

DRAMATURGIAS, TRAYECTORIAS y EXPERIENCIAS

**ARTES ESCÉNICAS EN LA REGIÓN CENTRO
SUDESTE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Dramaturgias, trayectorias y experiencias : artes escénicas en la región centro sudeste de la provincia de Buenos Aires / Aníbal Minnucci ... [et al.] ; Compilación de Diana Barreyra ; Teresita María Victoria Fuentes. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-600-3

1. Educación Artística. 2. Pedagogía. 3. Dramaturgia. I. Minnucci, Aníbal II. Barreyra, Diana, comp. III. Fuentes, Teresita María Victoria, comp.

CDD 370

Facultad de Arte

| | |
|--------------------------------|---|
| Lic. Mario Valiente | Decano |
| Lic. Claudia Castro | Vicedecana |
| Prof. Alcides Cicopiedi | Secretario General |
| Prof. Marisa Rodríguez | Secretaria Académica |
| Dr. Javier Campo | Secretario de Investigación y Posgrado |
| Anabela Tvihaug | Secretaria de Extensión |

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte

9 de Julio 430 / Pinto 399 3° piso – Tel 54 (0249) 422063 – 4440631
www.arte.unicen.edu.ar / Código postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

DRAMATURGIAS, TRAYECTORIAS y EXPERIENCIAS
ARTES ESCÉNICAS EN LA REGIÓN CENTRO
SUDESTE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Teresita María Victoria Fuentes
y Diana Barreyra
(compiladoras)

Aníbal Minnucci y Claudia C. Speranza
Coordinación editorial

Quimey Romero
Imagen de tapa

Alicia Cavalleri
Diseño de tapa

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



ÍNDICE

Palabras iniciales

Teresita María Victoria Fuentes y Diana G. Barreyra 7

Prólogo

Aníbal Minnucci 11

DRAMATURGIAS

La travesía de escribir

Catalina Landívar y María Elena Nemi 15

La expansión de límites como premisa estética.

El caso de Guillermo Yanicola en el teatro marplatense

Milena Bracciale Escalada 23

De “los hijos” de la gauchesca a los hijos del glifosato:

el campo como infierno en *Tragicomedia del Niño Sojero* (2012), de Juan Santilli

Jorge Dubatti 45

La Guerra de Malvinas desde tres poéticas

de la provincia de Buenos Aires

Ricardo Dubatti 61

Teatro neodocumental y representación

en *Los descendientes*, de Julia Lavatelli

Mariana Gardey 83

TRAYECTORIAS

El sentido poético del cuerpo en *Adiós, mundo Clown*

de Javier Lester Abálsamo

Diana Barreyra 99

Los bufones del Andén:

teatro comunitario en Olavarría (Buenos Aires)

Teresita María Victoria Fuentes 113

La Criba, más de diez años

fomentando el arte en la ciudad de Azul

Juan Manuel Torrens Errecart 131

Mirar de cerca:

Lupa en el universo poético de Eugenio Deoseffe

Josefina Villamañe - Teresita María Victoria Fuentes 145

EXPERIENCIAS

ReCoopArte. Cooperativa de arte.

Una experiencia integral de enseñanza artística

Cristina Dimatteo - Teresita María Victoria Fuentes 171

Contalo, así nos reímos todos. El stand up en Argentina

Alejo González 185

Los artistas necochenses se reúnen y hacen teatro:

Festivales, encuentros y espacios para las artes escénicas

Luz Hojsgaard 203

La formación de nuevos espectadores teatrales

en la educación secundaria formal

Rubén Maidana 221

Escenas navideñas en el Cerrito

María Elena Nemi 241

Bahía Blanca: Un activo espacio

para la quietud de las estatuas vivientes

Abril Ocampos 255

Experiencias escénicas sobre intervenciones urbanas

en las marchas “Ni una menos” de la ciudad de Tandil

Anabel Paoletta 265

Ayacucho y su desarrollo teatral:

espíritu de tradición e innovaciones expresivas

Victoria Rodríguez 277

Lxs autorxs 287

Palabras iniciales

A inicios del 2018, en el marco de nuestra tarea en el Núcleo Teatro Educación y Consumos Culturales (TECC) nos propusimos estudiar las *Artes escénicas en el campo socio-cultural de la región centro sudeste de la Provincia de Buenos Aires (2000-2020)*. Este proyecto fue reconocido en el Programa de Incentivos a la Investigación del Ministerio de Educación de la Nación. Nuestras primeras acciones fueron de relevamiento, mapeo y selección. A partir de éstas, el hallazgo de prácticas artísticas plurales en territorialidades diversas nos conminó a elegir. En el cruce entre el deseo y las posibilidades optamos por recorrer dramaturgias, trayectorias y experiencias de las ciudades de Tandil, Ayacucho, Benito Juárez, Necochea, Olavarría, Azul, Mar del Plata y Bahía Blanca. Mucho visitamos, pero también mucho quedó para otra oportunidad.

Desde hace años varios investigadores preocupados por el análisis de las prácticas escénicas de la región nos reunimos en diversos proyectos para abordar unas veces el teatro de Tandil, otras el de ciudades vecinas. Fueron los intereses comunes los que nos permitieron consolidar un equipo de investigación que observa, registra y analiza el propio espacio a fin de reconocer sus particularidades. En este sentido entendemos la presencia de un *lugar* teatral regional “*como momentos articulados en redes de relaciones e interpretaciones sociales en los que una gran proporción de estas relaciones, experiencias e interpretaciones están*

*construidas a una escala mucho mayor de la que la que define en aquel momento el sitio mismo*¹

Así se volvió necesario considerar la práctica artística como proceso vivido, desde la perspectiva de los sujetos que participan en su producción y circulación, atendiendo a la complejidad de la trama sociohistórica que la atraviesa. La intención no ha sido seguir un recorrido lineal y cronológico sino visitar jóvenes itinerarios, presenciar los cruces de experiencias, atender a las sinuosidades propias de la creación ya que el trabajo de los teatristas se construye en y desde las dudas, las certezas, lo provisorio y lo azaroso, entre otras circunstancias.

Los artículos reunidos en este libro abordan prácticas del siglo XXI. En cada uno de ellos, la historia reciente es protagonista y da cuenta de la configuración de un campo creativo en constante movimiento en relación con la coyuntura social: *“Tal vez la especificidad de esta historia [reciente] se defina fundamentalmente, a partir de cuestiones siempre subjetivas y siempre cambiantes que interpelan a las sociedades contemporáneas y que transforman los hechos y procesos del pasado cercano en problemas del presente.”*²

Esta compilación ha reunido a historiadores, críticos, artistas, colaboradores, graduados y estudiantes en la tarea investigativa. En su desarrollo, hemos encontrado miradas complementarias, discusiones productivas, diversos puntos de vista y diálogos enriquecedores. Como propone Jorge Dubatti³ nos reconocimos en diferentes roles: artistas-investigadores, investigadores-artistas, artistas asociados a un investigador no artista especializado en arte y también investigadores participativos.

1 Doreen Massey, “Un sentido global del lugar”. En Albet, A. y N. Benach, *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona, Editorial Icaria, 2012, p. 126.

2 Franco, M. y Levín, F. (comp.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

3 Jorge Dubatti, *Teatro-Matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel, 2016.

Esperamos que la lectura de estos escritos sean un aporte al conocimiento del teatro en la región.

Teresita María Victoria Fuentes y Diana Barreyra
Directora y co directora de Proyecto

Prólogo

Aníbal Minnucci

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Nuestro conocimiento acerca de las producciones teatrales y sus productores en las ciudades bonaerenses de pertenencia territorial y sociocultural de lxs investigadores que conforman el proyecto de investigación *Artes escénicas en el campo sociocultural de la región centro sudeste de la Provincia de Buenos Aires (2000- 2020)* se enriquece con esta compilación de las investigadoras Teresita María Victoria Fuentes y Diana Berreyra. Como podrá comprobar quien se entregue a su lectura, disponemos con esta publicación de un eficaz recurso de consulta sobre la cultura regional, sus trayectorias y experiencias escénicas y vitales.

Multiplicadas diversidades nos aproximan al mundo del arte escénico regional: desde las preocupaciones y posicionamientos de lxs artistas en sus inquietudes productivas y formativas, hasta la reseña de las intervenciones de grupos y proyectos colectivos o personales que se han desplegado en los años recientes o aún están en plena actividad.

Si la raíz fundante de la avidez por el teatro es una primera e inextinguible noción de justicia, de una justicia demasiadas veces no consumada y por ello requerida, nos reconocemos congéneres en las demandas de miles y millones que cuando reclaman justicia intuyen que el arte está para eso, que el arte es eso. Y esto sin entrar en polémicas con aquellos que creen que el arte es otra cosa.

El libro nos invita a pensar en ese aspecto vital y necesario del arte, que pone materialmente en cuestión y desmiente a quienes proclaman el “fin del arte”.

En la combinación de rigor y poesía, atravesada por la presencia imaginaria en estas páginas de los cuerpos de artistas y públicos predispuestos a manifestarse en todas las circunstancias en que se presenta el deseo de asumirse parte de una siempre renovada historia del arte... regional, y liminarmente conectada con la más amplia que nuestro desparpajo permita.

Y a riesgo de que puedan asimilarse estas breves reflexiones a las técnicas de la publicidad engañosa (¿cuál no deja de serlo en todo o en parte?), quiero incentivarlos a la lectura de las contribuciones que siguen como un ejercicio de activación del buen juicio.

Pues como nos recuerda Lía Isabel Alvear Ramírez:

“Un poco de buen juicio habilita para pensar que la mayor parte de la humanidad sólo ansía tener lo básico para deleitarse con el asombroso y azaroso camino de la vida.”

