de estos personajes también incluye un rasgo destacado, que reaparecerá reiteradas veces en la acción dramática: la hermana A tiene los ojos muy abiertos; la hermana C tiene manchas de sangre en su ropa; la hermana G es muy vieja y come todo el tiempo; la hermana I es hermana de sangre de la hermana H.

En la escena inicial, las nueve monjas que se encuentran en la capilla están arrodilladas una al lado de la otra, formando un círculo. No obstante, la superiora está de pie, alejada del grupo. Esta ubicación espacial, que pone de manifiesto la estructura jerárquica mencionada anteriormente, también anuncia la distancia que impone el autoritarismo y el consecuente sometimiento. La superiora conmina a las hermanas a revelar sus culpas, pero algunas de las confesiones resultan irrisorias y absurdas: la hermana A dice que miró hacia lo alto, que había sol y se alegró; la hermana B señala que miró hacia abajo, que solamente había tierra y sombra y eso la entristeció; la hermana G expresa que vivió pensando en comer como

siempre, pero que se trata de una enfermedad. Otras confesiones resultan perturbadoras para el grupo de religiosas: la hermana C señala que miró en su interior y que había sangre y tuvo miedo; la hermana D dice que el gato la arañó y lo envenenó; pero lo que resulta más inquietante para todas es que la hermana H manifieste que no tiene ninguna queja de sí misma. Las réplicas a su parlamento revelan que no es la primera vez que sucede esto y que curiosamente su *confesión* resulta intolerable para el grupo, especialmente para la superiora, quien reitera con severidad el acto de habla predominante de su discurso, el cual consiste en ordenar, más precisamente, en obligar a sus destinatarias a decir una *verdad* sobre sí mismas (Hilst 318-319). Pero esta coacción tiene un costo, porque comienza a revelarse algo que resulta indecible, que no se puede discurrir a través de las palabras. La hermana I, angustiada porque la religiosa H -su hermana de sangre- no puede hacer ninguna confesión, dice que de tanto pensar en ella y en seres que aparecen aludidos en su discurso con un pronombre que no les otorga ninguna identidad, no lavó el patio como debía y que las manchas donde esos seres pisaron nunca salen (Hilst, 320). El pronombre 'eles', en español 'ellos', abre una grieta en el ritual de las confesiones que la superiora intenta cerrar interrumpiendo bruscamente a la hermana I, a la vez que bate las palmas para que el resto del grupo comience a cantar. Todas conocen la referencia de ese pronombre que resulta casi vacío para el lector, porque la única información que emergió del contexto opresivo de las confesiones es que son seres que dejaron una marca indeleble en el espacio del convento, aunque también se trate de una huella que golpea incesantemente en la memoria de las monjas y especialmente en la de una de las religiosas, la hermana H, que es quien declara una y otra vez su inocencia en el ritual de las confesiones. Precisamente, este personaje, en diálogos posteriores a la escena inicial que establece con su hermana de sangre, la religiosa I, o con otras monjas, revela que no logra olvidarlos. Tanto en sus parlamentos como en los de sus interlocutoras, lo que predicarán en relación al pronombre 'eles' irá completando paulatinamente este deíctico, aunque no de manera definitiva, ya que algunos de los enunciados que emitirán resultarán lo suficientemente ambiguos o contradictorios como para no cerrar nunca su significación. De ellos dirán reiteradamente que los sucesos que los involucran ocurrieron hace poco tiempo o mucho tiempo (Hilst, 321), que aparecieron de noche, que no pueden volver, que sangraban y que sus huellas son manchas de sangre y crecen cada día (Hilst, 322), que de su interior salía un hálito como una cuerda de luz cuando movían los labios y que esta última acción ocurrió

especialmente mientras tocaban las piedras del muro (Hilst, 325-326). También dicen que, a diferencia de lo que les sucede con la hermana superiora, nunca les tuvieron miedo (Hilst, 328).

Esta caracterización ambigua de los personajes genera interrogantes. ¿Por qué no pueden volver? ¿Por qué sangraban? ¿Decir que movían los labios es un eufemismo para expresar que hablaban? ¿Por qué las religiosas lo manifiestan de esa manera? Al mismo tiempo que revelan y ocultan la imagen de los otros, las monjas construyen sus vidas por oposición a la existencia de esos seres misteriosos que no logran olvidar. Ellos se fueron y no pueden volver, pero ellas permanecen en el convento, del otro lado del muro; por momentos dudan si todavía habrá alguno de esos seres y dicen que deben hacer sacrificios y rezar, aunque sea por esa única criatura que no ven (Hilst, 323). Paulatinamente, el muro que tampoco pueden visualizar se transforma en el eje de sus parlamentos. Es altísimo, no tiene puerta y está protegido por una cerca que se encuentra a cinco metros de él. El espacio cerrado del convento, que se sostiene en la prohibición de salir, contrasta con un afuera deseable y a la vez inaccesible. La madre superiora no solamente domina el universo del discurso, valiéndose de órdenes que obligan a callar o a decir, sino que también pone en marcha mecanismos de control del espacio: mandó a construir la cerca, para que ni siquiera fuera posible aproximarse al límite que separa del afuera, y ella misma vigila el muro desde una existencia insomne. Frente a esta presencia omnímoda del poder autoritario, las religiosas oscilan entre la certeza de no poder abandonar nunca el convento y la búsqueda de recursos para poder evadirse, aunque estos resulten irrisorios. A los parlamentos imperativos de la madre superiora que exigen la sumisión, se opone la expresión de deseos de las religiosas, acto de habla que aparece una y otra vez en su discurso, intentando abrir una puerta inexistente: “Tenho a certeza que nós arranaremos uma saída” (Hilst, 323), dice la hermana H, aunque las posibilidades sean inciertas. Los seres que se atrevieron a tocar el muro ya no están y solamente algunos animales tienen acceso a él, entre ellos el gato del convento. Pero la hermana D confesó haberlo matado y la superiora le dice, posteriormente, en una escena iniciada con una didascalia que indica “Luz violenta junto à cerca ...” (Hilst, 340), que hizo bien, porque el animal se movía con mucha libertad. Más tarde se descubrirá que la hermana D también participa en la vigilancia del muro y es evidente que ambos hechos están relacionados: desaparecen o mueren los seres que se mueven con libertad y que tienen la

osadía de acercarse al muro custodiado permanentemente, para sortearlo y alcanzar ese afuera tan anhelado.

El diálogo mencionado entre la superiora y la hermana D, mientras ambas custodian el muro, forma parte de un conjunto de escenas en las que se contraponen -alternando casi sin didascalias, como si se tratara de un montaje paralelo-, la interacción entre estos dos personajes y el intercambio que mantienen el resto de las monjas, reunidas como todas las noches en la capilla. En dicha circunstancia, las religiosas oyen un ruido y conjeturan que se trata de un ratón, un animal que, al estar ausente el gato, puede relevarlo en sus incursiones para atravesar el muro. Pronto el diálogo se centra en esta posibilidad de liberación del animal, al cual las religiosas transfieren su deseo. Se sumará más tarde la hermana F, quien justificará su atraso diciendo que se detuvo observando un pájaro posado en una ventana, algo que, al inicio del día, había confesado como una culpa (Hilst, 343). La mención de este otro animal que también tiene la posibilidad de moverse más allá del muro y el hecho de que observarlo pueda generar culpa refuerzan el clima de opresión que gravita sobre la comunidad de religiosas. La débil manifestación de resistencia de las hermanas se entrecruza con las certezas del poder autoritario que encarnan la superiora y la religiosa D, quienes desacreditan la insistencia de sus congéneres para encontrar una salida, afirmando que será inútil (Hilst, 340). Tal como ellas lo manifiestan, aunque logren tocar el muro, aunque existan excelentes fotografías de los seres desaparecidos, relatos, monografías, estadísticas convincentes, auditorios repletos, conferencias, investigaciones..., sería inútil, porque se erguiría otro muro mayor. Frente a la imposibilidad cada vez más cierta de encontrar una salida, las hermanas se preguntan si al menos podrán dejar un testimonio (Hilst, 340-341).

La oscuridad de la obra de Hilst se ilumina furtivamente con destellos fugaces de significación que, al mismo tiempo, mantienen intacta su ambigüedad, ya que una red de significantes que atraviesa reiteradamente los parlamentos de las religiosas, entre los que se encuentran *culpa, sangre, medo, sacrificios, muro, heridas, confissão, castigo, liberdade, testemunha*, manifiestan veladamente una historia de opresión y de cercenamiento de libertades que acaban en el sometimiento, el encierro, la desaparición o la muerte.

La Antígona de Gambaro comparte con las religiosas de *O rato no muro* su lucha infructuosa contra un poder que acaba fagocitándola nuevamente. No obstante, se diferencia de ellas

con respecto a la manera en que lo enfrenta. Según lo indican las didascalias de la obra, lejos de ocultar lo sucedido -su condena a muerte por haber sepultado a un hermano que transgredió la ley del Estado- o de aludir al pasado de manera subrepticia, Antígona “grita” (Gambaro,199), emite “un profundo lamento, salvaje y gutural” (Gambaro, 201) cuando inicia su extensa disputa contra Creonte -representado por Corifeo-, o profiere un “largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices” (Gambaro, 201). Pero además construye sólidos argumentos desde su furia, que van minando el discurso de su oponente. El hecho de que Creonte esté representado por una carcasa, por una estructura vacía que cobra vida cuando Corifeo corre hacia ella y asume el rol del gobernante, pone en evidencia la crisis de las relaciones de poder que se establecen entre los personajes. Precisamente, las estrategias del discurso autoritario frente a la actitud insumisa de Antígona se reducen a la burla, a la ironía o a la reiterada calificación de loca y también de perversa e indómita, para desestabilizar a quien osó transgredir una ley del Estado. Pero aún más, de la misma manera que sucede en la *Antígona* de Sófocles, ese poder hunde sus raíces en una sociedad patriarcal, y en sus estrategias de control, se dirime también una cuestión de género. “Ella sería hombre y no yo si la dejara impune ...” (Gambaro, 203) dirá Corifeo; “Yo mando” (Gambaro, 204), dirá más adelante Antígona; y la respuesta será: “No habrá de mandarme una mujer” (Gambaro, 204). La protagonista no solo se sitúa más allá de la ley por llevar a cabo los rituales fúnebres para un hermano que atentó contra el gobierno de su propia ciudad, sino que también cuestiona los roles rigurosamente establecidos para hombres y mujeres, aunque su reclamo se funde con la legitimidad del amor fraterno: “¡Las mujeres no luchan contra los hombres!” (Gambaro, 204), exclamará Antínoo, y la respuesta de Antígona será: “Porque soy mujer, nací para compartir el amor y no el odio” (Gambaro, 204).

Tal como sucede en la obra de Hilst, la muerte gravita incesantemente sobre *Antígona furiosa*. Ya señalamos que al inicio la protagonista está ahorcada, y aunque retorna a la vida, la sombra de su final será recordado con insistencia por el discurso amenazante de Corifeo y Antínoo. Ambos reaccionan frente a la acusación de verdugo que Antígona dirige a Creonte, diciendo que “Cuando se alude al poder /la sangre empieza a correr” (Gambaro, 205); y una didascalia indicará que Corifeo deberá hacer el gesto de rebanarse el cuello después de preguntarse adónde conducen el orgullo más el heroísmo (Gambaro, 205).

En *Actos melancólicos: formas de la resistencia en la posdictadura argentina*, Christian Gundermann se refiere al final de la protagonista señalando que "... el texto de Gambaro borra la línea entre el que desapareció y la que reclama por él, movilizándolo la identificación que tiene Antígona con la muerte ya en la obra de Sófocles hacia una historicidad más específica, la de la desaparición" (59), debido a que la protagonista reflexiona en este sentido sobre su muerte cuando expresa: "No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida" (Gambaro, 210). Asimismo, Gundermann advierte que

... en la misma escena, Corifeo, en el papel de Creonte, alude a la desaparición como dispositivo de la impunidad: "Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos", a lo cual Antínoo le responde: "¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos" (59).

Esta huella histórica en la relectura que Gambaro realiza de la obra de Sófocles resignifica el suicidio que cierra el texto como un nuevo gesto de rebeldía frente al poder autoritario. Gundermann también señala la circularidad de la obra, que se inicia y finaliza con el ahorcamiento, acto de resistencia que volverá a repetirse siempre que sea necesario (56).

En el texto de Hilst, el plan de evasión urdido por las monjas finalmente cae bajo el peso de la imposibilidad y la culpa, ambas señaladas con insistencia por la superiora. Pronto, el grupo comienza a funcionar como un juguete a cuerda, tal como lo advierte la hermana H, quien en vano intenta detener a sus compañeras y acaba rodando por el suelo.

Con esta obra escrita en plena dictadura brasileña, Hilst optó por una lengua literaria que ocultaba y revelaba a la vez, habilitando una forma velada de resistencia. Escrita diecinueve años después y ya en democracia, *Antígona furiosa* se inscribió en la escena literaria proponiendo la relectura de un texto clásico, que iluminó las zonas oscuras de un presente democrático.

Bibliografía

Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa. Teatro 3*. Ediciones de la Flor, 1984.

Gundermann, Christian. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Hilst, Hilda. *As aves da noite. Teatro reunido (1967-1969)*. Nankin Editorial, 2000.

Sófocles. *Antígona. Antígona. Edipo rey. Electra, Edipo en Colono*. Planeta-De Agostini, 1995.

Tarantuviez, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Corregidor, 2007.

Gabriela Román y Giménez Victoria - Una poética que se reacomoda. La reescritura de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun

Gabriela Román y Giménez Victoria
(Universidad Nacional de Misiones - Laboratorio de Semiótica)

Chau Misterix es la obra que inaugura una nueva etapa artística en el teatro de Mauricio Kartun: marca el paso a su “dramaturgia de urgencia” constituida por recuerdos de la infancia. Conocemos que la obra fue reescrita dos veces por Kartun desde su primera edición en 1982: en 1989 (segunda edición), y en 2019 (última edición).

Las alteraciones textuales entre ambas ediciones evidencian el proceso de reescritura que atraviesa la obra y que nos lleva a problematizar las nociones de “adaptación” (Dubatti, 1999) y “extranjería” (Román) que un autor realiza sobre su propia producción, es decir, cómo se adapta o se traduce a sí mismo, cómo crea el palimpsesto, cómo desarrolla el pliegue (Deleuze, 1989), ¿acude al injerto? (Derrida). En este sentido, en este trabajo abordamos dos de las ediciones con las que contamos: la de 1989 y la de 2019, tomamos a la primera como el texto-fuente respecto al cual se reescribe la última edición, a sabiendas igualmente de que la versión de 1989 es una reescritura del original de 1982.

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en claves de géneros literarios menores. Etapa II” en el marco del Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

¿Extranjería, traducción o adaptación?

Las dos versiones de *Chau Misterix* nos ponen en una situación de jaque a la hora de responder a esta pregunta, dado que leer la obra desde la comparación de una variante con la otra nos lleva a abordar una categoría, pero al detenernos en el texto en sí, aparecen otras.

Los teóricos acuden a las nociones de traducción o adaptación cuando aparecen dos textos equivalentes en dos lenguas distintas, uno oficia como original y el otro como copia, como metatexto. La traducción, define Dubatti (1999), es entendida como una operación interlingüística e inter-idiomática en la que un “texto fuente” se traslada a uno “destino” en una equivalencia aproximada; y en ese sentido, distingue una que es pensada sólo para la

lectura (*reader-oriented*) y otra para la puesta en escena (*performance-oriented*). La traducción implica fidelidad.

Ahora, el concepto de “adaptación” que propone Dubatti (1999) implica un proceso de reescritura que se desarrolla con cierto nivel de libertad respecto al texto-fuente, esto supone que en la adaptación entran en juego operaciones (cortes, agregados, reemplazos, cambios de tono, de ritmo) capaces de realizar alteraciones cualitativas y cuantitativas respecto a la versión original, sin buscar necesariamente una semejanza absoluta (Dubatti, 1999: 70) y de acuerdo a esto último la clasifica en clásica, estilizante, transgresora, libre.

En este sentido, Kartun experimenta en ambos territorios ya que “traduce” *El zoo de cristal* de Tennessee Williams bajo la figura de versión, es decir, texto para la puesta en escena, las modificaciones que realiza con casi ínfimas, por tomar un ejemplo, y adapta *Las aves* de Aristófanes en una reescritura que se anuncia propia desde el cambio del título en *Salto al cielo*. En ambos casos hay equivalencias totales o parciales con una lengua extranjera, los ecos (Benjamin) toman un rumbo particular en el territorio kartuniano.

Estas categorías así planteadas nos llevan a entender cartografías diferentes, espacios (países)-tiempos (años, momentos) disímiles.

Si miramos la producción del dramaturgo argentino podemos observar toda una línea dedicada a la traducción, a la adaptación de textos extranjeros. Pero hay, también, en su escritura una tendencia a la auto-adaptación o a la auto-traducción en el momento en que decide volver a sus textos anteriores para reescribirlos con aparentes pequeños cambios de supresión, agregados en las didascalias y a veces en los parlamentos, como lo observamos en las versiones de *Chau Misterix* que refrenan, desde el nivel semántico, una perspectiva distinta en los personajes, (como lo veremos en detalle más adelante), hasta cambios en las edades y acciones del protagonista, como en *La casita de los viejos*, que hacen a la diseminación y desborde del sentido. El retorno al tejido madre lo lleva a producir, desde el nivel de la escritura, una obra que luego será multiplicada cada vez que un director lo ponga en escena y desde ese lugar configura su propia textualidad. Su propia letra “le dicta” (Barthes), le ordena en una nueva dimensión. Esto nos permite decir que hay una obra teatral singular en cada edición.

La escritura germina del recuerdo, de esa lengua natural que mueve al autor a escribir infinitamente, que lo sienta a revisarse, a contarse a sí mismo una y otra vez; es la mente que no deja de dictar, de recuperar fragmentos de la experiencia, de dar lugar a posibilidades poéticas. Esto hace que cada texto consiga un espesor capaz de seguir diseminándose, transformándose con la cada palabra injertada, con cada escena reconstruida, que inevitablemente se ve afectada para crear el nuevo terreno. Hay una operación de montaje y desmontaje que exhibe el movimiento de la letra. Por todo esto, la escritura kartuniana es heterogénea, compuesta de capas del cuerpo del autor, de la palabra que fluye y se detiene para salir y dar lugar a otra.

Hay otro concepto que nos interesa traer para poder pensar *Chau Misterix* de Kartun y es el de “fragmento extranjero” entendido como la presencia (total-parcial), la convivencia o la irrupción de un trozo de texto de otro autor o del mismo a través de una cita, una referencia directa o indirecta (palabra, personaje, título de la obra, etc.) en la reescritura de un episodio o texto completo a la manera de sinécdoque del anterior. Sobre el eje de este artefacto teórico opera el movimiento circular o fractal y su carácter múltiple porque logra en el plegado del original, de la copia y de lo nuevo, un devenir del sentido que se inquieta constantemente para reconfigurar la ficción. (Román).

Desde el título, *Chau Misterix*, Kartun coquetea con la extranjería; el recuerdo de la infancia que toma la forma de una escritura contaminada de voces que vienen de su experiencia y que lo lleva a calcar un texto de su niñez que, además, fue varias veces plegado. La historieta “Misterix”, que oficia como fragmento extranjero, fue un cómic italiano que llega a la Argentina en 1948 de la mano de Cesare Civita y que en los 859 números pasa por diferentes historietistas, lo que muestra que las equivalencias de inter-lenguas adquieren, en estos pasajes, diversos matices posibles; el texto inevitablemente llega al dramaturgo transgredido por los múltiples lectores previos y sufre, en la escritura kartuneana, el quebrantamiento de la historia mediante los planos de realidad/ficción que vive Rubén, el protagonista.

La irrupción del intertexto reescrito le permite al autor mostrar al personaje desde una perspectiva de “subjektivismo expresionista” (Dubatti, 2022) hay una respuesta interior exteriorizada por los estímulos de la realidad, Rubén es un niño en una etapa de transición a la adolescencia, quien experimenta sentimientos encontrados y confusos sobre lo que le pasa

en relación a los demás personajes, y en este sentido, pasa de lo consciente a lo inconsciente que le provee la imaginación, un espacio para lo utópico que en un vaivén se descalabra para mostrarle la realidad. Como lo observamos: “El dictado puede tomar rasgos de injerto o de irrupción, puede e induce a la polifonía con matices o referencias literarias, filosóficas, históricas, provenientes de la cultura” (Román).

De esta manera, la percepción ideal que Rubén construye de sí mismo por medio del juego, funciona como contracara a esa realidad conflictiva que lo posiciona entre la infancia y la adolescencia, un pasaje que el protagonista sondea bajo la figura de Misterix, el héroe que encarna en sus fantasías. Hay así una visión subjetiva que es fruto de los contenidos emocionales¹⁷⁶ e imaginarios¹⁷⁷ de su conciencia. Rubén huye del “mundo común”, se rehúsa a percibirlo objetivamente, pues la visión del realismo cotidiano es insuficiente para expresar la experiencia humana que transita en su distopía personal, esa en la que vive la humillación y el rechazo amoroso; la indiferencia de los padres hacía sus preocupaciones y la violencia de sus amigos comandados por Chiche. La utopía se vuelve entonces una alternativa: el juego le permite ser ese otro soñado, aquel que merece la admiración y el respeto que en “la realidad” no se le reconocen.

Ahora bien, cabe aclarar que este expresionismo subjetivo del protagonista¹⁷⁸ no se desentiende por completo de las categorías del mundo real, sino que, al contrario, es definido, como apunta Dubatti, por su diferencia y contraste respecto a él, de modo que en lugar de ignorar la visión objetivista y la concepción de realismo cotidiano; se enfrenta a ellas (Cfr. 2022: 2). Esto quiere decir que la manera en la que Rubén percibe el mundo subjetivamente es motivada por la forma en la que la realidad objetiva lo atraviesa: Misterix es su escape imaginario al disfraz del gaitero asturiano; el casco rojo y el cinturón con la pila atómica, su alternativa a los pantalones largos. No encuentra satisfacción en su entorno cotidiano, ser un niño que comienza la vida lo perturba; hacerse grande es algo que desea y que le asusta al mismo tiempo; despedirse de Misterix es inevitable, al fin y al cabo la realidad es lo que perdura.

¹⁷⁶El miedo, la vergüenza, la curiosidad, el enfado.

¹⁷⁷ Su imagen heroica, la vivencia de una gran aventura, la subordinación de sus amigos, Miriam enamorada de él.

¹⁷⁸ Esto es, la percepción del mundo que desarrolla desde sus propias construcciones internas.

Hay una forma de estar en el mundo recreada por el sujeto histórico: Rubén-Misterix-Héroe ante La Particular-Enemigo, sus compañeros de aventura Titi- Dra. Fedora Burke-Gina Lollobrigida, Chiche-Riley, Miriam-Doris Day-Marilym Monroe. En el dictado los pliegues (Deleuze, 1989) del texto desdoblan el espacio mediante la curva, los resortes que la ficción crea, las vibraciones y oscilaciones lo que hace que la historia se tense y destense, se contraiga y se dilate, se comprima y explote. El injerto provoca el pliegue: primero, la historieta en el recuerdo de Kartun, luego, las textualidades que traen las huellas, las referencias como Gina Lollobrigida y Marilyn Monroe, y toda esta multiplicidad discursiva y ficcional consigue lo que llamamos “relatos conviviales” (Román), la palabra ajena, extranjera, vive, co-existe con la propia, le da nuevos y diversos sentidos.

La estrategia de la incisión metatextual en Kartun se instala para exponer lo lúdico de su escritura, la búsqueda de renovación de su lengua y de la ajena, que le aporta una política estética contenedora del sujeto propio y del histórico.

Los detalles del calco

Como categoría de análisis, acudimos a las nociones de “calco” (Deleuze-Guattari). La primera versión de esta obra se manifiesta como mapa sobre las que el autor coloca el calco. En esta operación se puede ver cómo el mapa no se reproduce textualmente sino que la imagen transforma el rizoma en raíces, da lugar a embriones de pivote, a puntos de reestructuración, a segmentaciones que se multiplican en los diversos movimientos de territorialización y desterritorialización. *Chau Misterix*, en cualquier versión es un calco, de sí mismo, del autor y su concepción del mundo, de sus otras obras, de sus lecturas, del territorio, del pasado y del futuro. Y en esa complejidad, el dramaturgo opera con el detalle de una escritura incesante.

Entre el *Chau Misterix* de 1989 y el de 2019, hay treinta años de “reposo” textual, de asentamiento de las formas, que luego son re-visionadas estética, pero también semánticamente, por un Kartun más adulto, que vuelve a su obra para descubrir, para “sorprenderse” (Kartun, 2006: 11), con personajes que, sutilmente, se expresan de otra manera.

En esta obra asistimos a un proceso particular de adaptación, pues el texto-fuente proviene del mismo autor y su reescritura es, por lo tanto, un trabajo de reinterpretación que éste realiza sobre sí mismo. No se trata, entonces, de una cuestión de equivalencias idiomáticas

(pues no hay lenguas diferentes para comparar), sino más bien de un ejercicio enfocado en potenciar la propia construcción dramática.

Vemos así que en la versión de 1989 Misterix se “emociona” cuando Doris Day afirma “Podría correr si Misterix me lo pide” (Kartun, 1989: 40), mientras que en la de 2019 ya no se “emociona”, sino que está “conmovido”: “MISTERIX – (Emocionado.) Nadaré hasta la balsa contigo entre mis brazos...” (Kartun, 1989: 40); “MISTERIX (Conmovido): Nadaré hasta la balsa contigo entre mis brazos...” (Kartun, 2019: 54). Puede notarse que en ambos casos se enuncia lo mismo, pero ¿qué pasa con el tono del personaje, con la voz del que en el texto pronuncia? Un ejemplo similar aparece unos parlamentos más adelante, cuando Kartun reemplaza la didascalia “(Alterado.)” (1989: 40) por “(Perturbado)” (2019: 54); o bien, en el mismo diálogo, la didascalia “(Altivo.)” (1989: 40) por “(Majestuoso)” (2019: 54). Lo que se altera en todos estos casos no es lo que el personaje “dice”, sino el tono “en que lo dice”, y esto, aunque las palabras enunciadas sean las mismas, provoca un cambio de sentido en los parlamentos y, por extensión, en el diálogo que se mantiene con los demás personajes.

Por medio de estas modificaciones Kartun consigue suavizar el carácter de Misterix, esto es, volver más ameno su temperamento, de manera que este, en lugar de creerse superior por ser un héroe (versión de 1989), lo que hace es infundir, a causa de su ficticia heroicidad, admiración y respeto a sus amigos (versión de 2019). Tal es la transformación que marca el reemplazo de “(Altivo.)” (1989) por “(Majestuoso)” (2019). Asimismo, el hecho de que una misma situación lo “altere” en la versión de 1989, pero lo “perturbe” en la de 2019, tiene que ver con el paso de *estar molesto* a *estar inmutado*. Por otro lado, consideramos que también hay un cambio en la construcción del personaje de Rubén en una y otra versión, cambio que Kartun efectúa sobre todo por medio de:

-Una supresión de sus didascalias: en la versión de 2019 desaparecen indicaciones como “(Tanteando en busca de sus anteojos. Muy avergonzado.)” (1989: 47), “(Divertido.)” (1989, 48), “(Que comprende todo a medias.)” (1989: 49), entre otras.