Y en ese camino, el derecho a la vida cultural de nuestros pueblos.

DRAMATURGIAS

La travesía de escribir

Catalina Landivar

Facultad de Arte - Club de Teatro (Tandil)

María Elena Nemi

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

La dramaturgia no es nunca una sola cosa, como tampoco lo será este texto. Podrá ser una composición, una mixtura de pantanos poéticos, de palabras escritas, de posibilidades escénicas. La escritura sabe de nosotras y nosotras intentamos saber sobre ella y su misteriosa forma de existir.

Este material incluye los recorridos sensibles de dos mujeres en un lugar y un tiempo. O en todos los lugares y todos los tiempos a la vez.

Yo, Catalina Landivar

La dramaturgia

La dramaturgia es un registro sobre mi cuerpo y sus alrededores. Este cuerpo alto que ha mutado a través de los años moldeado por mis pensamientos, mis goces, mis amores. Mi vínculo con las palabras es el vínculo con mi clan, con el lugar en el que me tocó nacer y con el modo en el que recorro el bosque.

Escribir es una mezcla de fiebre, poesía, sensorialidad activada y naturaleza salvaje. Una fusión de aquello que vi al inicio y lo que me mostró el mundo después.

El impacto

Me acerqué al teatro por impacto, admiración y porque entendí rápidamente la convención. Mamá corría siendo reina, rodeaba una silla cubierta de

telas blancas y yo no pude dejar de admirar ese mundo incompleto construido por cuerpos en movimiento y luces colgadas de los techos.

Primero fui hija, luego público. Comprendí que esa silla intervenida era un trono y que no hacía falta nada más para creer que estábamos en otro tiempo y en otro lugar.

*El trono de Inglaterra ha sido usurpado por una bastarda. El noble corazón de los británicos engañado por una astuta impostora. Si la justicia fuera de este mundo sería usted el polvo de mis pies. Porque yo soy su reina.*¹

Ese fue el primer texto que supe. *Si la justicia fuera de este mundo sería usted el polvo de mis pies*. Tenía 8 años. Estuve presente en todas las funciones de María Estuardo en el Aula Magna de Tandil y supe –sin saberlo del todo– que detenerme frente a la sensibilidad de los otros marcaría mi vida después.

El comienzo

Supongo que entendí la convención teatral porque integro un clan escénico. Soy melliza y mi naturaleza es desdoblada. Casi todas las personas que me rodean se expresan artísticamente, defienden su profundidad, la someten a mutaciones, la distorsionan. Piedras pintadas, espíritus que susurran, cuadros en las paredes, caballos desbocados, tambores rituales, pérdidas abruptas. Mi vida y la vida de los demás integran el terreno sensible que observo para crear.

Mi acercamiento a la escritura fue en la infancia. Escribía cuentos de panza a la cama. La adolescencia me acercó al teatro, a la danza, a la música, a los amigos. Polivalente me abrió a esas posibilidades, el Club de teatro me mostró que lo cotidiano puede ser la ficción, los grupos y los ensayos. Lo artístico fue la moneda con la que aprendí a vincularme con las personas.

A los 17 años, junto a Josefina Stellato y guiadas por Eduardo Hall dirigimos la obra final de Polivalente. Hicimos una versión dramática de Peter

1 *María Estuardo* de Friedrich Schiller, escrita en el año 1800. Drama basado en los últimos días de vida de María I de Escocia.

Pan. Teníamos *esa edad* en donde se habla de deseos con la certeza de poder cumplirlos.

A esas experiencias le siguió la formación académica, como escalón natural de las cosas. La escritura para teatro apareció gracias a la Práctica Integrada I y esa forma de contagiar de Kartun. Luego llegaron los talleres, la Maestría en Dramaturgia (UNA) en Buenos Aires y la ampliación de mi mundo al irme. Después ya nunca pude dejar de formarme, de integrar espacios cercanos a la escritura poética, dramática, audiovisual y de hacer sin parar: talleres, montajes, trabajos colectivos, festivales, viajes.

Salir del territorio para pensar el propio

Una de mis grandes experiencias de transformación ocurrió cuando comencé a integrar **Proyecto Mondo**. En 2016 junto a Clara Giorgetti, Marianela Vallazza y Gastón Dubini (hoy Winny Ferraro forma parte del grupo también) nos lanzamos a un vacío. Juntos, viajamos con cinco espectáculos en valijas y propuestas de talleres, por gran parte de nuestro continente. Desde Ecuador hasta México recorrimos salas teatrales, escuelas, centros culturales barriales, cárceles, plazas. Fueron once meses de comprender la sangre de la tierra, sus injusticias y sus naturalezas. Once meses de sumergirnos colectivamente en otros modos de pensar.

Viajar cambió mi escritura, mi sensibilidad y mi vida.

Ella, María Elena

Conocí a Mariela en la escuela y *algo del antes* se instaló entre nosotras. Su casa me gustaba. Había que atravesar el frío del living, ese lugar casi siempre deshabitado: lo vivo empezaba en la cocina y el patio fue siempre su corazón. María Elena Nemi es su mamá. Es una de las madres de mis amigas con quien tuve –hoy sí sé por qué– un vínculo *más allá*. Nos hablábamos por teléfono con nombres de ficción. Cruzábamos mensajes, teníamos amigos en común. La recuerdo en el patio de su antigua casa, la que vendió para tener una nueva vida, sonriente, diciendo cosas que me hacían reír. Siempre nos

miramos con atención y hoy tenemos la invitación de hablar de nuestras poesías. La admiro, así como admiro a su hija. Son seres capaces de torcer la vida entera para que su forma poética de mirar tenga el espacio que merece.

Yo, María Elena Nemi

Mi itinerario poético

Mi fascinación por la escritura se inició desde muy chiquita en esas solitarias y silenciosas expediciones que hacía por cualquier biblioteca que se me apareciera. Todo momento y circunstancia era perfecto para leer. Los libros eran mi universo mágico de exploración. Como también lo era “el salón de actos” del colegio María Auxiliadora donde debuté como actriz a los 5 años (me gusta decirlo así) Habitar ese espacio de ensoñación, recorrer sus bambalinas, asomarme por detrás de ese gran telón púrpura, jugar entre los decorados y ser muchas *otras* sobre el escenario de madera abrió surcos en mí sin que yo lo supiera. Surcos que comprendí varias décadas después. Otros mundos, otras vidas y otros seres –lo que la gente llama fantasía o ficción– eran mi realidad.

En el secundario descubrí el goce por la palabra poética en la voz de mi profesora de Literatura. La recuerdo erguida y orgullosa, sosteniendo el libro con la mano izquierda mientras la derecha se movía al compás de la musicalidad del poema recitado. La admiraba. Con ella tuve mi bautismo como espectadora teatral cuando nos llevó a ver una obra interpretada por el actor José María Vilches. Y por ella me enamoré de todos los personajes de Federico García Lorca.

La adolescencia me convirtió en una escritora compulsiva de poemas que repartía y compartía con mis amigas y compañeras de desventuras amorosas.

Después vino el profesorado de Literatura y más tarde la legendaria Escuela de Teatro de Tandil, hoy Facultad de Arte. El tiempo de ser madre marcó el ritmo de mi formación y mis decisiones. Fueron muchos años dedicados a la Literatura desde la docencia. Otros menos, intermitentes y discontinuos, al Teatro desde la actuación. Como si se tratara de dos espacios del arte diferentes. Sin embargo, esa bifurcación halló por fin un eje

enlazador: la dramaturgia. Y entonces voy comprendiendo que la Literatura y el Teatro han ido trazando en mí –desde la niñez hasta la adultez– un itinerario poético que me construye hoy como dramaturga.

El riesgo

Empecé a escribir mi primera obra poco antes de cumplir 50 años. Y después no pude parar. Comprendí que esa literatura dramática debía completarla en la escena. Era una criatura que reclamaba tridimensionalidad, que reclamaba estar viva fuera del papel y la letra escrita. Y entonces me animé a dirigir. Necesitaba atravesar esa experiencia, aventurarme, correr riesgos. Porque el teatro es eso: un riesgo que se repite por única vez cada vez en sus infinitas veces.

Ser dramaturga hoy y aquí

Dentro de mí, las palabras abren surcos, recorren laberintos, exploran territorios íntimos y ancestrales. Palabras que fecundan voces que se hacen colectivas. Ya no mías, ya no propias. Voces y palabras que son piel y vida en los cuerpos de quienes las pronuncian y las encarnan en la escena. Y así tomar el riesgo de entrelazar mi alma con otras almas explorando la aventura humana de ser y estar en el universo.

Ser dramaturga hoy y aquí ya no necesita legitimación académica o institucional. Alcanza con autopercibirme en esa experiencia cotidiana de la escritura. Alcanza con la mirada conmovida de un espectador o con esa persona que después de una función se acerca a darme un abrazo y me pregunta con cierta emoción *¿vos escribiste el texto?* Alcanza con los espectadores tandilenses que en estos cinco años han ocupado las butacas, las gradas y las sillas de las salas de teatro. O los espectadores de *La Criba* en Azul entusiasmados con el desmontaje de mis obras después de la función, o quienes se conmovieron en *Punto de giro* en Olavarría o quienes decidieron llevar reposeras de playa para no quedarse afuera en *La Pieza* de Rauch. O, también, aquellos dos transeúntes que se asomaron a una ventana sin vidrios de un viejo almacén en las afueras de la localidad de Moreno para ver qué es eso del teatro.

Una trilogía poética

La imagen poética irrumpe dentro de mí. Insiste en ser percibida. Luego reclama encuentros con otras imágenes, otras materias y otras sustancias. Se asocia con ellas. Se reinventan, se nutren, se combinan, se expanden. Hacen y deshacen laberintos. Borran temporalidades y espacios para crear nuevos. Gestan cuerpos, voces, miradas. Me increpan, discuten, se rebelan. Tienen berrinches, caprichos y me ignoran. Las espero, las comprendo, las escucho... Y se revelan.

Por lo menos así fue con mis tres primeras obras: *Mordisco*, *Sal de amor* y *Juanas*. No fueron pensadas como trilogía. Cada una se gestó en un universo propio y exigió su autonomía poética. Si hoy las reúno bajo este título es porque reconozco en ellas su hermandad, la misma sangre, la misma pulsión: el espacio íntimo femenino donde el lenguaje sensorial, la metáfora, el símbolo y el ritual crean una multiplicidad de sentidos que confluyen en un universo poético.

Ella, Catalina

Catalina es infinita, desde el primer rulo que inicia su cabeza y más allá de la largura que conduce a la planta de sus pies. Infinitas son las combinaciones de nombres con los que jugábamos a nombrarnos. Infinita es la poesía que habita en el *Mundo-Cata*. Disfruté de su amistad con mi hija desde el instante en que asomó por primera vez en mi casa, con la misma naturalidad con la que se disfrutaban las tostadas con mermelada. La alegría que nos ha unido desde entonces fue tejiendo secretamente el lazo de nuestros paisajes poéticos.

Escribir con otros: el taller

Hasta aquí nuestras biografías artísticas, nuestras reflexiones sobre por qué escribimos y qué nos conmueve. Pero esta travesía no abarca solo el registro propio. Es también el compromiso de construir espacios en donde otros puedan expandirse y explorar.

Catalina: María Elena y yo coordinamos talleres, supervisamos materiales, trazamos puentes creativos entre personas, intentamos abrir puertas y ventanas: trabajamos para contagiar.

María Elena: Catalina y yo impulsamos espacios de experimentación, porque cada ser tiene su particular percepción del mundo y su potencialidad creativa para explorarlo. Y porque la experiencia de la escritura es siempre una experiencia sensorial.

Catalina: Comencé dictando talleres de Dramaturgia –junto a Luz Garcia– en el 2012. Luego seguí en *Tanto Gusto*, un café que nos abría las puertas para escribir y comer, escribir y comer. Estas experiencias finalizaban con semi-montajes en donde los participantes de los talleres abrían sus textos al público.

María Elena: Un taller es una zona de aventuras, de travesías y hallazgos. La materia prima es la experiencia sensible personal, el archivo que todos llevamos dentro, una especie de “vida subterránea” como dice el maestro Mario Levrero.

Catalina: Hace algunos años me animé a pensar en propuestas más personales y nació *El bosque está llamando* un taller para escribir en la naturaleza. Porque la escritura- para mí- es el barro, el viento, la conexión con lo natural y la resistencia a sentirnos parte.

María Elena: Esta aventura a la que nombré *Dame letra* fue trazando en el tiempo un itinerario propio que se inició en el quincho de mi casa, continuó por el salón “A” del Centro Cultural Universitario, luego el living comedor de mi departamento y, finalmente, llegó a la virtualidad de una plataforma obligada por la pandemia.

Catalina: Comencé *Todo es mundo* –laboratorio de escritura– que tenía como objetivo experimentar sobre la palabra dramática y su experiencia de montaje, pero que se transformó en un núcleo creativo virtual que indaga en la palabra, sus infinitas posibilidades y se sostiene en la idea de crear en compañía, generando lazos, puentes y espejos.

María Elena: Hoy, en esta urgencia de transformar lo conocido estamos aprendiendo de las experiencias en la virtualidad. La pandemia se instala en

simultáneo en nuestra vida íntima generando grupalidad de manera inmediata.

Catalina: Los espacios de taller –los presenciales, los virtuales, los personales, los grupales– son núcleos de creación y de búsqueda personal, de sanación, de encuentro con la profundidad. Hoy lo creativo está en el fuego cocinando algo que aún no degustamos, pero que busca, en definitiva, integrar, unir y resistir.

Tandil

Tandil crece ante nuestros ojos. Exista una pandemia o no. Vemos cómo las fronteras se borran un poco, cómo lo artístico no se silencia, cómo se amplían las propuestas, cómo se unen las personas.

En Tandil se produce. ¿Entra la palabra producción en este texto sensible? Sí, porque Tandil es una ciudad que genera, que gestiona, que aprende. Año a año más personas se acercan a la escena y se conforman agrupaciones que nuclean diversas disciplinas artísticas. El circuito independiente crece y avanza en la diversidad estética abriéndose, además, a la diversidad de espectadores. Cohabitan en salas teatrales y centros culturales prácticas innovadoras: procesos experimentales de investigación e indagación, que generan cruces de lenguajes, metáforas posibles y cuerpos poéticos encontrados.

En este tiempo el teatro manifiesta una vez más su posibilidad infinita, ya no preguntándose *qué es* sino *qué puede llegar a ser*.

Como creadoras nos sabemos atravesadas por la dualidad de ser parte de un paisaje que nos cobija, nos atrapa y nos impulsa hacia un horizonte más allá de las fronteras:

Tandil, la aldea imantada
la ciudad puente
el portal que desafía los espacios y cada uno de los tiempos.

La expansión de límites como premisa estética. El caso de Guillermo Yanícola en el teatro marplatense

Milena Bracciale Escalada

UNMdP - Celehis - Conicet

*Cuando yo me muera analicen mi obra
repártanse las regalías
adjudíquenme las deudas
¿Quién es el personaje de quién?
Somos cuatro o cinco idiotas
hablándole a las cosas que ya no están.*

Guillermo Yanícola (*La bella dispersione*)

Historia de una trayectoria

El teatro marplatense es diverso y plural, y viene creciendo en forma exponencial en las últimas décadas. Solo para citar un dato, vale decir que en los recientes festivales de teatro independiente organizados por la Asociación de Teatristas Región Atlántida (2018-2019) se contabilizaron alrededor de cuarenta obras estrenadas por año, sin incluir los espectáculos pertenecientes al circuito oficial. En esta multiplicidad productiva, hay ciertos hitos que han marcado de manera notoria a varias generaciones de artistas, tanto por la formación que han brindado y brindan, como por las puestas escénicas de alta calidad que instauran y que van diseñando nuevos límites de experimentación que retroalimentan, como un promisorio caldo de cultivo, el hacer teatral de la ciudad. Entre esos muchos hitos, hoy quisiera detenerme en uno que tiene nombre y apellido: Guillermo Yanícola.

Marplatense por adopción, Yanícola produjo una vastísima obra en su breve pero fecunda vida.¹ Nació en Buenos Aires en 1966 y ya radicado en Mar del Plata comenzó su carrera artística hacia fines de los años ochenta como músico, razón por la cual se acercó al teatro. Desde muy joven tuvo impulso escriturario, pero vinculado en sus comienzos a la composición de canciones o a la narrativa². Entre 1988 y 1989, musicalizó su primera obra, *Jaque*, dirigida por Blanca Caraccia. Con ella empezó a estudiar teatro y, a instancias de un ejercicio propuesto durante sus clases, escribió su primerísima pieza, *La carretilla*, interpretada entre otros por él mismo como actor³. Allí compartió escena con Cecilia Leonardi y Guillermo Totó Castiñeiras, con quienes conformó el grupo de humor *Los zapayos golondrinas* entre 1993 y 1995. La somera descripción de este temprano inicio ilumina una de las peculiaridades centrales que definen la poética de Yanícola: su constitución como artista integral. A partir de aquí, Yanícola va a explorar la escritura dramática, la actuación, la dirección escénica junto a una carrera musical, que en forma paralela, nutrirá toda su obra. Por supuesto, además de su asombrosa productividad, Yanícola fue también un pedagogo y un teórico-pensador del fenómeno teatral. Así fue como durante años dio clases de *clown*, de dramaturgia, de producción, de improvisación y de otras técnicas escénicas, por lo que formó a infinidad de actores y actrices, directorxs y dramaturgxs, quienes muchas veces participaban de sus espectáculos. Para que se advierta en forma explícita la potencia de su creatividad, propongo hacia el final de estas páginas como anexo un listado tentativo de su prolífica producción.

El objetivo de estas líneas es demostrar por qué la presencia de Yanícola es tan importante para el desarrollo del teatro local y, sin temor a exagerar, de la cultura del país. Para ello, y dadas las limitaciones espaciales que todo texto

- 1 Guillermo Yanícola nació en Capital Federal pero vivió en Muñiz, Provincia de Buenos Aires hasta los 10 años, cuando se trasladó con su familia a Mar del Plata, ciudad en la que falleció el 1° de septiembre de 2019, día de su cumpleaños número 53. Valga este artículo como humilde homenaje a su memoria y eterno agradecimiento.
- 2 Obtuvo premios por sus cuentos “Defensa de Bernasconi”, “Sir Edward Blanch y la abolición del plano inclinado” y “Música contemporánea” (Dubatti 2020). Ver el capítulo de *La vida del drama*, por ABRATV, “Guillermo Yanícola por Guillermo Dillon”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hDMCtWDU60I>
- 3 Agradezco estos datos a la generosidad de Cecilia Leonardi.

impone, me centraré en una obra –*La bella dispersione*, estrenada a fines de 2015 y merecedora del premio Estrella de Mar al mejor espectáculo alternativo de la temporada 2016–, que considero emblema, puesto que exagera una serie de procedimientos nucleares que definen la poética Yanícola y que se resumen en el título de este trabajo: la expansión de límites como premisa creativa.