-Un recorte de sus parlamentos: “RUBÉN – Mi primo Lalo tiene un libro, que me lo mostró y todo...” (1989: 49) / “RUBÉN: Mi primo Lalo tiene un libro.” (2019: 63); “RUBÉN – (Dudando.) Y... bastante” (1989: 49) / “RUBÉN: Bastante.” (2019: 63).

-Una suavización de su carácter: se reemplaza “(Temiendo meter la pata.)” (1989: 49) por “(Prudente)” (2019: 63), es decir, Rubén pasa de *hablar con miedo*, a *hablar con conciencia*. Otro ejemplo es “(Mima sus fantasías con la almohada.)” (1989: 68), que cambia a “Juega sus fantasías con la almohada.” (2019: 85). En este último caso lo que se suaviza es la carga de sentido sexual de la palabra “mima”, que pasa a ser, en un sentido más inocente, “juega”.

También es importante observar qué sucede con los demás personajes, qué se transforma en ellos después de que Kartun reescribe la obra. El caso de Titi es similar al de Rubén/Misterix porque las alteraciones en sus parlamentos también configuran una construcción nueva, más suavizada, de su carácter, respecto al que se presenta en la versión de 1989, en la cual Titi parece ser más astuta, más engañosa, que en la versión de 2019, donde pasa de “disimular” a estar “turbada”. Veamos el ejemplo en concreto: “TITI – (Disimulando.) ¡Dele pedir... dele pedir...! Al final me aburrí y se lo di.” (1989: 41); “TITI (Turbada): ¡Dele pedir... dele pedir...! Al final me aburrí y se lo di.” (2019: 56).

Si entendemos que disimular implica un acto consciente de engaño, mientras que “turbarse” tiene que ver con un estado de sorpresa en el que a la persona actúa confundida, notamos que, aunque en ambas versiones Titi dice exactamente lo mismo, el carácter de su personaje cambia, pues pasa de ser una niña que oculta con habilidad lo que siente (versión 1989), a una que cae aturdida ante el enfrentamiento (versión 2019). En esto contribuye también las supresiones que efectúa Kartun en este mismo diálogo que el personaje mantiene con Rubén: el parlamento “TITI – (Desconcertada) ¿Eh...?” (1989: 41), se reemplaza por puntos suspensivos en la versión de 2019. De la misma manera, desaparece también la fórmula “Para que sepas” (1989: 41), que Titi le dirige a Rubén en tono de superioridad. Lo interesante es que esta “suavización” del personaje implica a su vez una sumisión más marcada a Chiche, a quien Titi busca interesar en ambas versiones, aunque en la de 1989 solo parece querer confabularse con él: “(A Chiche, con gesto de complicidad.) (1989: 45), mientras que en la de 2019 ya se muestra “(Obsecuente)” (2019: 59).

En tanto a Chiche y a Miriam, los cambios tampoco son menores: en el primero sucede una especie de procedimiento inverso a la “suavización” de la que hemos estado hablando, pues el personaje pasa de ser más “sensible” a la presencia de Miriam, a ser, al menos en un comienzo, prácticamente indiferente a ella: “(Chiche conmovido por la presencia de Miriam

hace ostentosos juegos con la pelota.)” (1989: 44); “(Ostentosos juegos de habilidad con la pelota)” (2019: 58). Respecto a Miriam, consideramos que en la versión de 2019 su personaje parece por momentos más “sugere[n]te” que en la de 1989, por ejemplo, cuando se reemplaza la didascalia “(Coqueta.)” (1989: 44), por “(Sensual)” (2019: 58); aunque esto no quita otros tipos de cambios que parecieran indicar lo contrario, como es el caso de la supresión de la didascalia “(Tomándole la cara.)” (1989: 55), que insinúa un mayor intento de Miriam por acercarse a Rubén, alusión que es eliminada en la versión de 2019. Esto nos ayuda a entender que los personajes que crea Kartun no son monofacéticos, sino que sus constantes interacciones, sus caracteres, sus “conjunto[s] de rasgos característicos” (Pavis, 1998: 63) se inclinan hacia una manera determinada de “ser” según lo requiera cada momento de la obra. Consideramos, entonces, que al realizar todos estos cambios, todas estas alteraciones textuales, Kartun se posiciona como “revisionista” de su propia obra, como re-creador de su poética, en tanto decide reescribir para encontrar nuevos enfoques desde los cuales construir de otra manera a sus personajes. Pero además de esto, que tiene que ver sobre todo con un carácter semántico de la adaptación, también suceden otras transformaciones, más inclinadas a la manera en la que se presentan las formas, por ejemplo en el ritmo: apresurado (1989) / pausado (2019), que se configura así por la incorporación de constantes aposiciones en la última versión; o bien, más evidente, en el re-acomodamiento de fragmentos de la obra: las didascalias se desarman y se cambian de lugar, de manera que en lugar de enterarnos desde el principio (como en la versión de 1989) que Misterix cubre su cabeza con un casco rojo, en la versión de 2019 lo hacemos recién después de que la VOZ anuncie por el altoparlante la invitación a los bailes de carnaval en el Club 3 de Febrero.

Respecto a lo estilístico, hay sutiles diferencias en los enunciados de una y otra versión, por ejemplo, mientras que en la de 1989 se afirma “Cubre su cabeza el casco rojo de Misterix, que sólo deja ver su cara de ratoncito con lentes” (1989: 37), en la de 2019 se duda: “En su cabeza *quizá* el casco rojo de superhéroe, que sólo deja ver su cara de ratoncito con lentes [la cursiva es nuestra]” (2019: 53). En todo esto, sin embargo, la diferencia más importante que Kartun marca entre una versión y otra, tiene que ver con el mayor grado de autonomía interpretativa que brinda tanto a los lectores como a los directores de su obra cuando decide eliminar y acortar, para la versión de 2019, la gran mayoría de las didascalias que aparecen en la versión de 1989. Esta supresión de indicaciones no marca sino la apertura de su creación a todas

aquellas miradas que, desde la lectura y la expectación, quieran abrirse y encontrar, como él mismo lo hace, nuevos sentidos.

Para concluir nos parece fundamental resaltar que no estamos hablando de un dramaturgo que se reescribe para “perfeccionarse”, para volver más sublimes a sus personajes, más cuidados a sus espacios, más fluidos a sus diálogos; al contrario, estamos hablando de un dramaturgo que reescribiendo se descubre, que haya en cada texto nuevas posibilidades, nuevos pliegues en donde injertar recuerdos, ensoñaciones, críticas, infancias, por medio de procedimientos (cortes, agregados, reemplazos) que configuran nuevos sentidos y nuevas formas, en definitiva, nuevas experiencias de lectura y expectación. En este devenir teatral Kartun está constantemente estimulado por múltiples textualidades, propias y ajenas, que nutren su poética. Es en el entorno y en la memoria donde permanece siempre el intertexto, una porción de vida (la historieta, el barrio, el club, los amores de niño) que resalta, que se revisa y que se injerta, en su reinterpretación, a una obra que gracias a él se enriquece, tal como hemos observado en *Chau Misterix*.

Bibliografía

- Barthes, Roland. “Veinte palabras clave para Roland Barthes”. En *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2013, 1981.
- Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2017
- Derrida, Jacques. “Los injertos, la vuelta al sobrehilado”. *La diseminación*. Buenos Aires: Espiral, 2015
- Deleuze, Giles. “Los repliegues de la materia”. En *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós. 11 a 23, 1989
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix. “Introducción”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000
- Dubatti, Jorge. “Traducción y adaptación teatrales: deslindes”. En *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: ATUEL, 1999
- Dubatti, Jorge. “El expresionismo teatral como poética abstracta”. En *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*. S/D, 2022
- Kartun, Mauricio. “Chau Misterix”. En *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1998
- Kartun, Mauricio. “Dramaturgia y otras cuestiones teatrales”. En *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006
- Kartun, Mauricio. “Chau Misterix”. En *Triángulo de San Andrés*. Buenos Aires: Interzona, 2019
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998
- Román, Gabriela. *El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W Amable*. [Tesis Doctoral]. Universidad Nacional de Misiones. [Román GI 2021 El microrrelato en tres escritores.pdf \(unam.edu.ar\)](https://www.unam.edu.ar/romang2021/microrrelato-en-tres-escritores.pdf), 2021

Mónica Duarte - Santilli reescribe *El jorobadito* de Roberto Arlt

Mónica Duarte
(Instituto de Artes del Espectáculo – UBA)

Entra el sol, la maldad
Y una vida canalla
El amor que se va
Y no vuelve

La verdad cuando Remo Erdosain
Nos decía que amor es dinero
Corría simplemente el velo y pudimos entrar
Buenos Aires rufián, cuando todo el mundo era un destello.
(Amor es dinero/Remo Erdosain. Fito Páez, en Futurología Arlt)(Páez)

Lo feo de volver. Una lectura pampa del Jorobadito de Roberto Arlt, es una reescritura de Juan Pablo Santilli para teatro, del famoso cuento de Arlt.

En este trabajo analizamos la reescritura para detallar las diferencias con respecto a la obra fuente, describimos la micropoética de la obra de Santilli, y puntualizamos los aspectos en que se cruzan Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada como influencias en la escritura del dramaturgo.

El dramaturgo

Juan Pablo Santilli nació en la ciudad de Necochea en el año 1964. Estudió música y teatro en la Escuela Municipal de Artes de Necochea, luego en Buenos Aires Armonía y Composición con el maestro Julio Martín Viera.

Participó en la creación del teatro-taller “EL Cenáculo” y del Pequeño Teatro de Marionetas de Necochea donde puso en escena *El Inmortal* (leyenda sumeria) y *La Caja* (video, sobre un texto de Osvaldo Svanascini). Otras de sus obras son: *La excelsa* (1999), *Trasumanto* (2004), *El vecino de enfrente* (2005), *Lo feo de volver. Una lectura pampa de El Jorobadito de Roberto Arlt* (2006) obra que presentamos, *La canción del arroz* (2012), *Tragicomedia del niño sojero* (2012), *Cómo volver a ser niña otra vez* (2015), y *La niña salvaje* (2018)

La Facultad de Artes de la Universidad del Centro –UNICEN- publicó *La Excelsa* (1999), *La canción del arroz* (2012) y *Como volver a ser niña otra vez* (2015).

Recibió varios premios: *La Excelsa* obtuvo la Segunda Mención en el concurso “Nuevas Obras de Teatro de Autores del Mercosur” (1999) y se estrenó en Buenos Aires (2000) con dirección de Oscar Barney Finn; *La niña salvaje* el Premio Hispano Americano de Dramaturgias para las Nuevas Infancias 2021.

Dirigió algunas de sus obras, entre otras: *La Epopeya del Vendedor de Alarmas*, en cinco episodios montada en “El Cenáculo” de Necochea (2002), *Trasumanto (brumosos recuerdos en litigio)* (2004) y *Lo feo de volver* (2006).

Escenas, personajes y didascalias

La historia, tanto del cuento de Roberto Arlt como de la obra de teatro que estudiamos, comienza con el narrador/protagonista en el final de los acontecimientos, cuando ya ocurrió el crimen y el asesino tiene que declarar lo sucedido. Se trata de un hombre acosado por una vieja, “la suegra” para que se case con su hija. Conoce a un jorobado desvergonzado, arrogante, grotesco, y le propone que lo ayude con una prueba de amor que le pedirá a su novia.

Los temas del cuento como en muchas de sus novelas son la humillación, la marginación, la violencia, el crimen y la traición, también la mujer como objeto simbólico de perversión y la institución burguesa del matrimonio, tópico con el que Arlt ironiza y que encontramos en *El jorobadito*. Santilli transpone todos estos temas a su obra.

La pieza de doce movimientos/escenas, comienza con un prelude que sucede en una especie de limbo, el resto, indicado en una didascalia “transcurre dentro de la cabeza del personaje principal- Giuseppe- desde el momento del desmayo hasta el momento de volver en si”. Cada escena tiene un título que la describe.

Esta didascalia es contundente en cuanto a la poética elegida para la escritura: el expresionismo, poniendo en escena lo que acontece dentro de la cabeza del personaje. Procedimiento que utilizaba Arlt, por ejemplo en la obra de teatro *300 millones*, donde los personajes de humo pueblan la pieza de la sirvienta.

Santilli detalla en minuciosas didascalias indicaciones, descripciones de escenas, iluminación, sentimientos de los personajes, tonos de voz y acciones, rasgo de su poética que encontramos en muchas de sus obras.

La particularidad de organizar la pieza en movimientos, del mismo modo que en la obra *La Excelsa*, se debe, según el autor a “que lo único que estudié en mi vida fue música y en realidad todas las estructuras las pienso como estructuras musicales... me interesa que se construya un mundo rítmico, lo que tiene que atravesar la escena me sale nombrarlo más en términos de una partitura que de un texto”.(entrevista con el autor.2022)

Los personajes de *Lo feo...* son: Giuseppe, La Cabeza, Rigoletto- el jorobado-,Elsita -dueña del bar-, y la vieja Elsa.

Giuseppe y La Cabeza –su cabeza- son la transposición del narrador del cuento. El jorobado Rigoletto funciona como doble del protagonista, cara y contracara, del mismo modo que en la obra de Arlt. En la puesta se indicaba que “todos los recorridos que hacía Giuseppe eran los mismos que hacía el jorobado en otro momento”.

En la escena inicial del cuento el narrador expresa su atracción y rechazo por los deformes “en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos...perseguido por trillas de chicos feroces que me clavarían agujas en la giba” (Arlt, 1951:10).

En cambio en la obra de Santilli, la aparición del jorobado recién ocurre a mitad de la pieza, y Giuseppe siente asombro y admiración por Rigoletto.

Distinguimos tres personajes en la pieza teatral, que son diferentes facetas de uno, como en un desdoblamiento triple. Rigoletto que mantiene las características grotescas y violentas, del jorobado del cuento, se hace amigo del protagonista, es altanero, atrevido, mal hablado y expresa lo que Giuseppe no puede decir, se trata del protagonista que se siente afortunado de tener un amigo y comienza a parecerse en el lenguaje y en las expresiones, el otro personaje es la Cabeza. Se sugiere en didascalia que Rigoletto y la Cabeza sean encarnados por un mismo actor; del mismo modo, Elsa y Elsita, una misma actriz.

Hemos elegido el ensayo de Oscar Masotta *Sexo y traición en Roberto Arlt*, pues Santilli lee a Arlt de manera muy similar. Masotta describe a los personajes de Arlt como seres que

nacieron “como humillados y mueren como humillados”, salvo la posibilidad de un salto al vacío un crimen, un suicidio, y se corresponden con una clase media de los años entre 1920 y 1940.

En el prólogo, escrito por Luis Guzman, leemos:

Esa clase media como para ella no hay movilidad económica, hay un obstáculo para alcanzar los valores de otra clase que como ideal esté por encima de ella. Se elevan de su clase pero por el mal y entonces no son ni siquiera lumpen proletariado sino emanaciones, fantasmas, son caricaturas de fantasmas. (Guzman, 2008: 22)

En ambas obras el comienzo coincide con el final de la historia. En el prelude Giuseppito recuerda a su padre con la música de la ópera *Rigoletto* de Verdi sonando en su cabeza.

Giuseppe es torpe, nervioso, sensible, dócil, misterioso, indeciso “uno es muy sensible, demasiado, pero el mundo está plagado de malas personas y uno se va poniendo cínico y duro, y se va poniendo solo, y eso no es bueno...”(escena Tres) se acerca al narrador del cuento, que en las primeras escenas expresa:

mis detractores aseguran que soy un canalla monstruoso...Por otra parte, si hubiera que tamizar mis actos, ese tamiz a emplearse debería llamarse Sufrimiento. Soy un hombre que ha padecido mucho...De este modo fui descubriendo todo el sedimento de bajeza humana que encubren los actos aparentemente más leves...lentamente se agrió mi natural bondad convirtiéndome en un sujeto taciturno e irónico. (Arlt, 1951: 12)

El autor señala que el peligro era hacer un personaje bobo, “pero no es un bobo es una persona con cierta debilidad”, que acaba de realizar un acto violento “una escena tan absurda como violenta”. A partir de ahí se desmaya y durante ese tiempo deberá tomar decisiones, armar una versión de los hechos que lo libere de toda sospecha de culpa aunque deba forzar hasta el ridículo las situaciones, en tanto *La Cabeza* organiza las escenas intentando imprimirle un orden a todo aquello.

El recuerdo fantasmático de su padre es una de las diferencias importantes que introduce, se cuela en el discurso de Giuseppe y se le impone. El protagonista repite acriticamente cosas como quien está diciendo algo que aprendió, sin pensarlo. Le pasan por el habla. Son frases que tienen que ver con la lucha de clases y con la teoría marxista.

Dice Santilli “Hay una construcción que me pareció interesante poner en boca de Giuseppe: la relación con el padre muerto. Es la figura de un padre anarquista, duro, que lo marcaron a fuego, que hicieron de él una persona débil, desatendida” (entrevista, 2022).

Algunas de las frases que dice el personaje mecánicamente vienen de la voz del padre.

“La religión es el opio de los pueblos”, “porque el motor de la historia”, “vive en la memoria de sus camaradas”, “un verdadero comunista no le hace asco a nada”, “el trabajo alienado y explotado no es para mí”, “porque la historia siempre se repite dos veces: una vez como tragedia y la otra vez como farsa”, “la propiedad de los medios de producción”.

La ópera y la fraseología libertaria le quedan grabada como recuerdo de su padre ligado a la infancia, con estas imágenes tiene que crecer y abrirse paso en la vida, sin embargo Giuseppe no lo logra.

El autor describe al protagonista:

Es un marginado, ni siquiera es un proletario, es un lumpen, un nadie. Su padre era un explotado, él es un oprimido que no quiere liberarse sino que quiere ser opresor, tiene el deseo de ser ese jorobado que él mismo define como garca, buena vida, flor de jodido, marginal que se presenta como un ganador. (entrevista, 2022)

La situación va llevando a Giuseppe que no tiene autonomía, la señora Elsa lo va llevando y la vida lo va llevando, está a la deriva. ¿Podemos pensar a Giuseppe como el resultado de cómo la vida/la historia ha tratado al narrador de Arlt?

Expresionismo y teatralismo

La pieza comienza con un procedimiento expresionista. La primera didascalia: “transcurre dentro de la cabeza del personaje principal- Giuseppe- desde el momento del desmayo hasta el momento de volver en sí”, lo que vemos en escena es la objetivación de lo que ocurre en la cabeza de Giuseppe. Luego sabremos que el protagonista se desmayó, y en la escena Dos despierta en su cabeza.

Santilli explicita el procedimiento que se suma a otro procedimiento: el teatralismo. La Cabeza y Giuseppe organizan las escenas y dirigen a los otros personajes, Giuseppe en su imaginación-desmayo busca argumentos para poder explicar lo ocurrido. Del mismo modo que en la pieza *300 millones* de Arlt donde Sofía, la sirvienta organiza el mundo de sus sueños. Sobre el expresionismo, dice Dubatti:

El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del “mundo común” o real) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad. Otorga relevancia histórica a la experiencia del sujeto...el principio constructivo fundante de la poética teatral expresionista radica en la objetivación dramática y/o escénica de los contenidos de la conciencia...Por extensión, el expresionismo trabaja con la objetivación escénica de la visión subjetiva como alternativa al objetivismo empírico realista. (Dubatti, 2018: 11)

En el caso de nuestra obra se trata de un expresionismo subjetivo o de personaje, ya que vemos en escena la subjetividad de Giuseppe, que crea una nueva situación que contrasta con la escena objetivista- realista.

Teatralismo es el procedimiento de convención teatral, donde se muestra el artificio y la puesta como construcción. La pieza cuenta un hecho policial donde el personaje tiene que declarar a la policía y a los periodistas. Son Giuseppe y su Cabeza que van montando la escena y manejando a los otros personajes. En la primera versión escénica, el artista plástico Carlos Segovia imaginó que “la cabeza de Giuseppe es una mina abandonada” y convirtió la escena en una mina de opereta, y La Cabeza en un anacrónico y excéntrico minero.

En la escena “Dos: Giuseppe se despierta en su cabeza” El personaje de la Cabeza ubica a Giuseppe en la situación, al mismo tiempo que provee información al público/lector del cronotopo que organiza la pieza (teatralismo).

El personaje, como en el cuento de Arlt “tiene una novia que se llama Elsita y los muy ignorantes y burgueses de mierda se confunden a mi novia con...la mama de mi novia, que es vieja, si, una vieja metida que lo único que quiere es que yo me case de una buena vez con el ángel de su hija Elsita, pero no me la cojo, a la vieja, a la madre...” (escena Cinco).

Uno de los rasgos de la clase media de la época es el respeto por la institución del matrimonio. Arlt ironiza sobre este aspecto y Santilli lo retoma hiperbolizado, la novia y la suegra son un mismo personaje, y se superponen en la percepción de Giuseppe.

En la casa de la señora X yo hacia el novio de una de las niñas...Fui atraído, insensiblemente a la intimidad de esa familia por una hábil conducta de la señora X, que procedió con un determinado exquisito tacto y que consiste en negarnos un vaso de agua, para poner a nuestro alcance,..., un frasco de alcohol...Hay muchas madres que adoptan este temperamento, en la relación que sus hijas tienen con los novios, de manera que el incauto...observa con terror que ha llevado las cosas mucho más lejos de lo que permitía la conveniencia social (Arlt, 1951: 12)

En la pieza teatral dice Giuseppe "...la mamá de mi novia, que es vieja, sí, una vieja metida que lo unico que quiere es que yo me case de una buena vez con el ángel de su hija Elsitita..."(escena Cinco)

Este procedimiento se ve acentuado con Giuseppe representando/imitando, a los otros personajes ampliando el nivel metateatral. Por ejemplo hace de la Vieja Elsa (escena Cuatro), de Elsitita (escena Siete). En la última escena ocurre la transformación de Giuseppe en el Jorobado, indicado en didascalía.

El cuento de Roberto Arlt y la reescritura de Santilli se inscriben dentro del grotesco con registros satíricos.

Historia de la re-escritura de la obra

La reescritura, según leemos en el ensayo de Dubatti, es una intervención teatral en un texto fuente (teatral o no) previo,...elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para realizarle "cambios de diferente calidad y cantidad,...para efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo texto destino".

Decimos que *Lo feo de volver...* se inscribe dentro de una reescritura escénica teniendo en cuenta la génesis de la pieza que nos cuenta el autor.

Santilli tomó contacto con el cuento a partir de una invitación a participar en una Feria del Libro donde dictó una adaptación de narrativa al teatro. Nunca había leído *El Jorobadito*, a pesar de que siempre le interesó Roberto Arlt, incluso la primera incursión en teatro fue con *Saverio el cruel*, pieza que dejó su huella.

En esa primera lectura "fui haciendo un proceso dramatúrgico en vivo, a mano alzada. Cuando terminó la clase, estaba muy entusiasmado, y les dije... no se extrañen si en el futuro escribo una obra con esto". (entrevista)

Más adelante, convocó a un actor y una actriz y les propuso el trabajo escénico, "la obra es un híbrido entre cosas que salían en los ensayos y cosas que iba escribiendo, fue simultáneo y muchas veces grababa".

Las diferencias fundamentales de la reescritura con respecto a la obra fuente son:

- La pieza transcurre en la cabeza del protagonista, explicitando el procedimiento expresionista. Procedimiento fundamental que lo distancia del texto fuente. En la obra de Arlt el narrador cuenta, a modo de recuerdo, la historia que lo llevó al calabozo.
- Giuseppe tiene características que lo diferencian del narrador del cuento: como ya dijimos tiene una debilidad, parece un poco tonto y aparece la figura del padre como una imagen fantasmática. Además nos hace conocer algo de su historia, en cambio no sabemos nada de la vida anterior del personaje de Arlt.
- En la pieza de teatro es mucho más contundente el hecho de que Giuseppe y Rigoletto son cara y contracara de un personaje. En didascalia, casi sobre el final "Giuseppe se aparta ...pero de golpe se detiene, se encorva, se transforma en el jorobado, gira y encara a la vieja. Estira los labios pidiendo un beso; la vieja lloriquea..."
- La suegra y la novia son un mismo personaje, indicado en didascalia al principio del texto, y a Giuseppe se le superponen. En la obra fuente, en cambio, son dos personajes.
- El lenguaje del narrador es fluido, Giuseppe balbucea, tropieza con las palabras, las frases del padre emergen en su discurso.
- Los temas son: el mal, el crimen, la humillación, la angustia, la marginación y la hipocresía de la sociedad burguesa. En ambas piezas son personajes desencajados.

Santilli plantea una situación mucho más extrema, más violenta que la del cuento y culmina con otro final. Transcurre en el galponcito en lugar del living de la casa, el revólver lo tiene Giuseppe, no el jorobado, con el que mata a golpes a la vieja Elsa. Recordemos que en el cuento el narrador está preso por haber ahorcado al jorobado.

El odio por la suegra se expresa claramente en ambas obras.

Si yo estaba de novio en aquella casa debíase a las arterias de la maldita vieja, y llegó a producirse en poco tiempo una de las situaciones más raras de que haya oído

hablar, pues me retenía en la casa, junto a mi novia, no el amor a ella, sino el odio al alma taciturna y violenta que envasaba la madre silenciosa...”(Arlt, 1951: 17)

Giuseppe dice

mi novia me quiere, pero ella...no sé, me hace sentir...confundido. A veces dudo de que me quiera; otras veces no estoy ni siquiera seguro de que exista...Pero a la vieja sí: a esa la odio con toda mi alma. Todo el tiempo (escena VI).

En la pieza de Santilli, la vieja Elsa vive en una chacra detrás del cementerio que remite a una vieja arcadia, a un paraíso perdido, porque desde que murió su marido está todo abandonado. Invita a Giuseppe a vivir en su casa, gesto disfrazado de caridad. El personaje es metáfora de la explotación. Un detalle que acentúa esa desigualdad la notamos en el lenguaje. La vieja Elsa le habla a Giuseppe de “tu”, rasgo que perturba y advierte al espectador de un desajuste en esa relación.

Dice Santilli: “lo que me interesaba era un relato del bien y el mal respecto de la explotación del capitalismo, los explotadores no lo hacen necesariamente por maldad sino porque el sistema funciona así y es la señora quien lo encarna” (entrevista).

Fracaso, violencia y dictadura

En la obra de Santilli aparece un “comisario torturador”, dato que nos habla de la dictadura, que deja una fuerte marca en la poética de nuestro autor en particular la última, y deriva en un expresionismo tanto subjetivo como objetivo, representando la violencia, el horror, el miedo, etc.

“Los pueblos quedan así a partir de la dictadura, con una imposibilidad de hablar y un volverse hacia adentro, Giuseppe construye todo ese mundo en su cabeza porque no habla” (entrevista). Se trata de la experiencia subjetiva del personaje.

Insistimos en la lectura de Masotta pues este concepto del mal que elige la clase media no está desligado de la dictadura.