Si pensamos en la idea de compromiso, para Yanícola siempre se trata de algo intrínseco a la obra, es decir, nunca hay un referente externo al que responder, sino que el compromiso es una ética artística que se resume en la fidelidad a la experimentación estética como punto de partida. Eso significa, por definición, asumir riesgos. Son esos riesgos, precisamente, los que lo condujeron a producir un teatro marcado por una permanente expansión de límites. Cada obra constituye una nueva indagación que exagera un poco más el límite precedente y que tiene como concepción primaria la formulación de un espectador activo, que sea conmovido –emocional, pero también “movido” en términos físicos–, y con el que no se sea en absoluto complaciente. Eso es para Yanícola “hacer teatro en serio”, es decir, un teatro comprometido consigo mismo. En febrero de 2016 publicó una nota en su Facebook personal titulada “Lo serio y lo solemne”.⁴ Allí lo explicita:

El teatro serio es serio a fuerza de desparpajo, libertad, humor, creatividad y buena factura dramática. El teatro solemne edifica una máscara de seriedad en base a la solemnidad. Precisamente porque carece de desparpajo, libertad, humor, creatividad y buena factura dramática. (...) El teatro serio es el que está seriamente hecho. (...) Nada más serio que reírse de la solemnidad.

Porque la solemnidad es tomarse demasiado en serio, darse demasiada importancia.

Y eso no es serio.

La seriedad bien entendida consiste en ser serio teatralmente no dependiendo del estilo o género de la obra, entregando todo en los

4 Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/guillermo-yan%C3%ADcola/lo-serio-y-lo-solemne/10153317122980825/>

ensayos y en la cancha. Yendo hasta las últimas consecuencias con la búsqueda, con la creación, con el juego. No jugar a medias, como decía Pavlovsky.

En la cita precedente hay tres claves centrales: el desparpajo, la libertad y el ir hasta las últimas consecuencias con la búsqueda. En este mismo sentido y con respecto a los espectadores, ya en 2011, el programa de mano de *Los que están sentados*, una de las obras fundantes con la que Yanícola comienza a indagar el uso de espacios no convencionales⁵, citaba a Bertolt Brecht: “*Si la gente quiere ver sólo las cosas que pueden entender, no tendrían que ir al teatro: tendrían que ir al baño*”. En 2013, compartió también en su cuenta personal de Facebook el pensamiento de un supuesto dramaturgo, Tulio Salvatti, personaje apócrifo sobre el que creó en 2019 una biografía audiovisual, incluida en la obra *Festival Salvatti*, que escenificaba dos piezas inéditas de su autoría, entre las cuales se proyectaban fragmentos del documental. Esta obra, una de las últimas estrenadas por Yanícola, forma parte de su proyecto inconcluso *Siete experiencias sobre el espacio*, de las que llegó a estrenar solo tres: *Festival Salvatti*, *Los cinco grandes del malhumor* y *Actores extranjeros*⁶. En el post señalado, afirmaba Salvatti: “El teatro que no toma riesgos se convierte en un almohadón de la sociedad. Tulio Salvatti, Ingeniero White, 1981”⁷. Esta metáfora del almohadón, que alude no solo a la comodidad sino más bien a la monotonía de no provocar nada, lo que resulta tranquilizador pero complaciente, generó una suerte de polémica *online* que Yanícola defendió en términos de movimiento y anestesia: “*yo prefiero un teatro que me haga mover, coincido con don Tulio, el almohadón lo prefiero en otro ámbito, en el teatro prefiero movimiento*” o “*si la época te maltrata y el*

5 Nota de la autora: Allí el espectador no podía sentarse en ningún momento y debía trasladarse de un lugar a otro con la guía de los personajes; solo al final descubría que “los que están sentados están muertos” y que el aparente consultorio era en realidad una suerte de purgatorio.

6 Hay por lo menos tres más escritas en forma completa pero inéditas (*Prometeo en situación de calle*, *El juego de té*, *La ilusión del mar*), que había empezado a ensayar con diferentes grupos de actores y actrices.

7 4 de agosto de 2013. Disponible en: <https://www.facebook.com/guillermo.yanicola/post/s/10201818377210822>

*teatro te hace sentir mejor, entonces el teatro te está contando el cuento (...) es un teatro anestésico*⁸. Además de la concepción teatral que se advierte en estos fragmentos, es importante señalar el *desparpajo* –para usar sus propias palabras– con el que combina realidad y ficción, al citar un autor inventado, al que además se le agrega año y lugar de procedencia. La base de toda la *pantomima* es siempre el divertimento y el juego. El lugar de residencia de don Tulio –como solía llamarlo con tono jocos–, Ingeniero White, apunta también a otra marca distintiva de la mirada Yanícola: el federalismo. El arte por fuera de la capital del país. ¿Por qué no puede haber un gran artista y pensador teatral en un pequeño puerto del partido de Bahía Blanca, en el medio de la provincia de Buenos Aires? Siempre se trata de sacar las cosas de los lugares esperados, de romper el cristal de la costumbre, de transgredir el horizonte de expectativa. Y con esta peculiaridad, Yanícola decidió vivir del teatro en Mar del Plata, como un posicionamiento ideológico concreto, que le costó sus altos riesgos y que se materializa en una obra que posee como otra de sus señas definatorias los localismos y la aparición de la territorialidad citadina en los parlamentos y alusiones de los personajes. Basta para ello citar el caso de *Marde Troya*, estrenada en 2015, donde se traslada la historia de *Troilo y Crésida* de Shakespeare a la disputa de dos equipos de hockey femenino marplatense.

Intentaré a continuación sistematizar los procedimientos centrales que definen el quehacer dramático de Yanícola, para detenerme luego en la exacerbación que se produce en *La bella dispersione*, lo que la transforma, desde mi perspectiva, en una obra emblema.

Hacer teatro en serio: la expansión de límites como concepción estética

En este *ir con la búsqueda hasta las últimas consecuencias*, Yanícola fue creando, acaso sin proponérselo, una serie de procedimientos que son retomados en cada obra sucesiva para ser re-explorados con nuevos marcos. En alguna oportunidad, señaló el carácter *fortuito* de la creación, en el sentido de que su trabajo no parte de códigos *a priori* o impuestos *ad hoc*, sino que es

8 Idem nota 6.

el propio quehacer el que va guiando la construcción del código y la hipótesis de su puesta en escena, hasta llegar a su concreción; proceso, por supuesto, no exento de recortes y/o variaciones. En la entrevista que le realiza Guillermo Dillon para ABRATV, manifiesta precisamente la existencia de “consignas internas” que sirven para un proceso en particular pero que no se vuelven metódicas, sino que una vez finalizado el proceso en cuestión se eliminan y se crean otras nuevas. En sus propias palabras, “cada trabajo viene con su propio instructivo, que uno tiene que descubrir”⁹. Desde este punto de vista, una primera marca distintiva de su producción es la diversidad.

Ya señalamos el humor, el desparpajo, la experimentación, los localismos y el riesgo como claves de interpretación de su poética. Hay que agregar la irreverencia en la lectura y adaptación de los clásicos, que surge como consecuencia de atraerlos a la territorialidad de lxs nuevxs espectadorxs y productorxs. En ese sentido, siempre fue un activo lector, capaz de captar la esencia significativa del texto fuente y hacerla estallar en escena junto con infinidad de otros componentes. Esto se ve con mucha claridad no solo en la adaptación de *Troilo y Crésida* ya mencionada, sino también en su versión de *El matadero*, de Esteban Echeverría, denominada *Mataderos* (2011), en *Fausto y la sed* (2012) y en su brillante puesta de *Ubú rey* de Alfred Jarry, titulada *Ubú, un beso único* (2007)¹⁰.

Esta idea de la expansión de límites lo lleva a producir un teatro no solo por fuera del epicentro del país –quizás porque era porteño nunca tuvo el prurito de ser *del interior*– sino también por fuera del centro de la ciudad y en espacios no convencionales. Eso implica correr un riesgo, que por momentos puede leerse como *autoboicot* pero que en realidad constituye un posicionamiento ideológico concreto de resistencia anti-mercado, anticapitalista. Cuando todo indicaba que había que hacer un teatro breve porque la cultura del *zapping* había perjudicado la capacidad de atención del

9 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hDMCtWDU60I>

10 Para profundizar sobre Mar de Troya, remito al siguiente trabajo de Natacha Koss: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3796/3892>. Y para *Mataderos*, a un trabajo propio y a uno de Eduardo Chiaramonte, publicados en las Actas de las XV Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense, disponibles en: https://gie-argentina.weebly.com/uploads/2/2/8/1/22810582/actas_xv_jornadas_gie_2012.pdf

espectador, Yanícola hacía obras en dos partes (*Edificios Torre A y Edificios Torre B*), o apostaba por la marca colectiva del teatro, con piezas escenificadas por una numerosa cantidad de actores y actrices en escena (*Fausto y la sed o Caminat*), lo que no solo complicaba la cuestión sino que también disminuía notoriamente la rentabilidad del espectáculo¹¹. Nunca fue ese un parámetro para la creación, más bien todo lo contrario. Al hacer las obras en casas personales o en espacios no teatrales, no había boletería –había que sacar la entrada anticipadamente en el comercio donde trabajaba una de las actrices–, no había dónde esperar si llovía –cada uno debía ocuparse de llevar su propio paraguas–, y había que moverse por distintos vericuetos, lo que conducía siempre a correr al espectador de lo que podemos denominar *un teatro almohadón*. No era cómodo no poder sentarse, trasladarse tan lejos, sacar la entrada con anticipación en un lugar puntual de la ciudad con un horario de comercio y, sin embargo, esa supuesta incomodidad producía avidez, deseo, fortalecía la expectación y contribuía a entender al teatro por fuera de sus límites, como algo que va más allá y que siempre puede ser otra cosa diferente. El teatro como incertidumbre.