El hombre de Arlt pertenece a la comunidad de humillados, pero el lazo entre esa comunidad de humillados es el odio... no se trata de colocar una bomba a los que detentan el poder sino del acto gratuito de incendiar a un pordiosero: es decir, a otro humillado. Y esa comunidad

silenciosa, esa lógica de clase que solo produce delatores es para Arlt, en términos de Masotta, producto de la clase media. (Guzman, 2008: 20)

Asimismo, Santilli destaca la influencia de Martínez Estrada, consultado sobre el vínculo en su escritura entre Roberto Arlt y Martínez Estrada, señala:

Se me reunieron un poco en el territorio, una de las cosas que más me atrajo de Arlt, son esos arrabales de Buenos Aires, en tanto, A Martínez Estrada siempre le interesó mucho lo que en los bordes de Buenos Aires se vinculaba con el campo. Hay algo casi de orden geopolítico que los reunía en mi cabeza. Son dos escritores que habían mirado y pensado mucho esa frontera entre la ciudad y el campo. Es esa zona límite que hoy se reproduce en estos pueblos, se van "conurbanizando". Cuando Martínez Estrada habla de la improvisación, en *Radiografía de la pampa*, como un saber perdido, no habla solamente del arte de la payada, habla de un modo de ser, de vivir, que si hubiera pregnado, este país hubiera sido distinto, pero se optó por otra cosa. Encuentro en lugares como este, donde vivo, pequeños núcleos de ese país perdido, sobrevivientes de ese país que no fue.

Se trata del fracaso de un país que se imaginaba próspero. Ismael Viñas en el número de Contorno dedicado a Martínez Estrada, considera que el ensayista representa el momento en que se quiebra el sentimiento de la *grandeza nacional*, y ya no se ve a la Argentina como una alegoría de futuro optimista y fácil. M. Estrada advierte que la idea de riqueza y progreso de nuestro país es una fachada que oculta "mucha verdad fea...su obra es la declaración constante de una desilusión, y la energía profética" (Viñas, 1954: 42).

También en el mismo número de la revista se destaca la cualidad de denunciantes que compartieron Arlt y Martínez Estrada:

Martínez Estrada ahora –y antes Roberto Arlt- son interpretados por la nueva generación precisamente como autores problemáticos y de denuncia, fundamentalmente sinceros en la medida en que hablaron de lo intransferible, de lo necesario, del gran problema de todos...Martínez Estrada porque...ejercita la denuncia del constante no-te-metás argentino...que no es sino el corolario y ratificación del constante dualismo excluyente y simplificador. (Viñas, 2007:56)

Para Juan Pablo Santilli, la condición de ambos frente al establishment, el grado de no aceptación y de ser considerados figuras menores, también los hermana frente a cierto paradigma del intelectual argentino.

Son visiones que a nuestro dramaturgo le interesan mucho más que las maniqueas de buenos contra malos. También el difuso límite entre el barro y el asfalto que nunca se sabe dónde empieza uno y termina otro, tópicos acerca de la "frontera en la que pensaron tanto Arlt como

Martínez Estrada, que es territorio pero que también es frontera ideológica” (entrevista con Santilli).

Ese monstruo que aparece en la obra es el otro yo, es el mismo Giuseppe, es el malvado, es la contracara oscura, es la que el capitalismo y los regímenes dictatoriales hacen emerger.

Como ya señalamos el vínculo entre Giuseppe y la vieja Elsa, es de explotación, de sometimiento “ Elsa: ...el muchacho era dócil, uno simplemente toma algo porque está disponible”. A diferencia del cuento de Arlt, donde el narrador ahorca al jorobado, en la obra de teatro la secuencia termina con Giuseppe/Jorobado golpeando a la Vieja hasta matarla. “...me tienen que pagar lo que me deben...qué hay que hacer para que a uno lo quieran, qué mierda hay que hacer para que a uno le paguen lo que merece!” Podemos decir que en la pieza de Santilli hay justicia poética.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. *El Jorobadito*. Buenos Aires: Futuro S.R.L., 1951.
- Dubatti, Jorge. «Estudio Preliminar.» Daulte, Javier. *Teatro 6*. Buenos Aires: Corregidor, 2018.
- Dubatti, Jorge. «Estudio preliminar. El segundo período en la dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada.» Estrada, Ezequiel Martínez. *Tres dramas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2022. 5-32.
- . «Territorios que aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas.» Buenos Aires, s.f. 1-19.
- Guzman, Luis. «Prólogo. En tiempos de Masotta.» Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008. 13-32.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- Viñas, David. «La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada.» *Contorno. Edición facsimilar* (2007): 50-56.
- Viñas, Ismael. «Reflexiones sobre Martínez Estrada.» *Contorno. Edición facsimilar* (1954): 41-60.

Fuentes

- Páez, Fito. *Futurología Arlt*. 7 de marzo de 2022. 2023 de septiembre de 2. <https://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/fito_paez/disco/12022/>.

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo - Juana Paula Manso e sua contribuição para o teatro brasileiro

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

Esa imagen inolvidable es la tuya,
mi bello Rio de Janeiro, princesa de los valles!

No volveré a verte,
pero he cantado tu belleza y
dejádote algo de mi misma
como el solo recuerdo
de mi peregrinación sobre tu suelo.

JPMN

Em 2019, comemorou-se o bicentenário de seu nascimento, especialmente nos países de língua espanhola da América onde ela é bastante conhecida e sua obra estudada. “El nombre de Juana Paula Manso, viene resonando desde más de medio siglo atrás en las esferas del magisterio en ambas márgenes del Plata” (Velasco y Arias, 1937: 7).

No Brasil, seu perfil circula nas áreas dos estudos da educação, em função de seu trabalho pioneiro na formação das meninas na Argentina, seu país de origem, e no meio jornalístico, por conta de sua iniciativa como editora do *Jornal das Senhoras*, o primeiro periódico nacional voltado às mulheres dirigido por uma mulher. Em ambos os campos se reconhece sua luta pelos direitos femininos e suas atitudes em prol da modernização da sociedade, colocando-a na dianteira do movimento feminista americano. No mais, as informações sobre sua estadia brasileira são praticamente desconhecidas, ignoradas ou relatadas sem fundamentação documental¹⁷⁹, o que leva os pesquisadores a incorrerem em vários enganos, sempre repetidos. Algumas biografias mencionam, muito brevemente, sua produção dramática,

¹⁷⁹ A biografia mais abrangente é a de Velasco y Arias, de 1937. Contudo, as incorreções nela contidas, no que se refere ao seu exílio brasileiro, são repetidas pelos estudos mais recentes. De maneira geral, dependendo do trabalho consultado, as datas referentes à sua permanência e atividades no Brasil, se sobrepõem ou divergem explicitamente. Neste artigo, faremos indicações de locais e datas corroboradas pelas fontes documentais primárias, basicamente os jornais da época.

ainda que sem maiores informações ou interpretações quanto à sua inserção na história da cena brasileira, ou ao valor artístico de sua obra. Porém, a ligação de Juana com o Brasil é mais profunda do que os estudos supõem, ainda que, talvez, não tenha deixado de ser uma grande aventura - uma aventura teatral.

Juana de Paula Manso nasceu em 26 de junho de 1819 em Buenos Aires, filha de família espanhola radicada no Prata. Seu pai, engenheiro e liberal envolvido com a política argentina, procurou dar educação formal à sua filha, prática pouco comum na época, com o quê Juana desde logo interessou-se não só pelos assuntos de literatura, ciências e música, mas também pelas questões da vida pública.

Seu pai, José Maria Manso, militava no partido unionista, mais urbano e moderno, fazendo oposição aos federalistas, representante da oligarquia agrária. Com a vitória do governo autoritário do general Juan Manuel Rosas (1835 e 1852), toda a família Manso, passou a ser ameaçada.

Contudo, desde 1836, José Maria começara a trabalhar intermitentemente em Montevideu e em 1838, juntou-se, com os demais membros da família, a outros exilados argentinos na capital uruguaia. No curto período que passou na cidade, Juana integrou a oposição a Rosas, confeccionado, por exemplo, a bandeira para os resistentes. Para manter-se, no início de 1841, fundou um pioneiro colégio para meninas, *El Ateneo de Señoritas*. Porém, pouco tempo durou a escola, pois, diante da repressão de um novo governo uruguaio mais alinhado com a ditadura Rosas, os unionistas foram expulsos do país.

A partir de meados de 1841, José Maria passou a vir ao Brasil e a prestar serviços de topografia ao governo da cidade do Rio de Janeiro.

(...) no dia 26 de dezembro [1841], eu embarcava com minha família para a capital do Império do Brasil, onde se achava meu pai, quase restabelecido de sua doença, e sentindo-se reviver nesta belíssima terra, onde no meio da profunda paz de suas instituições, ele recobrava a serenidade da alma (...). No dia 24 de janeiro de 1842 desembarcava com minha família no Rio de Janeiro (Diário do Rio de Janeiro, 16 e 18 de novembro de 1858, [eds. 305, 307], p.3).

Já no ano seguinte, Juana publicou na imprensa carioca chamadas para subscrições de seu livro *Poesias del Plata*, volume 1, através das livrarias Souza e Laemmert. Há notícias de que

algumas dessas poesias - *Una tumba* e *Una lágrima para ella* - já tivessem sido publicadas no jornal uruguaio *El Nacional*¹⁸⁰.

Nesse mesmo ano, Juana Manso inaugurou um colégio para meninas, em junho, o Colégio Santa Clara, situado inicialmente na rua dos Arcos, n.8, e, depois, na rua da Ajuda, n. 213. Nos jornais, Juana referia-se à sua experiência desenvolvida em Montevideu e à escolha de um método moderno de ensino, *à imitação do Politécnico graphiro, tão geral em Paris, e cujos resultados foram aplaudidos (Jornal do Comércio, 3 de junho de 1843, [ed.147], p.4)*. Como matérias básicas havia: leitura, escrita e aritmética, gramática nacional, trabalhos manuais, moral e princípios religiosos. Como disciplinas optativas oferecia: geografia, cosmografia, história, desenho, línguas estrangeiras, dança, piano e “cantoria”. As aulas eram ministradas na casa da família, havendo inclusive acomodações para pensionistas. Tratava-se de lugar sossegado, *como requeria a dedicação aos estudos*, e que, ficando perto do mar, favoreceria a saúde das meninas. Embora se apresentasse como um curso bastante completo, a escola pouco durou. Em 1843, toda a família voltou para Montevideu, permanecendo por cerca de um ano. Retornada ao Rio, Juana conheceu o violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha, com quem se casou em 1845¹⁸¹.

Francisco de Sá Noronha nasceu em Guimarães, no ano de 1820. Havia chegado ao Brasil em 1838 e logo se destacou como exímio violinista (ou, como na época se dizia, rabequista). Foi mesmo chamado de o Paganini português. O ano de 1838 é fundamental na história do teatro brasileiro, pois marca o início da consolidação do teatro nacional, representado pelas estreias de dois textos fundadores: a tragédia *Antonio José, ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz da roça*, do comediógrafo Martins Pena. Ambos espetáculos foram encenados pela companhia do ator brasileiro João Caetano dos Santos.

Na pequena biografia que traça do marido, Juana o indica como o introdutor do vaudeville no Brasil, gênero para o qual não só ele compôs diversas melodias, mas igualmente escreveu as

¹⁸⁰ Ver: <http://www.juanamanso.org> .

¹⁸¹ Em diversos textos e sites sobre Juana Manso diz-se que ela teria conhecido Francisco no Conservatório Dramático Brasileiro ou mesmo que ela teria concorrido a uma vaga no estabelecimento. No entanto, é preciso esclarecer que o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), apesar do que seu nome possa indicar, nunca foi uma escola de arte dramática. Suas atividades se restringiram sempre, desde sua fundação em 1843 até sua primeira extinção em 1864, e depois de 1871 a 1897, apenas à censura dos espetáculos teatrais.

letras das canções. Esse foi, segundo ela, juntamente com seus concertos, seu sustento nesses anos. No entanto, Francisco ambicionaria mais, sua arte queria ser maior, mas o meio artisticamente mesquinho da corte, não lhe permitiam avançar em sua arte. Sozinho, cansado e melancólico ele teria encontrado em Juana, outra alma solitária e que, como irmãs, encontraram-se depois de longo tempo de separação. A partir de então, Noronha retomou a confiança em seus planos e sonhos de glória. Assim, logo após o casamento¹⁸², em outubro de 1845, pelo vapor San Salvador, Juana e Francisco partiram para o Nordeste do Brasil¹⁸³ e, de lá, para os Estados Unidos, para tentar promover sua carreira de músico. Chegaram à Filadélfia em abril de 1847. Juana espantou-se com o aspecto “civilizado” da cidade e com a maior liberdade das mulheres, bem diferente do que vivia na corte brasileira. Noronha tentou a sorte também em Nova Iorque e Washington, mas sempre com maus resultados, o que os mergulhou em uma profunda crise financeira.

Em outubro de 1846, ainda nos Estados Unidos, a primeira filha do casal, Eulália, e depois, Ermínia, em 1848, durante uma curta permanência em Cuba, antes de retornarem ao Brasil¹⁸⁴. Nesse período Juana, participou do trabalho de Francisco, acompanhando-o ao piano em seus concertos e adaptando seu antigo texto, *Cristobal Colón*, um oratório, escrito em espanhol em Montevideu, com música composta por seu pai, para o também oratório, *Columbus*, com nova música de Francisco. Por outro lado, deu início ao romance *Los misterios del Plata* (1846)¹⁸⁵, na esteira do grande sucesso mundial da obra de Eugène Sue, *Os mistérios de Paris* (1841-1843), e escreveu um drama em versos, *El huérfano* (CYMBRON: p.71).

De volta ao Brasil em fins de 1848, Francisco retomou seu trabalho como músico e compositor de obras para a cena, fosse dramática fosse de bailados, enquanto Juana se dedicou à sua própria carreira, terminando seu romance platino e começando um outro, no início de 1853, este relativo à realidade brasileira, com a denúncia das crueldades da escravidão, chamado *A família do Comendador* (apenas os quatro primeiros capítulos¹⁸⁶) obra comparada ao

¹⁸² Datado de 4 de julho de 1845. ASRJ, Niteroy, S. João Baptista, Casamentos, 1829-1847, f. 123,4.7.1845. Apud CYMBRON, 2019. p.60.