Un último procedimiento que quiero señalar antes de pasar al análisis de *La bella dispersione*, tiene que ver con la intertextualidad, que deriva de una concepción no jerárquica de los materiales que estimulan la creación. En la obra de Yanícola no hay jerarquías entre alta y baja cultura, y los textos clásicos o el cine de autor pueden conjugarse con cualquier otro elemento, siempre y cuando este funcione como estímulo creador. La intertextualidad, a su vez, puede ser tanto intratextual, es decir de su propia obra consigo misma, como externa, con otros textos o materiales de la más diversa procedencia y géneros: canciones, largometrajes, novelas, teatro, poesía. Esta desjerarquización, además de producir una obra abierta, múltiple, plural y polisémica, es una marca fundante de su propia formación autodidacta, de su propio todo vale, en tanto todo puede transformarse en teatro porque el teatro es, desde su innovadora propuesta, algo que se reinventa cada vez que se produce.

El teatro no existe por fuera de las obras que realiza. Por eso, su teoría teatral está contenida en su propia obra, compuesta por cada una de las piezas

11 Para un análisis de *Fausto y la sed*, remito a Dubatti, Jorge (2019 y 2020).

que conforman el rompecabezas total. Pero, además, el teatro es ante todo una experiencia vital, un acontecimiento único e irrepetible cada vez, como bien nos enseña la filosofía teatral. Esa convicción lo compromete a hacer un teatro que, como la vida, sea cambiante e incierto. Esta es la razón por la cual muchas de sus puestas proponen experiencias que atañen más al cuerpo y a las emociones, que a la razón. Así, otra de sus peculiaridades es la improvisación en el orden de las escenas (lo hizo con *Mataderos*, pero también con *Ubú Rey*), como forma de resguardar el teatro como acto vivo. Ni intérpretes ni público pueden descansar cómodamente dentro de estos parámetros. Lo mismo sucede con la no linealidad narrativa (*Los que están sentados*, *La bella disperseione*, *Mataderos*) o con la repetición agobiante (*Los fines*), en tanto no todo debe ser comprendido en términos racionales. Si la vida es caótica, el teatro a veces también.

De esta forma, muchos de los parlamentos de sus obras, leídos hoy a la distancia, se vuelven automanifiestos de creación, textos teóricos que definen no solo su mirada sobre el teatro sino también su concepción vital, su compromiso intransigente con el juego y el arte, con la resistencia anti-mercado y con la disrupción como mandato que no se negocia. Estos manifiestos se conjugan también con la autorreferencia como dispositivo creador, por lo que el teatro habla de sí mismo y se pone cada vez más en abismo.

Todos estos elementos aparecen exacerbados en *La bella disperseione*. A ellos nos dedicaremos en el próximo apartado.

***La bella disperseione* como obra emblema**

Estas operatorias dramáticas que hemos señalado están sobredimensionadas en una obra que Yanícola escribe hacia el año 2009 pero que queda inconclusa, hasta que la comparte con un grupo de actores y actrices con quienes venía trabajando otro material y juntos deciden escenificarla, a fines de 2015. De esta manera, puede vislumbrarse la combinatoria de los modos de escritura que ejecuta Yanícola, puesto que trabaja tanto en forma individual y en soledad, como un tradicional dramaturgo de escritorio, como elaborando

una *escritura en escena*. De hecho, es el contacto entre esa versión primigenia del texto con los actores y actrices, lo que en definitiva le permite finalizar y cerrar la escritura. La obra es también concebida como un díptico, junto con *Il Periplo*, de 2016, ambas compuestas en *italiano falso* que, bien al estilo Yanícola, es una propuesta de *mucha rigurosidad*, que indica que la obra se desarrolla en italiano y cuando no se sabe una palabra, se la inventa¹². El uso del italiano responde a varias cuestiones. En primer lugar, está el matiz lúdico, el juego, el divertimento. Hay, también, algo con la musicalidad del italiano, no olvidemos que Yanícola era músico y que le daba mucha importancia al sonido de las palabras pronunciadas en escena, a las que concebía como la partitura del espectáculo. Por último, el italiano tiene que ver sin dudas con el referente que funciona como disparador creativo, el hipotexto, en términos de Genette (1989), es decir, el largometraje *8 y 1/2* de Federico Fellini, estrenado en 1963¹³.

Yanicola ya había hecho teatro en espacios no convencionales. Ahora redobla la apuesta y hace teatro en su propia casa. Este dato, además, es de suma relevancia para la trama de la obra, que sucede en la cabeza del dramaturgo. Cuando Yanícola la había escrito en 2009, había incluso hasta imaginado un *flyer* que decía: *“Yanicola hace una obra en su casa, que queda en la loma del culo. Colectivos 555, 52, 91 y 93”*¹⁴, precisamente porque en ese momento vivía en El martillo, un barrio periférico de la ciudad. La casa, entonces, es una metáfora, una metonimia, de la cabeza del dramaturgo Guillermo Yanícola, que como sujeto empírico interviene en tanto actor/personaje/persona, llevando al extremo el juego de liminalidad entre realidad y ficción que siempre le interesó: *“Todo esto es lo que sucede en la cabeza del autor mientras escribe. / Todo esto es lo que sucede en la casa del autor mientras escribe./ Es decir en su cabeza./ En su alma./ Esta obra sucede en la cabeza del autor mientras escribe./ Esta obra sucede en la casa del autor, es*

12 Remito a la siguiente entrevista, organizada por el Teatro Auditorium de Mar del Plata en 2016 y denominada Picada de dramaturgos, en la que Yanícola desarrolla en particular las peculiaridades del proceso creativo de esta obra: https://www.youtube.com/watch?v=Cn_yTDvCIDI&t=1630s

13 Disponible completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=vqa6sJxkfeI>

14 En la entrevista citada de Picada de dramaturgos, Teatro Auditorium, 2016.

decir en su cabeza, en su alma” (Yanicola 2015). Yanicola cruza el umbral de lo posible al invitar al espectador a recorrer su casa y al presentarse como personaje de su propia obra¹⁵.

Los actores interpretan diversos personajes a la vez y, entre ellos, hay varios llamados “*No Yanicola*”, “*No Yanicola militante*”, “*No Yanicola poético*”. Los anteojos de marco grueso utilizados por los tres intérpretes varones, entre ellos el dramaturgo/director, recuerdan la imagen de Marcello Mastroianni en el papel del aturdido Guido Anselmi, de la película de Fellini. Uno de los personajes, de hecho, se llama 8 y ½ y la atmósfera onírica propia del largometraje italiano inunda la puesta marplatense. En este sentido, es apropiado hablar no solo de intertextualidad, en términos de homenaje e inspiración, sino también de expresionismo, pues tal como sucede en la película –que originariamente iba a llamarse *La bella confusione*, de ahí, *La bella dispersione*–, lo que en realidad vemos es la corporificación de los pensamientos del dramaturgo; nos topamos con su imaginación, sus personajes, sus miedos, sus inquietudes. Por eso, Yanicola recibe a los espectadores vestido de sí mismo, lo que contrasta con la composición de maquillaje y vestuario de todos los demás, sus creaturas. Incluso, en la filmación disponible de la obra que está en *Youtube*, puede vérselo con una remera que lleva la imagen de una máquina de escribir; remera que, por supuesto, solía usar en su vida cotidiana: “*Entonces... hago una obra en mi casa. Pongo público acá en el comedor... y en la cocina, pero parados porque si no no entran. Bueno que se la aguanten. Es un ratito. ¡Qué delirio! Pero para hacer esto tengo que sacar, sacar, sacar... (Se va sacando la ropa delante del público). La considerazione del público é fundamental (Se mete en el baño semidesnudo)*” (Yanicola 2015). Este sacarse la ropa que indica la didascalía es, ni más ni menos, que la metáfora de la obra. Yanicola se desnuda y muestra su intimidad; la de su casa, la de su cabeza, la de su alma.

15 La puesta se llevaba a cabo en lo que durante unos años Yanicola llamó Espacio Casa, ubicado en la calle Ayacucho esquina La Pampa, de la ciudad de Mar del Plata. Pero, a diferencia de otras puestas escenificadas allí, ahora el espectador concretamente atravesaba toda la casa, no entraba por el patio hacia la sala del fondo como era lo habitual, sino que cruzaba el living, la cocina, las habitaciones, el baño, espacios inundados con objetos propios de la vida cotidiana del dramaturgo.

Mientras el personaje abre la ducha, el público es conducido hacia el patio, desde donde ve el ventiluz del baño encendido con la sombra de alguien bañándose y oye el sonido del agua caer; atraviesa la cocina, y, entre otras cosas, reconoce la escenografía de una puesta anterior del dramaturgo, *Disparate*. Yanícola insiste, tanto en el texto dramático escrito como en varias entrevistas, en que esta obra no puede hacerse en otro lado que no sea en su propia casa. Y acá se advierte otra vez ese gesto de resistencia que señalamos más arriba, una convicción que hace que el espectáculo no pueda ser empaquetado y trasladado.

Como bien explica Dubatti (2009), el expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la consciencia. Se plantea, así, un enfrentamiento entre la visión subjetiva y la percepción objetiva del mundo (Dubatti, J. 2009: 126). En términos borgeanos, “*el expresionismo es una discordia*” (Borges, J. L. 1993: 155). El autor resalta, con esta sentencia, el malestar de los artistas con la propia época, en especial a partir de la experiencia que produce la guerra. Para Bertold Brecht, el expresionismo de la posguerra “*era una rebelión del arte contra la vida, y el mundo sólo existía en este teatro como una visión, extrañamente distorsionada, un engendro nacido de la angustia*” (1970: 145). Brecht reconoce el potencial estético y el enriquecimiento que el expresionismo produjo de los medios expresivos del teatro, pero considera que fue incapaz de mostrar al mundo como objeto de la praxis humana, por lo que se redujo su valor didáctico. Por su parte, César Aira elabora una serie de reflexiones a propósito del expresionismo para pensar la obra de Roberto Arlt. Así, señala cómo para el expresionista “*el mundo ha perdido su naturaleza cristalina*” (Aira, C. 1993: 55), de manera tal que hay dos elementos centrales que definen esta poética: la inadecuación del sujeto a la realidad y, como consecuencia, la deformidad de su representación a partir de un desfase temporal producto de la exploración de su mundo interior. En este sentido, la pieza de Yanícola nos recuerda tanto a *Seis personajes en busca de un autor* (1921), de Pirandello, como a *Trescientos millones* (1932) o *El fabricante de fantasmas* (1936), de Roberto Arlt. Aquí se hace presente, además, la materialidad de la construcción de esos personajes: “*Figlio mio. Debo decirte una cosa que quizá debí*

decirte antes. Io lo é scritto a mano (...) Bic azul. Trazo grueso” (Yanícola 2015).

Podemos argüir, entonces, que *La bella dispersione* es, quizá, una de las obras más personales de Yanícola, pues allí exhibe varias de sus obsesiones, propias de su mundo interior. Siempre con humor, el No Yanícola Crítico, una suerte de superyó freudiano –tal como aparecía también en Fellini–, reprime la libertad creativa e impone normas establecidas acerca de cómo debe ser una obra de teatro: “*Debe tomare una idea y desarrollarla. No puede escribir para los costados. Debe tomar un camino. Una decisión. Debe elegir un tema y escribir. Empezar y seguir. Empezar una cosa y terminarla. No puede empezar dieciocho cosas y que queden ahí. No puede escribir 18 obras a la vez. Así no podrá escribir niente*” (Yanícola, 2015). La trama no solo transcurre en la cabeza del dramaturgo sino que se escribe mientras el espectador ya está allí: “*Es una obra que empieza cuando todavía no se terminó de escribir. Ya llegó el público y la obra ni siquiera está escrita*” (Yanícola, 2015). Por eso es el mismo Yanícola el que habla de puesta en abismo, porque es la historia de un escritor que de golpe descubre que está siendo escrito. Esta idea de la autorreferencialidad o de la metateatralidad, Yanícola ya la había practicado en *Disparate* –que estrenada en 2004 estuvo catorce años en cartel, con él como actor protagonista¹⁶, donde hacia el final de la discusión matrimonial la mujer descubre que el hombre está escribiendo una obra con todas sus conversaciones y al grito suyo de “*No me lleves el apunte*”, la actriz desparrama las hojas del texto entre los espectadores. Algo similar a lo que indica la cita de *La bella dispersione* que se lee en el epígrafe de este trabajo. La obra ya no es del autor, es del público.

El humor atraviesa toda la pieza y, por medio de una suerte de auto-ironía, se manifiesta la soberbia del dramaturgo que hace una obra consigo mismo como personaje, la omnipotencia de querer desempeñar todos los roles y que todos le salgan bien (escritor, director, actor, músico) o el desparpajo de tomar tantas influencias externas para la creación de su espectáculo. De hecho, allí está Fellini, pero también hay menciones a Veronese, a Boal, a *Hamlet*, a *Ubú Rey*; hay incluso una reescritura de *Romeo y Julieta*, o citas a canciones del

16 Además de otras puestas estrenadas en el resto del país.

propio autor (*La temporada*, de La banda de los ausentes) o de obras anteriores (*Los fines*, por ejemplo, que estrenada en 2007 proponía 17 finales diferentes para una misma escena). La alusión a *La temporada*¹⁷ y *Los fines* se advierte con claridad en el monólogo de la mamma, donde entre otras cosas se menciona el parque Camet como el típico paseo primaveral de los estudiantes marplatenses, con ese afán localista que ya hemos señalado.

Entre tanta confusión, el Yanícola Crítico lo interpela casi con violencia: “¿Hasta dove quiere llegar? ¿Hasta dove? ¿Cuál es el suo límite? ¿Qué es lo que tanto busca? ¿Hasta dónde va a seguir con esta locura? ¿Hasta dove va a dar rienda suelta a su obsecione? ¿Qué dolor escondido arrastra? ¿Qué es lo que le duele tanto? ¿Duele tan adentro? ¿Cuándo encontrará la calma? ¿Cómo la encontrará? ¿Cuándo se calmará toda ésta vorágine de irracionalidad?” (Yanicola, 2015). Momento crítico en el que la mamma aprovecha e ingresa de sorpresa con su monótono discurso: “Hay un puestito vacante en el Banco Edificadora. Es un trabajo estable. Algo que te va a dar una seguridad...” (Yanicola, 2015). Es la voz de la sociedad, el inflexible discurso de la razón y la normalidad que atenta contra el deseo artístico. Es decir, ya convertido en un teatrista reconocido y de trayectoria, Yanícola escribe una obra donde todavía se manifiestan los tormentos y preocupaciones que asolan a quienes pretenden instaurar un modelo vital ajeno al tradicional y esperado. Estas voces que lo atormentan, que lo tientan con una buena obra social o créditos para empleados bancarios, conducen al personaje por un instante hacia la duda. Tal vez sea mejor vivir sin ensayos, sin locura, entregarse a la comodidad. Sin embargo, el dramaturgo resiste: “¿Cosa dice mamma? ¿Empleado de banco io?? Mientras suene el mio Corpo, quiero estar aquí, vivir en este mundo, en esta ilusión real, piú real que lo real” (Yanicola 2015). En este sentido, la obra asume también en varios momentos un matiz de manifiesto, se convierte en poesía de la resistencia. Veamos el siguiente ejemplo:

*¡Habiamo vendutto el alma a la comoditá! (...)
Comoditá de no pensare, de no laborare para lo que uno debe laborar,
de no facer niente. La comodita de no sentire, de no reflexionare, de no*

17 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=socuJF30y74>

compartire. La comodita de no amare, de no comprometerse... La comodita de habere fachado un arte obsecuente, un arte no desafiante, acomodatto. La comodita de no asumir riesgos, de un arte sin perigolo. La comodita de una vita segura, de una segurita cómoda, a costa de vivir esclavo, la comodita de la esclavitú. Abbiamo vendutto el alma a la comoditá!!!!

No Yanícola– *La vita non é una almohada. El arte non é cómodo. El teatro non e un almohadone.*

La venta del alma al diablo, presente en *Fausto y la sed* (2012), se convierte aquí en la venta del alma a la comodidad. Pero, además, el manifiesto de Tulio Salvatti que allí por 2013 criticaba la concepción del teatro como un almohadón, se retoma aquí donde se advierte en forma explícita un posicionamiento acerca del arte y, por extensión, acerca de la vida. Porque, de hecho, hacer teatro en su casa no es más que cumplir con el último eslabón de la cadena hacia la no disociación de vida y obra, cruzar el umbral, ir hasta las últimas consecuencias con la búsqueda, expandir los límites, desnudarse en su más profunda e íntima vulnerabilidad. El pesar del dramaturgo, sus abrumadoras persecuciones mentales tienen que ver, precisamente, con la invasión del teatro, del arte, en su vida. Los límites son cada vez más difusos, el arte abarca todo, la vida pasa a ser la obra y a la inversa; todo es ambiguo, disperso, confuso.

Todos estos elementos que hemos descripto convierten a *La bella Dispersione* en una de las obras más personales de Yanícola y, a la vez, en un emblema de su concepción artística y del uso de los procedimientos que constituyen su poética.

Palabras finales

Guillermo Yanícola dejó una vasta y profunda obra que merece ser recuperada y repuesta a lo largo y ancho del país, no solo en su homenaje sino más bien por el aporte y el impacto que tuvo su producción durante toda su vida, y que sin dudas seguirá teniendo. Fue un artista y un pensador del hecho teatral. Siempre supo y enseñó que, ante todo, el teatro es un juego, pero que debe jugárselo hasta sus últimas consecuencias, hecho que predicó con su

propio ejemplo. La densidad de sus propuestas, la innovación, el riesgo y la experimentación como marcas fundantes, nos conducen a pensar en un teatro de fuerte compromiso político, un teatro no acomodaticio ni complaciente, un “acontecimiento de pensamiento” (Badiou, A. 2011: 137), una “escritura impúdica”, que expone públicamente lo que no debiera exponerse (Badiou, A. 2011, p 133). El compromiso político de la obra de Yanícola es el de hacer teatro en serio, el de dejar de pensar en un teatro utilitario, en un teatro herramienta, para ser fiel a la más genuina y propia creación, para crear desde lo que uno es y no desde lo que uno cree que es; aspecto que Yanícola aprendió de Kartun, y Kartun de Ricardo Monti. Para Yanícola, “no sólo es político el teatro que habla de política. Que una obra aborde un tema político no la hace más o menos política. Lo político del teatro no está en el tema”¹⁸. Lo político del teatro, agregamos, está en la experimentación y en el riesgo, en crear sin preconceptos ni imposiciones externas –del mercado, del bien decir, de la política–, en no ser servicial ni cómodo, en atreverse a ir siempre un paso más allá, en concebir que el teatro no es algo ya hecho, determinado y clausurado, sino un inmenso mar de nuevas posibilidades. Lo político del teatro para Yanícola es no negociar con las convicciones estéticas, es ser intransigente con la premisa del juego, no ser metódico ni crear métodos.