¹⁸³ Sabemos de concertos na Bahia em 1846 e em Pernambuco em 1847 (CYMBRON, 2019, p.62).

¹⁸⁴ Ainda segundo Cymbron (p.69), Francisco pretendia ir a Paris, mas a Revolução de 1848 impediu seus planos.

¹⁸⁵ Publicada em 1852 como folhetins no *Jornal das Senhoras*, mas não concluída. Foi editada na Argentina em 1899.

¹⁸⁶ Diferentes dos posteriormente publicados, em 1854, em Montevideu.

romance *A cabana do Pai Tomás*, da norte-americana Harriet Beecher Stowe (1852), e o folhetim *A mulher do artista*, em 1852 (em dez capítulos), ambos publicados na revista *A Imprensa*¹⁸⁷.

Em 1852, fundou e foi redatora chefe do *Jornal das Senhoras*, trabalho pelo qual é mais conhecida no Brasil. Apresentou o periódico especializado dizendo que já era tempo de aparecer (...) *um jornal redigido por senhoras a exemplo do que se pratica em todos os países civilizados da Europa e América do Norte: a ilustração, em progresso, do homem brasileiro, deve também ser partilha da mulher, porque é ser que tem alma e alma, e pensa como ele* (*Jornal do Comércio* 21 de dezembro de 1851, [ed. 350], p.4). A publicação anunciava sessões sobre modas (com moldes e riscos de bordados), artes, literatura, economia doméstica, viagens, biografias, resenhas teatrais e de romances¹⁸⁸ e sobretudo temas ligados ao lugar da mulher na sociedade. Destaquem-se a sessão teatral e a rubrica musical, a cargo de Francisco e de H. Ch. Stokmeyer¹⁸⁹, propondo-se a falar de modinhas brasileiras e lundus. Por diversas vezes, Francisco viria a publicar suas obras no jornal.

O *Jornal das Senhoras* chegou aos leitores em janeiro de 1852. Juana permaneceria na direção até junho do mesmo ano¹⁹⁰. Tratava-se da primeira publicação latinoamericana dedicada ao público feminino dirigida por uma mulher. Em vinte e dois números, Juana escreveu grande parte do que apareceu no jornal, defendendo os direitos femininos e refletindo seu posicionamento engajado, inclusive politicamente, por seu viés republicano.

No jornal houve uma sessão teatral, claramente identificada, nos primeiros seis números. Nela a opinião, ainda que sem assinatura dá a entender que era da própria Juana quem

¹⁸⁷ Disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁸ Pretendeu traduzir e publicar o novo romance *A dama das Camélias*, mas não foi possível pois o original tinha se extraviado a caminho do Brasil.

¹⁸⁹ Christiano Stockmeyer Junior (?-?). Filho de ricos imigrantes alemães no Brasil (seu pai foi cônsul de Bremen na corte), estudou música na Europa de onde retornou por volta de 1852. Compositor pouco estudado, atribui-se a ele a introdução da música de concerto alemã no país, principalmente de Beethoven, Mozart, Weber e Schubert, em um histórico concerto em 1854 com a Sociedade Germânica Sängerbund, que ele presidia. Stockmeyer continuou organizando e participando de concertos públicos nos anos seguintes junto à companhia de ópera nacional. Além de obras menores, algumas publicadas no *Jornal das Senhoras*, José de Alencar lhe atribuiu a composição de uma ópera com o título de *O sebastianista*.

¹⁹⁰ Outras editoras foram: Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco e Gervásia Nunezia Pires dos Santos Neves. O jornal parou de circular em dezembro de 1855.

escrevia os textos¹⁹¹, o que acrescenta à suas atividades de dramaturga e atriz também a de crítica teatral¹⁹².

No entanto, apesar da importância da iniciativa editorial de Juana, ela não dá conta de todas as atividades da jornalista, escritora, dramaturga e atriz que no Brasil passou a ser conhecida como Joana Manso de Noronha, Joana de Noronha ou, simplesmente, Sra. Noronha. Acreditamos que é justamente por Juana Paula Manso ter “desaparecido” sob a apelação de “Sra. Noronha” se deve o pouco conhecimento de suas atividades no teatro da corte brasileira¹⁹³. De fato, ao realizarmos pesquisas sobre outro assunto relativo à cena carioca nesse mesmo período foi que nos interessamos em conhecer melhor essa “sra.” tão envolvida na companhia do Teatro de São Pedro de Alcântara. E não foi sem surpresa que identificamos nela a figura tão excepcional de Juana de Paula Manso. Portanto, foi na intenção de contribuir para o melhor conhecimento de sua biografia e para que se possa começar a fazer uma apreciação sobre sua contribuição ao teatro no Brasil que nos propusemos a apresentar este relato, ainda que inicial, mas que, com certeza preenche uma lacuna importante na trajetória de uma personalidade tão excepcional e ilumina aspectos pouco conhecidos da cena nacional.

Em suas memórias de mocidade, Juana menciona o teatro apenas uma vez, para dizer qual era sua formação, em 1840, que avalia como pequena:

Minha instrução literária não ia além do conhecimento do teatro antigo e moderno espanhol: conhecia Racine e Molière, Walter Scott e Richardson, alemão Campfe e Ana Radchiffe, Bernardin de Saint Pierre e Staël, Mme Cottin e [?] Cooper, Balzac, Hugo, Lammartine, Dumas, George Sand, Espronceda. (...) Minha primeira estação de dois anos no Rio de Janeiro foi empregada em constantes leituras, que deram novas latitudes às ideias, outra têmpera mais forte à alma. (Diário do Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1858, [ed. 308], p.3).

¹⁹¹ ‘Eu, com quanto goze por aí da fama de republicana, socialista e não sei que mais, fui sempre muito afeita à toda a Família Imperial, às Augustas Irmãs de S. M. e à sua digna excelsa Esposa’. (*Jornal das Senhoras*, 18 de janeiro de 1852, [vol.3], p.23), diz ela sobre a presença de D. Pedro II na representação de *A Gargalhada*, de Jacques Arago, no Teatro de São Pedro.

¹⁹²A partir do sétimo número outras redatoras assumem a sessão de crônicas teatrais.

¹⁹³ As variações de grafia do nome de Juana dificultam sua identificação. Em nossa pesquisa investigamos as formas: Juana Paula Manso, Juana Paula Manso de Sá Noronha, Joana Manso de Noronha, Joanna Manso de Noronha, Joana de Noronha, Joanna de Noronha e Sra. Noronha.

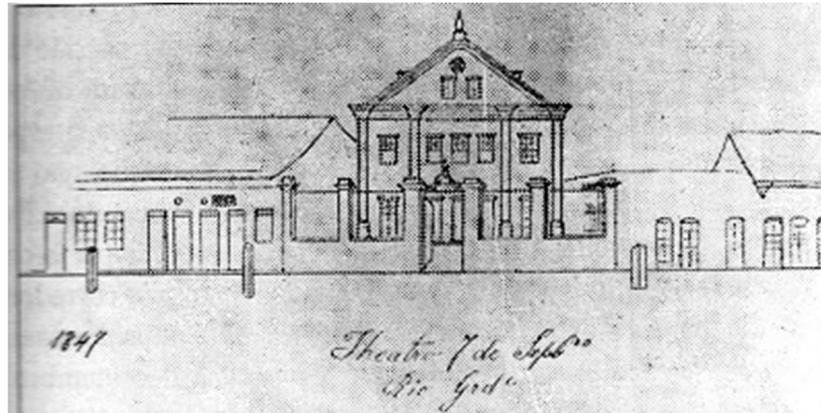
Portanto, o que ela realizou no teatro, o fez a partir de uma vivência brasileira. Em resumo, as atividades de Juana no teatro brasileiro podem ser divididas em duas etapas. Na primeira, desde seu estabelecimento no país em 1844, o que se viu em cena foram uma tradução (pelo menos) e algumas composições - dramas e comédia. As obras foram apresentadas ao longo dos anos de 1840 em Salvador (BA), em Rio Grande (RS) e no Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro (na corte), pela companhia dirigida pelo principal ator brasileiro do século XIX, João Caetano dos Santos, e sempre em parceria com Francisco Noronha, formando uma verdadeira dupla artística. Depois disso, em seguida a um breve período de afastamento do país, Joana voltou ao teatro, mas como atriz; inicialmente, no novo Teatro Ginásio Dramático, a seguir com uma breve e tumultuosa passagem pelo São Pedro e, novamente, no Ginásio até sua partida definitiva do Brasil em 1859.

Até onde se sabe, o primeiro trabalho de Joana para o teatro no Brasil só pode ser identificado através do mais prestigiado ator cômico brasileiro, Francisco Correa Vasques, quando este anunciou, em 1871, sua participação na peça *O reinado das mulheres ou o mundo às avessas*, com tradução da Ex^a Sr.^a Joana de Noronha¹⁹⁴. A peça não era uma novidade nos palcos cariocas, uma vez que havia estreado em 1844 no Teatro de São Pedro de Alcântara. Como era costume, o nome do tradutor(a) não foi mencionado. Tratava-se da tradução de *Le royaume des femmes, ou le monde à l'envers*, de Charles Desnoyer e Theodore Cogniard, de 1833, um vaudeville em dois atos. A crítica classificou a peça como farsa: "(...) insípida, grosseira e asnática (ajuntem-lhe todos os sinônimos); palhaçada de uma estupidez que mete nojo (...)" (*Diário do Rio de Janeiro*, 19 ago. 1844, p.4).

De volta de sua viagem pelos Estados Unidos e Caribe, Joana permaneceu algum tempo na Bahia. Lá, teve oportunidade de apresentar sua primeira obra original, *A família Morel*. De Salvador, transferiu-se com a família, em 1850, para o Rio Grande do Sul, no outro extremo do país, onde trabalharam no Teatro Sete de Setembro, em Porto Alegre. Além de vaudevilles traduzidos, voltou a apresentar seu drama. A crítica o viu como o "episódio mais sublime do

¹⁹⁴ A obra foi apresentada como *opereta* em três atos, sendo que o primeiro era de criação de Vasques e os dois últimos de tradução de Juana. Também foi anunciada na mesma ocasião como *Ópera-cômica*. O destaque aqui é que as músicas são creditadas a Jacques Offenbach e não a Francisco Noronha como na década de 1840. É preciso não confundir essa peça com a que na década de 1860 o mesmo Vasques encenou, com grande aparato, anunciando também canções do compositor alemão: um drama fantasioso em 5 atos chamado *A rainha crinolina ou o reino das mulheres*, do mesmo Cogniard.

romance” (*Os mistérios de Paris*), tendo o segundo ato provocado uma comoção lacrimosa na plateia.



Provavelmente a fachada original do Teatro Sete de Setembro. Gravura de 1847 de autor desconhecido. Extraído de: Aspectos Brasileiros: meados do século XIX, Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 1937.

Retornados à corte, Francisco restabeleceu-se como compositor da companhia de João Caetano, musicando diversas novas peças e retomando antigos sucessos¹⁹⁵. A primeira obra dramática¹⁹⁶ de Juana Manso de Noronha montada pela Companhia Dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara foi *A família Morel*, em 2 julho de 1851. A peça desenvolve um dos episódios da obra de Sue, *Os mistérios de Paris*, o qual, como já vimos, já tinham inspirado a autora a compor um romance similar. Portanto, Juana estava bastante bem inteirada da obra original e escolheu de seus episódios *o mais interessante*, conforme assinala a propaganda da peça, para compor seu primeiro trabalho teatral original. É bom lembrar que o romance de Sue já tinha sido transposto para a cena e apresentado pela mesma companhia em maio de 1850¹⁹⁷, sendo “A família Morel” o quinto dos onze quadros que compunham o espetáculo.

¹⁹⁵ Francisco de Sá Noronha (re)musicou traduções (de Juana?) de obras francesas, a saber: *A graça de Deus - La grâce de Dieu*, de Adolphe Dennery e G. Lemoine, compositor original não identificado, de 1841; *Arthur, ou dezesseis anos depois - Arthur ou 16 ans après*, de Charles Dupeuty, Louis Marie Fontan e Charles-Joseph D’Avrigny, com música original de Pierre-Alexandre Doche, de 1838 e *Cosimo, ou o príncipe caidor - Cosimo*, de M. Saint Hilaire, Paul Duport com música original de Eugène Prevost, de 1835.

¹⁹⁶ Velasco y Arias faz referência a que Juana teria encenado na corte uma peça chamada *Elvira, a Saboyarda*, zarzuela musicada por seu marido. No entanto, nenhum jornal ou revista da época registra tal obra. Com exceção da peça *A família Morel*, não foi possível encontrar, até agora, nenhum dos outros textos teatrais escritos, ou traduzidos, por ela no Brasil, o que nos permitiria realizar a análise completa das obras.

¹⁹⁷ Sobre a importância e repercussão de *Os mistérios de Paris*, ver SHAPOCHNIK, 2010.

A obra de Manso é um drama-vaudeville¹⁹⁸ em 4 atos, com músicas originais compostas e ensaiadas por Francisco de Noronha. As críticas sobre a dramaturgia foram na maioria favoráveis¹⁹⁹ destacando a lição moral da obra: “É esse segundo ato um belo espelho de moral! Ele arrancou-nos lágrimas, e muito nos comoveu - é a pintura de muitos casos na sociedade” (D. M., *Diário do Rio de Janeiro*, 22-7-1851, [ed.8748], p.2). Em sua obra dramática, como fizera em seu romance, Juana valorizou a protagonista feminina, Luiza Morel, e suas qualidades, virtude, amor, resiliência em contraste com as do vilão (típicos do melodrama) como a hipocrisia, o vício, luxúria, devidamente castigado ao final. As críticas foram boas, sobretudo quanto à música de Francisco, duos Juana de comentários mais duros, por tratar-se de uma *senhora*.

É a expressão da formalidade da época e de uma condescendência mal disfarçada. Diz ele: “Nossa opinião não é muito favorável ao drama; não achamos nele o desenvolvimento que se poderia dar a esse capítulo, não encontramos lances que se possam dizer dramáticos, notamos mesmo algumas incoerências; mas nada diremos porque a composição é de uma senhora, e portanto merece toda desculpa” (19 de julho de 1851, p.2).

Na sequência, no entanto, algumas críticas, assumindo uma posição mais modernizadora, chegaram a incitar outras mulheres a lançarem-se à literatura: “sentimos que não seja imitada pelas do seu sexo, ainda que isso serviria apenas como um embelezamento social, assim aformozeavam-se perante a sociedade²⁰⁰” (*Periódico dos Pobres*, 9 de outubro de 1851, [ed. 115], p.2-3).

O sucesso, ainda que mediano, abriu a possibilidade para que Juana lançasse seu segundo drama, *Esmeralda*. Novamente, a obra inspira-se em um sucesso internacional da literatura francesa: *O corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo (1831). A figura da cigana, uma anti-heroína, no melhor estilo romântico, não chegou a sensibilizar a crítica que, novamente, deu mais destaque às músicas do espetáculo: “(...) uma dama, que na suas horas vagas, prepara a teia, que seu esposo deve encher de inspirações de seu talento (...) A música do sr. Noronha

¹⁹⁸ “Vaudeville”, hoje, descreveria uma obra cômica, mas “drama-vaudeville”, em meados do século XIX indicava que se tratava de um drama com música.

¹⁹⁹ O parecer do Conservatório (BN, CDB, I-08,08,29), redigido por por Antonio José de Araújo, registra apenas que, apesar dos erros “de escrita”, não havia motivo para a proibição.

²⁰⁰ Transcrição de um artigo de Juana intitulado *Casamento*.

é das mais belas, e faz o único merecimento do drama. (...) É para admirar que um drama; produção de uma dama, seja tão escasso de paixões, quando o coração da mulher é o cofre delas, sobretudo do amor?” (*O Martinho*, 27 de julho de 1851, [ed. 18], p.3). A peça é longa com cinco atos e seis quadros e foi apresentada como vaudeville.

O público, no entanto, parece ter apreciado bastante. Contrariando a etiqueta dos dias em que o imperador estivesse presente no teatro, que coibia que o público aplaudisse (ou pateasse) antes que o monarca se manifestasse, “aplaudiu com entusiasmo, apesar de nisto se transgredirem as regras e estilos guardados nos dias de gala” (*Correio Mercantil*, 25 de julho de 1851, [ed. 175], p.1).

Depois de julho de 1851, as notícias sobre Juana desaparecem dos periódicos até novembro desse mesmo ano, quando se registra que ela chegou do Rio Grande do Sul com as duas filhas. Francisco não é mencionado entre os passageiros²⁰¹.

Entre 1851 e 1852, Juana está envolvida em fundar sua publicação, *O Jornal das Senhoras*. Paralelamente, lança outra peça, *A saloia*, em quatro atos e assunto da atualidade. A música é novamente de Francisco. Como o texto ainda está desaparecido, conseguimos informações apenas pelos comentários nos jornais. O enredo parece desenvolver-se entre Portugal e Estados Unidos. O espetáculo estreou no Rio de Janeiro em maio de 1852 e foi levado a Recife em 1853, onde a imprensa resumiu a trama como: “(...) Maria, pobre filha ilegítima da nobre e perversa marquesa de Vila Nova com o estudante Pedro Paulo” (*Diário de Pernambuco*, 12 de dezembro de 1853, p.1). Curiosa foi a descrição da autora como “escritora americana”, para explicar uma escritora argentina, vivendo no Brasil e escrevendo sobre um tema português.

Mas foi somente em sua peça teatral seguinte que Juana Manso apresentou uma obra mais pessoal, relativa diretamente à política argentina e à denúncia dos desmandos do governo daquele país: *O ditador Rosas ou a Mashorca*. A peça de Juana, ainda que aborde assuntos da história recente da Argentina e do Brasil²⁰², não elege, além do próprio Rosas, figuras de

²⁰¹ Não foi possível identificar as atividades da autora no Rio Grande do Sul ou fora do país nesse período.

²⁰² Rosas, alçado ao poder em 1830, tentava restabelecer o grande Vice-Reino do Prata, que incorporava Paraguai, Bolívia e Uruguai, além da própria Argentina. O caudilho manteve-se em conflito também com a França e a Inglaterra. O Brasil acabou envolveu-se em 1851, no que ficou conhecido na nossa história como *Guerra do Prata* ou *Guerra contra Oribe e Rosas*, apoiando sobretudo o Uruguai, liderado pelo general

primeiro plano no cenário político. Não é uma obra sobre os “grandes heróis”, mas dos pequenos resistentes. O drama apareceu pouco após a derrota definitiva do ditador argentino na batalha Monte Caseros em 3 de fevereiro de 1852. Foi escrita, portanto, no calor da hora. Já em novembro de 1852, aparecera um pequeno anúncio nos jornais pedindo subscrições para a publicação do drama *Três dias de um mês de Rosas*, uma primeira versão da peça que viria a ser encenada em meados do ano seguinte²⁰³. Havia algum tempo, Juana vinha publicando nos jornais da corte artigos sobre a questão política argentina e com a denúncia específica contra a Mashorca, que ela incluía também em seu romance *Mistérios do Prata*, como um capítulo especial (*Jornal das Senhoras*, 30 de maio de 1852 [vol.22], p.165-67)²⁰⁴.

Do ponto de vista brasileiro, o drama pareceu ser impróprio politicamente naquele momento, ainda que a vitória estivesse do lado dos nacionais. O texto passou duas vezes pelo crivo do Conservatório Dramático para liberação. Não escapou, por outro lado, a um dos censores o fato de a obra ter sido escrita por uma mulher e, por isso, apoia com entusiasmo a encenação: *Avante! Avante!*, diz ele, conclamando outras escritoras. Afinal, a peça foi liberada em junho de 1853.

O drama, de grande complexidade cênica, tem seis quadros e um epílogo: *O noivado*, *O último adeus!*, *Rosas e Coutinho*, *A pobre mãe*, *O botequim da Federação*, *A mulher de Agostinho e Três anos depois*. Francisco Noronha compôs as músicas e o espetáculo foi em seu benefício e, posteriormente, para Juana. O *Jornal do Comércio* (6 de junho de 1853, p.2) apontou “sublimes inspirações”, “efeitos cênicos e linguagem apropriada”.²⁰⁵

uruguaio Urquiza. Juana voltou ao assunto da história argentina no *Diário do Rio de Janeiro* entre outubro e novembro de 1858, escrevendo sobre a história das Guerras do Prata: *Páginas da Mocidade: Memórias das Guerras Civis no Rio da Prata (1838-1841)*.

²⁰³ A obra estava no prelo pela editora Paula Brito. Não há registro de que tenha se efetivado. Nas histórias da editora não se encontra referência à peça.

²⁰⁴ Menciona aí um dos personagens do drama. Trata-se de Coutinho, descrito como: “Coutinho [sic], campeão mashorquero e coronel de Rosas, também reunia a estes empregos o de juiz de paz; era também uma criatura popular, que achava mais cômodo viver gritando, açoitando e apedrejando que viver amarrado à tripeça de sapateiro, seu antigo ofício. A casa de Coitinho foi na época do terror o matadouro horrível, onde conta a tradição que degolavam-se os homens, serrando-lhes o pescoço (...) era um homem baixinho, magro, pálido, de frente deprimida, de nariz quebrado, olhos pequenos de porco e beiços fino; o cabelo chegava-lhe quase até as sobrancelhas que eram tão mal formadas e escassas; seus olhos conservavam um círculo vermelho em roda; e à luz da noite como do dia; Coitinho tem uma cabeça e uma cara de morto ou de vampiro, que faz estremecer qualquer que o estude com vagar” (*Jornal das Senhoras*, 30 de maio de 1852, [vol.22], p.165).

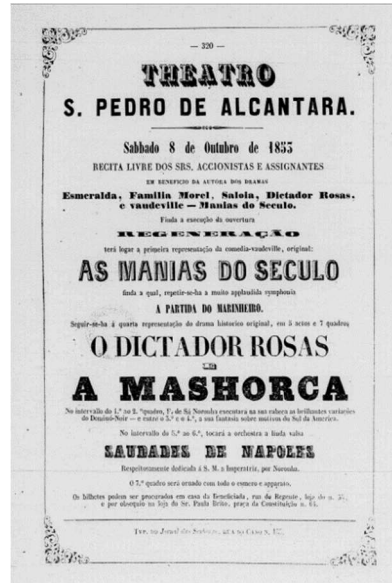
²⁰⁵ Em 1854, o drama retornou ao palco do São Pedro e o título mudou novamente. Chamou-se *O ditador Rosas ou o triunfo do exército brasileiro*. Os quadros também foram renomeados, de modo a serem mais

Vale ressaltar que o drama de Juana, escrito tão próximo aos acontecimentos, poderia ser considerado como o primeiro entre as obras argentinas que se dedicaram a retratar o regime despótico do general. Segundo o clássico livro de Luis Ordaz, *El teatro en el rio de la Plata*. Ordaz menciona a produção de exilados (Echeverría, Sarmiento, Mitre, entre outros) surgida no Uruguai e no Chile. Porém, não inclui o Brasil em sua pesquisa. Por isso mesmo, registra que um primeiro drama sobre o ditador Rosas estreou, com apoio de Mitre e Sarmiento, em 1860, de autoria de Pedro Echague, chamado *Rosas*. Este seria “o primeiro intento cênico de qualidade sobre a figura do tirano. A obra foi recebida com grande entusiasmo porque, a parte de distanciar-se dos velhos moldes clássicos ou pseudo-clássicos, emanava dela um límpido e nobre sentido de argentinidade” (ORDAZ, 1957, 35). Na nota de número 60, o autor menciona outra peça sobre o tema: “O uruguaio Francisco Javier de Acha tinha estreado já em 1845, em Montevideu, seu drama *Uma vítima de Rosas*, porém nela o tirano não aparecia. Hoje resulta em um testemunho curioso da época, ainda que careça de importância cênica”.

Não demorou muito para Juana trazer à cena nova peça, a última da sua estadia brasileira. Desta vez, no entanto, de gênero completamente diferente, uma comédia ligeira e satírica, única em sua obra: *As manias do século, ou os rapazes de agora*. Apresentada como “comédia-vaudeville”, tinha dois atos, muito provavelmente com músicas de Francisco Noronha, que participava do espetáculo tocando rabeca nos intervalos. O enredo era ambientado em uma fazenda nos arredores da corte na época atual e apresentava como tema principal as características, claramente farsescas, de quatro jovens rapazes, cada um representando uma mania da época: ultra-romantismo, jornalismo, magnetismo e vapores.

específicos: *Um dia de noivado, Último adeus, combate de Eduardo com os serenos, Plano de Rosas para o assalto a diversas casas, Pobre mãe: Eduardo fuzilado, Orgia no botequim da Federação, Combate, fuga de Rosas, a valente mulher; triunfo do exército brasileiro*. Segundo os anúncios, “[...] o final do 6º quadro, é todo belo, aparecendo a tropa imperial a qual com uma descarga e à baioneta calada faz prisioneiro o resto dos inimigos. Conclui este quadro com a partida da tropa, à frente da qual marchará uma bela banda de música marcial, vindo em seguida A ESQUADRA BRASILEIRA, cujas embarcações salvaram nessa ocasião. As notas nos jornais reforçavam a grandeza do quadro final: (...) está-se preparando uma linda vista do mar, aprontando navios que hão de salvar, (...) entrará muita tropa, haverá combate em cena, etc. etc.” (*Periódico dos Pobres*, 1854, [ed 94], p.3)

Por se desentender com João Caetano sobre os benefícios constantes de seu contrato, Juana remontou a peça, anunciada com a denominação original, no Teatro São Pedro.



Jornal das Senhoras, 1853 Ed.40, p.9, 2-10-1853

Pouco depois, Juana e Francisco saem do Brasil, cada um com um destino. Francisco para a Europa, com outra mulher, e Juana para Buenos Aires. Nos discretos comentários dos jornais, houve apoio à posição de Juana e o reconhecimento de seu esforço para manter-se independente e assumir a responsabilidade pela sobrevivência de sua família.

A ausência de Juana dos palcos brasileiros durou pouco. Em meados de 1855 há notícia de que ela tinha voltado à corte e se engajado em um novo e moderno grupo de teatro, a Companhia do Teatro do Ginásio Dramático, criado pelo empresário Joaquim Heleodoro, pela atriz Maria Velluti e pelo ensaiador franco-brasileiro Emílio Doux. De fato, o Ginásio foi responsável por ter sido o palco onde se fixou o teatro realista no Brasil. Os primeiros dois anos foram decisivos na apresentação da nova dramaturgia francesa e dos autores que pontificavam nos palcos parisienses como Dumas Filho, Émile Augier e Theodore Barrière, por exemplo.

A partir desse momento, Juana não se apresentaria mais como autora, mas sim como atriz e desse modo tomará parte dos espetáculos mais importantes do grupo. Esta parece ter sido, segundo a própria autora, a única saída viável para a situação financeira em que se encontrava. Escrevendo alguns anos depois, rememorava:

(...) arrastada pela necessidade imprescindível de dar o pão a duas filhas pequenas, assim como o dever de educá-las e amparar a velhice de minha mãe, viúva, e pobre como eu, e já na idade de 68 anos, negócios domésticos que não posso narrar, impeliram-me a entrar para o teatro, como a tábua de salvação a que o náufrago se abraça na hora do supremo perigo. (Diário do Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1858, [ed. 268], p.2).