En *La bella dispersione*, el personaje 8 y ½ recita el siguiente poema:

| | | |
|--|--|--|
| <p>al azar azorados azarados azadas asados ya hartos recontra podridos</p> | | <p>seres hechos de escombros escombros echados a los hombros para construir con ellos bellos nuevos seres y de sus escombros construir otros para volverlos a destruir y así y así construir eternamente nuevas destrucciones</p> |
| <p>de la falsedad del amor verdadero de la superficialidad de lo profundo</p> | | |

(Yanícola 2015, cursivas en el original)

18 Chat personal con el autor, 15 de mayo de 2019.

Allí se resume, quizás, su propuesta estética: exploración lúdica del lenguaje¹⁹ en combinación con una fuerte densidad poética²⁰ Allí está también, quizás, su (auto)mandato: *construir eternamente nuevas destrucciones*. Destrucciones de lo acostumbrado, de los lugares comunes, de lo políticamente correcto, de las lecturas esperadas; trasladarse del centro a la periferia, ser a veces el margen. Destrucción como sinónimo de irreverencia, de disrupción, de ruptura. O, en sus propias palabras:

*hoy más que nunca
hacer teatro es un acto de resistencia
crear belleza un acto vindicadorio
ante la necedad
la superficialidad
la pereza
la desazón
la ignominia
la injusticia
la miseria
ante la pauperización programada del cuerpo la mente y el espíritu
ante la pobreza sistémica
hacer teatro, crear belleza es un síntoma de rebeldía
una puesta en manifiesto
una toma de posición
un asentamiento
un no consentimiento
un no permitir que todo siga siendo tan horrible
un no dejarse vencer por los que nos quieren vencidos
un grito de retruco y vale cuatro a tanta muerte.²¹*

19 De esto da sobradas pruebas en *Disparate*, pero también en muchas de las canciones de La Banda de los Ausentes.

20 La poesía es otra recurrencia de su poética pero siempre con un matiz lúdico. En una de sus últimas piezas, *Los cinco grandes del malhumor*, los personajes juegan una competencia de improvisación de poemas, que resulta ser un momento bellísimo, pero además muy divertido, en medio de la desolación de una miserable familia sumida en la pobreza y el abandono.

21 En el grupo interno de facebook de su compañía The Sastre, 10 de octubre 2018.

Anexo

Para que se tenga una mínima idea de la vastísima obra de Guillermo Yanícola, elaboramos un listado tentativo de su desempeño artístico. Los años señalados corresponden al estreno de las obras:

- *Jaque* (de Blanca Caraccia, música original, 1988-1989).
- *La carretilla*, dirigida por Blanca Caraccia (autor y actor, 1989).
- *Los zapayos golondrinas* (grupo de humor con Guillermo Totó Castiñeiras y Cecilia Leonardi, 1993-1995).
- *Los clownsquinsky*, varieté clown (1994).
- *La Gracia musical* (con Andrea Porcel, estrella de mar mejor espectáculo infantil, 1997).
- *Bernarda* (de Totó Castiñeiras, música original y actuación, 2000).
- *Celestyna* (de Totó Castiñeiras, música original y actuación, 2000-2002).
- *Boogie el aceitoso* (de Eduardo Calvo, actor, 2002).
- *Acto sin palabras* (actor, 2001).
- *Floresta, reunión de cosas agradables y de buen gusto* (autor y director, 2003).
- *Disparate* (autor y actor, 2004).
- *El trofeo* (actuación y dirección, 2004).
- *Otra cosa la vida es* (2004).
- *Sueño de una noche de verano* (actuación y colaboración en la dramaturgia junto al grupo Teatrantés, 2006).
- *Los fines* (autor y director, 2007).
- *Muñiz u otras estaciones. Siete payasos esperan el tren* (dramaturgia y dirección, 2007).
- *Ubú, un beso único* (dramaturgia y dirección, 2007).
- *Marco Polo y las dos princesas chinas* (actuación y colaboración en la dramaturgia junto al grupo Teatrantés, 2008).
- *Una hora* (2008).
- *La cocina* (dramaturgia y dirección, 2009).
- *Delirio múltiple* (dramaturgia y dirección, 2009).
- *¿Por qué las casas se enfrían?* (dirección, 2009).
- *Un hecho de sangre* (2009).
- *Personas* (dramaturgia y dirección, 2010).
- *Saldungaray 1938* (dramaturgia y dirección, 2010).
- *Una muñeca veneciana* (actor, 2010).

- *Estrella de mar* (dramaturgia, dirección y actuación en colaboración con Claudia Mosso, 2010).
- *Mataderos* (dramaturgia y dirección, 2011).
- *Proyecto Mucho Gusto* (dirección, 2011).
- *Los que están sentados* (dramaturgia y dirección, 2011).
- *Fausto y la sed* (dramaturgia y dirección, 2012).
- *Playa* (dirección, 2012).
- *Simón, la huella del tiempo* (autor, 2013).
- *El último* (dirección; dramaturgia junto con Olivia Diab, 2013).
- *Caminat* (dramaturgia y dirección, 2014).
- *Espérame en el cielo* (dirección, 2014).
- *Tres viejos bardos* (actor, 2014).
- *Sherlock Holmes, el sabueso de los Baskerville* (autor, 2014).
- *Mar de Troya* (dramaturgia y dirección, 2015).
- *Edificios Torre A y Edificios Torre B* (dramaturgia y dirección, 2015).
- *Bien mal* (dirección, 2015).
- *Mesa, no varieté clown* (dramaturgia y dirección, 2015).
- *Noche y día* (dirección de actores, 2015).
- *Un Hamlet* (versionista, 2015).
- *Tres viejos bardos* (actuación, 2015).
- *La bella Dispersione* (dramaturgia, dirección y actuación, 2016).
- *Il Periplo* (dramaturgia y dirección, 2016).
- *Musas... esa voz que te inspira* (dirección y actuación, 2016).
- *Casa Shakespeare* (dirección general, 2017).
- *The Sastre al cuadrado* (dramaturgia y dirección, 2017).
- *Bajo una luz marina* (actor, 2017).
- *Piezas únicas* (dramaturgia y dirección, 2018).
- *Los cinco grandes del malhumor* (dramaturgia y dirección, 2018).
- *Festival Salvatti* (dramaturgia y dirección, 2019).
- *Actores extranjeros* (dramaturgia y dirección, 2019).

También creó *La Banda de los Ausentes*, para la que escribió, actuó y compuso los temas desde el año 2010; formó parte de los grupos musicales *El cuarteto de la plaza* (1987), *Entretrés* (1988) con Benjamín Gasé y Daniel Alberola; *Ánima Bendita* (1992) con Benjamín Gasé y Claudio Campos; *Alma Das Pampas*, con Benjamín Gasé, entre 1995 y 1998, y retomado entre 2017 y 2019; y participó de *La Música y los buscadores de sí*, de Mario Corradini, en 2019.

Hay, además, una gran cantidad de textos inéditos, tanto teatrales como teóricos que esperamos puedan publicarse a la brevedad.

Bibliografía

- Aira, César (1993). "Arlt". En *Paradoxa*. Rosario, N°7.
- Borges, Jorge Luis (1993). "Acerca del expresionismo". En *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Badiou, Alain (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- Brecht, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión. Volumen 1.
- Bracciale Escalada, Milena (2012). "La furia del cuerpo en escena: apuntes sobre una lectura teatral de *El Matadero* desde la poética de Guillermo Yanicola". Actas de las XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Estética y Poética de las Artes. Mar del Plata, GIE. Disponible en: http://gieargentina.weebly.com/uploads/2/2/8/1/22810582/actas_xv_jornadas_gie_2012.pdf
- (2019). "Reseñas en proscenio III. Y la vida siguió, como siguen las cosas que no tiene mucho sentido. Homenaje a Guillermo Yanicola". En *Reseñas Celehis*. N°17. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3800/3887>
- Cabrejas, Gabriel (2019). "Guillermo en la Banda de los Ausentes (y una crítica vintage)". En *Reseñas Celehis*. N°17. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3797/3888>
- Chiaramonte, Eduardo (2012). "El teatro de Mar del Plata y *Mataderos*, de Guillermo Yanicola". Actas de las XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Estética y Poética de las Artes. Mar del Plata, GIE. Disponible en: http://gieargentina.weebly.com/uploads/2/2/8/1/22810582/actas_xv_jornadas_gie_2012.pdf
- (2019). "Las poéticas en el teatro de Guillermo Yanicola". En Revista Digital IECE, Año 4, N°8, Diciembre 2019. Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Editorial Martín.
- Dubatti, Jorge (2020). "Materia fáustica y poética en *Fausto y la sed* (2012-2014) de Guillermo Yanicola". En *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: INTeatro.