Destaquem-se dentre os espetáculos dos quais Juana participou no Ginásio até meados de 1856, os dramas mais representativos e consequentes da estética realista: *Mulheres de mármore*, de Theodore Barrière, e L. Thiboust, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

A estréia de Juana se dera na peça francesa, de tradução de Maria Velluti, *A atriz, o teatro e os doidos*, de Clairville e Hostein pela qual recebeu uma nota de aprovação do crítico Machado de Assis²⁰⁶, que considerava que não lhe faltava talento dramático, necessitando apenas apurar seu sotaque portenho em relação à pronúncia do português falado no Brasil: “a Sra. Manso tem seu lugar marcado no teatro” (*Correio Mercantil*, 22 de julho de 1855, [ed.201], p.1)²⁰⁷.

Além de Machado, outras críticas focalizaram Juana como atriz. Todas destacavam sua inteligência, mas deixavam transparecer, talvez, uma certa dureza, uma rigidez de sua personalidade que não a abandonava nas personagens que interpretava: “Se a sra. Noronha tivesse outros elementos do cômico, como tem o principal - isto é, a inteligência e a facilidade de compreender e apropriar-se de seus papéis, então a classificaríamos sem receio de errar como uma artista de 1ª ordem” (*Diário do Rio de Janeiro*, 17 de maio de 1856, [ed. 137], p.1).

Em julho desse mesmo ano, Juana transferiu-se para o Teatro de São Pedro de Alcântara, juntamente com o ensaiador, e um dos ex-fundadores da companhia do Ginásio, Emílio Doux²⁰⁸.

Joana permaneceu por cerca de um ano no São Pedro. Este teatro, que recebia financiamento público, tinha condições de encenar espetáculos de “grande aparato” e Juana participou de vários deles, bem como de alguns dos grandes sucessos pessoais (melodramas

²⁰⁶ Maior romancista brasileiro do século XIX e importante autor e crítico teatral.

²⁰⁷ Ele a trata de Sra. Manso e não Noronha.

²⁰⁸ Sobre a trajetória e importância de Emílio Doux para o teatro brasileiro, ver da autora: *Emílio Doux, trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos*. Annablume, 2023.

e peças neoclássicas) do ator João Caetano, como *A gargalhada*, do francês Jacques Arago, a tragédia portuguesa setecentista *A nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior, e a versão ducisiana de *Otelo*.

Ainda que tivesse sido chamada de volta para o São Pedro, a convivência com João Caetano tornou-se insustentável. Em meados de 1857, os desentendimentos tornaram-se públicos com troca de acusações mútuas pelos jornais. A questão de fundo era financeira. O contrato de Juana previa o direito a um "benefício"²⁰⁹ e ela encontrava dificuldades em efetivá-lo²¹⁰. Sendo assim, voltou ao Ginásio, mas conseguiu organizar seu espetáculo poucos meses depois da transferência. Juana permaneceu no Ginásio até sua partida definitiva do Brasil em 1859²¹¹.

Desse período valem alguns registros. Primeiro, de cunho mais pessoal, é a presença de Francisco a seu lado. Chegado de Portugal, parece ter se reconciliado com a família ou, pelo menos, encontrado um modo de convivência profissional com a esposa. Na verdade, a família transformou-se numa trupe, o que era bastante comum, uma vez que as duas filhas do casal começaram a apresentar-se como atrizes também.

Em segundo lugar, é a participação de Juana nas primeiras peças brasileiras ligadas ao Realismo. Após os sucessos das peças realistas francesas traduzidas, autores nacionais passaram a escrever nesse modelo literário. Eram os "dramas de casaca", como ficaram conhecidos, e estrearam no Ginásio Dramático. O primeiro autor foi José de Alencar com *Rio de Janeiro, verso e reverso*; e depois: *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*. Ainda que não fosse a protagonista, Juana teve papéis de destaque em todos eles. Sobre *As asas de um anjo*: *Cabem as honras da noite às senhoras Adelaide, Clotilde e Noronha*, com a descrição de um episódio curioso. Diz a matéria: "O cenário esteve completo, notando-se porém que as cadeiras que apareceram no penúltimo ato ou na casa da pobre Carolina, eram

²⁰⁹ Os *benefícios* eram noites de espetáculos nas quais toda a receita era destinada a quem o promovia (ator, atriz, ensaiador ou outra pessoas agraciada com essa vantagem). Os *benefícios* eram registrados em contrato e os artistas de maior prestígio poderiam conseguir um número maior deles. Por vezes, os *benefícios* eram caritativos, destinados a uma causa humanitária, como o socorro a um membro mais humilde da companhia, uma crise social, ou a conseguir a alforria de uma pessoa escravizada.

²¹⁰ Juana escolheu *A Mashorca* como peça principal da noite.

²¹¹ Os textos de Juana continuaram a ser encenados na corte ainda durante alguns anos.

tão velhas que a sra. Noronha, a não ter lhe valido a cama que estava perto da cadeira em que ia sentar-se, teria ido ao chão” (*Correio Mercantil*, 1º de junho de 1858, [ed. 147], p.2).

Como atriz, participou também da primeira tentativa de se encenar no Brasil um gênero que viria ter um estrondoso sucesso nos palcos nacionais no último quartel do século XIX, mas que na década de 1850 foi um relativo fracasso. Hoje a peça é mais um marco histórico do que o efetivo começo de uma prática, tendo tido apenas seis apresentações: a “revista de ano (1858)” nacional *As surpresas do Sr. José da Piedade*, texto do brasileiro Justino de Figueiredo Novais²¹² e música de autor desconhecido. Teria sido de Francisco? Muito adequadamente, o papel de Juana na peça foi “A política”.

Juana manteve-se no Ginásio, apesar da crise que ele passou a enfrentar a partir do fim de 1858. Ainda houve tempo para um último “benefício” para Juana, em janeiro de 1859, que anunciava ser este o fim de sua carreira dramática. O espetáculo foi composto por uma abertura musical, *A despedida do marinheiro*, composição de Francisco, pelo drama *Por direito de conquista*, de Scribe e Ernest Legouvé, e por duas comédias (vaudevilles) em um ato: *A viúva das Camélias*, de Siraudin, Thiboust e Delacour, com tradução de Maria Velluti, e *A filha bem guardada*, de Labiche e Marc-Michel.

No mês seguinte, Juana e as filhas se prepararam para deixar o país, obtendo permissão da polícia. O documento registra, *Juana Paula Manso de Noronha, argentina, e suas filhas Eulália Noronha e Hermínia Noronha, brasileiras*. Segundo ele, Juana, ao contrário do que se costuma afirmar, não se naturalizou brasileira, mas, aparentemente, o fez para suas filhas.

Eulália chegou a ter um benefício em seu favor, em 17 de fevereiro. O espetáculo compunha-se de abertura musical, um drama, uma comédia e um monólogo final escrito por Juana e recitado por ela própria. Ainda que não tenhamos o texto desse seu adeus, há nos jornais uma pequena nota de despedida:

Joana de Noronha roga às pessoas de sua amizade, de quem não pôde despedir-se pessoalmente [que] admitam as suas despedidas e queiram dar-lhe às suas ordens

²¹² Justino de Figueiredo Novaes (1829-1877). Já tinha feito uma tentativa anterior no teatro com a peça *Proteu Moderno*. Funcionário público durante muitos anos, também escreveu diversos folhetins. Foi conselheiro do Conservatório Dramático.

em Buenos Aires. Aproveitando esse ensejo agradeço ao nosso amigo Francisco de Paula Brito a delicadeza e o cavalheirismo de sua generosa conduta. Assim como a todos os nobres corações que se disputaram penhorar a nossa gratidão e fazer-nos mais dolorosa a triste necessidade que nos impele em desagravo do nosso brio a abandonar o teatro e a deixar por esse motivo o Brasil.

Joana de Noronha (Correio Mercantil, 23 de fevereiro de 1859, [ed.54], p.2).

Triste despedida esta do Brasil e do teatro. Pelo visto, para ela a situação na cena nacional tornou-se insustentável. Desfez-se a partir daí sua ligação com o palco brasileiro²¹³. Na Argentina o destino de Juana seria outro²¹⁴. Ela voltaria a ser Juana Manso.

Neste artigo nos propusemos a traçar a trajetória de Juana Paula Manso de Noronha nos palcos brasileiros, sobretudo o carioca. Contudo, a investigação acabou por revelar também outros textos seus até aqui desconhecidos e que mereceriam análises individualizadas, como *As consolações*, *A mulher do artista*, *Negócios do Rio da Prata* ou as primeiras versões de obras para um estudo de crítica genética, como *A família do Comendador*. Muito ainda está por ser conhecido e estudado, mas o que vimos até aqui nos permite avançar algumas análises na área do teatro.

Em primeiro lugar, e mais relevante para a história do teatro brasileiro, é o fato de que Joana pode ser considerada *nossa* primeira autora dramática²¹⁵. Ainda que estrangeira por nascimento, aliás como muitos de outros elementos que compunham o teatro brasileiro dessa época, ela adequou-se, interagiu e escreveu para a realidade da cena nacional. Mesmo em sua peça mais política e ligada à história de seu próprio país, *O ditador Rosas e a Mashorca*, não deixa de apresentar a relação dos acontecimentos com uma perspectiva brasileira, fazendo presentes os interesses das duas nações.

Até onde sabemos, outras autoras, brasileiras ou estrangeiras, escreveram peças para o teatro brasileiro apenas tempos depois de Juana já ter partido do Brasil, fazendo dela, portanto, nossa primeira dramaturga, encenada de norte a sul do país.

²¹³ Francisco permaneceu durante anos ligado ao teatro e ao Brasil, onde faleceu em 1881.

²¹⁴ Juana ainda escreveu pelo menos mais um texto dramático em 1864, um drama histórico sobre a independência da Argentina chamado *La revolución de Mayo: 1810 (drama histórico)*.

²¹⁵ Alguns estudiosos já apontaram para esse lugar o nome de Gertrudes Angélica da Cunha, mãe da atriz Gabriela da Cunha De Vecchi, mas um exame mais cuidadoso dos títulos de obras a ela atribuídos não confirma sem dúvida a autoria (ou simples tradução) e, além disso, foram obras trazidas já prontas de Portugal.

Sua parceria com Francisco de Sá Noronha foi longa, embora tumultuosa. Muito desse trabalho ainda está por ser mais bem analisado, sobretudo, identificando-se as primeiras traduções musicadas pelo artista português.

Coerente com suas convicções, Juana escolheu como protagonistas heroínas românticas ou situações onde a presença feminina fosse posta em destaque. A leitura de seus textos não dramáticos, iluminam-se e completam-se por seu trabalho no teatro.

A história de Juana Paula Manso de Noronha no teatro brasileiro apresentou-se à pesquisa quando um olhar mais detido e renovado se colocou sobre a cena nacional das décadas de 1840 e 1850. Sem dúvida, como em muitos outros aspectos de sua vida, ela soube se impor e conquistar um lugar que lhe deve ser reconhecido.

Bibliografía

Da Autora

Noronha, Juana Manso de. *Los misterios del Plata*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/71176.pdf>

_____. "Mistérios del Plata": romance histórico contemporâneo. In: *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1852, n.1 a 4 de julho de 1852, n.27.

_____. "Sobre a emancipação feminina". In: *Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro, 25 de janeiro, 8 de fevereiro, 24 de novembro de 1852.

_____. "A família do Comendador". In: *A Imprensa*. Rio de Janeiro

_____. "A mulher do artista". In: *A Imprensa*. Rio de Janeiro.

_____. "As consolações". Rio de Janeiro: Typographia Dous de Dezembro, 1856, 8º, 113p.

_____. "Negócios do Rio da Prata". Rio de Janeiro, *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de janeiro de 1858, ed. 17, p.2.

_____. "Páginas da mocidade: memórias das guerras civis do Rio da Prata de 1838 a 1841". *Diário do Rio de Janeiro*, edições de 294 a 308 de 1858.

_____. *La Revolución de Mayo: 1810*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1864.

_____. *La familia del Comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006, 168p. <http://www.juanamanso.org/su-vida/>

Obras Gerais

Josiowicz, Alejandra Judith. "Juana Manso no Brasil: cidadania, educação e cosmopolitismo". *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 18, 2018.

Velasco y Arias, M. *Juana Manso, vida y acción*. Porter Hnos Buenos Aires, 1937.

Velasco y Arias, María. *Juana Paula Manso*. (S.l.) : (s.n.)

Barbosa, Everton Vieira. *Páginas de sociabilidade feminina: Sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP –

Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade), 2016.

CATALOGUE DU FONDS DE MUSIQUES DE VAUDEVILLE ET DE MÉLODRAMES. Bibliothèque de Genève. Disponível em: http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites/html/bge-vaudevilles/index.html

COLEÇÃO DE JORNAIS (1830-1859). Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional Brasileira.

Cymbron, Luísa. *Francisco de Sá Noronha (1820-1881): um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: CESEM: Húmus, 2019.

Lewkowicz, Lidia F. (2000). *Juana Paula Manso (1819-1875): Una mujer del siglo XXI*. Buenos Aires: Corregidor, 2021.

LOBO, Luiza. "Juana Manso: uma exilada em três pátrias". *Gênero*. Niterói, v.9, n.2, pp.47-74, 1.sem.2009.

Remedios, Mataix. *Antídotos del destierro. La escritura como desexilio en Juana Paula Manso*. Snt.

Miguens, Silvia. *Cómo Se Atreve - Una Vida De Juana Paula Manso*. Sudamericana & Ano: 2004.

Muzart, Zahidé Lupinacci. "Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun/2003.

Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1957.

Prado, Décio de Almeida. *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Schpochnik, Nelson. "Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista". *Varia Historia*. Belo Horizonte, Minas Gerais, vol.26, n.44, pp.591-617, jul/dez.2010.

_____. "D'Os mistérios de Paris aos mistérios do Prata: tradução, imitação e invenção". In: *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, São Paulo, v.35, n.71, pp.101-113, 2017.

Southwell, Myriam. "Juana P. Manso (1819-1875)". *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (París. UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXXV, nº 1, marzo 2005, 18p.