- (2019). “Fausto y la sed de Guillermo Yanicola: hito del teatro nacional”. En *Reseñas Celehis*, N°17. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3836/3889>
- (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas abstractas y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Galano, Paola (2019). “*La bella dispersione*: o cómo fabricar un estallido”. En *Reseñas celehis*, N° 17. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3798/3890>
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Grimaldi, Jéscica (2019). “Ficción y artificio: Festival Salvatti de Guillermo Yanicola”. En *Reseñas Celehis*, N° 16. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3633/3637>
- Huber, Sebastián (2019). “Vertiginosos Los Fines”. En *Reseñas Celehis*, N.º 17, pp. 74-79. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3802/3891>
- Koss, Natacha (2019). “Shakespeare en Mar del Plata. Troilo y Crésida en la “versión libérrima” de Guillermo Yanicola”. En *Reseñas Celehis*, N° 17. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/3796/3892>
- Yanicola, Guillermo (2016). “Lo serio y lo solemne”. 26 de febrero de 2016. Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/guillermo-yan%C3%ADcola/lo-serio-y-lo-solemne/10153317122980825/>
- (2015). *La bella dispersione*. Inédita. Registro audiovisual disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AOkcHNhgBwo>

Entrevistas

Picada de dramaturgos, Mar del Plata, 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Cn_yTDvCIDI&t=5s

La vida del drama, ABRATV, Tandil, octubre 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hDMCtWDU60I>

De los hijos de la gauchesca a los hijos del glifosato: el campo como infierno en *Tragicomedia del Niño Sojero* (2012), de Juan Santilli

Jorge Dubatti
IAE - FFyL - UBA

En el prólogo a tres de sus piezas publicadas por la Facultad de Arte de la UNICEN sostuvimos que Juan Santilli (Necochea, 1964) es un dramaturgo excepcional, entre lo más relevante del teatro argentino contemporáneo (Dubatti, 2020a: 9-28). En sus prácticas dramáticas Santilli excede el oficio de dramaturgo de gabinete y le corresponde el término teatrista en el sentido más abarcador: es dramaturgo, director, músico, actor y *performer*, titiritero, artista multimedia, lector y adaptador, poeta y narrador, docente teatral (especialmente en el Profesorado de Teatro de la Escuela Provincial de Arte de Necochea).¹ En su literatura dramática se advierte un espesor heteroestruc-

1 Santilli integró varias formaciones: Compañía de Teatro de Arte Popular de La Plata, Pequeño Teatro de Marionetas de Necochea, El Cenáculo Teatro-Taller, Compañía de Teatro de Vecinos de Quequén, entre otras. Algunos títulos de su producción dramática son *La Excelsa* (1999), *Trasumando (brumosos recuerdos en litigio)* (2004, sobre la Guerra de Malvinas), *Caballadas* (2008), *El Museo de la Piedra* (2011), *La canción del arroz* (2012), *Tragicomedia del Niño Sojero* (2012), *La añoranza de algo perdido* (2014, sobre textos de Salvadora Medina Onrubia), *EcosDestilado / Manifiesto del Elemento Mecánico* (obra multimedia: impresos, video, música, intervenciones, distribuida en mano y por correo electrónico) (2013-2016), *Como volver a ser niña otra vez* (2015), *Elementos* (espectáculo inaugural del 58° Festival Infantil de Necochea, 2019). Realiza además performances individuales (la serie “Soy rebelde, ay”, 2016-2018) en fiestas y varietés de Necochea. Ha publicado los libros *Elogio de la gordura / Escatología del bonvivante* (poemario, FOCUN Fondo de Cultura de Necochea, 2003), *Ciudad y Poética / Escobar Destilado* (Necochea, El Barquero Ediciones, 2018) y *Teatro* (Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Col.

turado (Lotman, 1996: 21 y 61) en el que literaturidad y teatralidad (Dubatti, 2020c) se entretajan y multiplican con igual potencia. En su escritura hace confluír sus múltiples saberes de teatrasta.

Santilli trabaja en / desde Necochea, ciudad marítimo-fluvial donde nació y vive, cabecera del partido homónimo del sur de la Provincia de Buenos Aires, ubicada en una región eminentemente rural. El dato es clave, porque la compleja territorialidad necochense, bonaerense, argentina, latinoamericana² está en la génesis de su poética dramática³ (especialmente en la segunda etapa de su producción)⁴ y se expresa en todos los ángulos de composición: las

Dramaturgias, 2020, que incluye *La Excelsa*, *La canción del arroz* y *Como volver a ser niña otra vez*). Entre otras distinciones, recibió el Primer Premio Desfile Inaugural del Festival Infantil de Necochea (1998) por el diseño y co-realización de *El vuelo*, pasacalle para actores, máquinas y muñecos; por *La Excelsa*, la Segunda Mención en el concurso “Nuevas Obras de Teatro de Autores del Mercosur” (organizado por el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, con un jurado integrado por Marta Bianchi, Diana Raznovich, Eduardo Rovner, Ernesto Schóo y Agustín Alezzo, 1999) y una Mención Especial en el Premio Nacional de Teatro 2000 (Secretaría de Cultura de la Nación, jurado: Ricardo Monti, Mauricio Kartun y Eduardo Rovner). Resultó finalista del Primer Concurso Nacional de Novela Corta, S.E.G.A, con su novela *La imagen de un hombrecito parado en una esquina* (2016).

- 2 La territorialidad entendida como geografía subjetivada, coordenadas geográfico-histórico-culturales (Dubatti, 2020b).
- 3 En entrevista que realizamos con el autor en octubre-noviembre 2019, nos dijo: “Otro elemento-tópico-tema que rondará obsesivamente mi escritura será la ciudad. Mi ciudad, Necochea, y también otras que son parecidas: esos pueblos grandes en los que los límites reales y simbólicos con el campo se mueven todo el tiempo; pueblos anclados en densos pasados rurales, en tensión con sus ansias cosmopolitas y modernas. Con [Ezequiel] Martínez Estrada como espejo deforme, la vida de los pueblos de la llanura es, debo reconocerlo, una obsesión que ya no me discuto” (Santilli, 2019: 5).
- 4 En su amplia trayectoria –que suma unos treinta espectáculos– pueden distinguirse al menos dos etapas, como él mismo observa en la citada entrevista: “Ahora [octubre de 2019], a la distancia, puedo ver claramente dos momentos bien demarcados en mi producción personal. Pasado el primer impulso adolescente (que íntimamente catalogo como ‘prehistoria’), identifico una larga e intensa primera etapa marcada por el gesto de adaptar literatura a la escena. Podría decir que fue así como aprendí a escribir teatro: llevando cuentos, novelas y poemas a la escena. Leyendas anónimas, [Edgar Allan] Poe, [Osvaldo] Svanascini, [Charles] Bukowski, [William] Faulkner, [Truman] Capote, [Raymond] Carver, [Martin] Amis, [Ray] Bradbury, [Leonardo] Sciascia, [Nicolái]

historias, los imaginarios, la referencialidad, los intertextos culturales, el léxico, los temas, las formas de gestión y circulación. Acaso el cruce de esa territorialidad con el frecuente punto de partida en noticias periodísticas reales y la apropiación de procedimientos del expresionismo, sea uno de los secretos de su fuerza simbólica y su universalidad. Más allá de estas recurrencias, definimos su poética como automodélica, *teatro de autor* en oposición al *teatro de género*, que responde a reglas inmanentes, en cada caso singulares, y no se ajusta a géneros o modelos internacionales convencionalizados por la globalización. Santilli propone combinatorias únicas y diferentes, adecuadas a la búsqueda particular de cada experiencia escénica y resultantes de procesos específicos donde tiene peso la creación autopoética (Dubatti, 2015, 2020c).

En el presente artículo nos detendremos en una de sus obras más significativas: *Tragicomedia del Niño Sojero* (2012),⁵ para vincularla a la historia del drama rural argentino y destacar algunos intertextos de la cultura

Gógol, entre otros. (Todos hombres, ahora que veo la lista. Alguna autora, Laura Devetach; franca minoría, todo un dato). La escritura de *La Excelsa* [1999] marca el comienzo de la segunda etapa, influenciada por otras dos pasiones literarias: la no ficción de [Rodolfo] Walsh y Capote, y el policial negro norteamericano. La matriz de periodismo policial estará presente a partir de allí en mi producción, casi infaltablemente” (Santilli, 2019: 7).

- 5 La versión completa de *Tragicomedia del Niño Sojero* se estrenó el 17 de marzo de 2012 en la sala China Zorrilla del Teatro Toledo de Necochea. Elenco: Gustavo Wilson (Paisano de la Troupe, La Clota, Niño Caps. 3 y 4), Fernando Repetto (Paisano de la Troupe, Progenitor, marionetista Rana Cap. 2, El Argentino, Enano, Niño Cap. final), Alberto Santilli (Paisano de la Troupe, La Madre, marionetista Niñito Cap. 2, Camionero, Presentador y Dueño del Circo, Cana, El Buda), Juan Santilli (Hermano del Niñito Sojero, Relator, Voces Enano y Nemea la Sirena, Voz Niño Cap. final, Tape Petiso), César Agriello (Paisano de la troupe). Dramaturgia: Juan Santilli. Música original: Gustavo Wilson y César Agriello. Karina Charque: Voz en las canciones Caps. 1 y 3. Ilustraciones Cap. 4: Pablo Benedini. Diseño y realización de objetos: Vero Gorosito. Diseño y realización escenográfica y diseño de luces: Jorge Bernal. Diseño de vestuario: Roxana De Castro. Asistencia técnica: Virginia Martínez Mulattieri. Producción ejecutiva: Jorge Bernal. Dirección: Juan Santilli / Jorge Bernal. Fue seleccionada por el Consejo Provincial de Teatro Independiente CPTI para representar a la región en la Fiesta Provincial de Teatro Independiente, en Lincoln, 2013.

nacional en su precisa elaboración. Caracterizaremos su relación con el expresionismo como forma de producción de sentido político.



Afiche de *Tragicomedia del Niño Sojero*,
con el espacio en blanco para indicar días de función.
Gráfica: Jorge Bernal.

En entrevista con Santilli, nos refirió el proceso de escritura de *Tragicomedia del Niño Sojero* con palabras que iluminan su poética automodélica y la atención puesta al material que se iba revelando autopoiéticamente, de acuerdo con el modo de creatividad de la formatividad analizado por Luigi Pareyson:

El Sojero creció de a saltos, en capítulos unitarios escritos a mano alzada, bajo la forma de improvisaciones apenas corregidas. No trabajaba pensando en una totalidad; sólo me proponía producir un material generoso y con cierta gracia (entre otras cosas, que hiciera reír) para ser presentado en un espacio de varieté que funcionaba regularmente por entonces y al cual había sido invitado. Escribía sobre la fecha y de un tirón, sin pensar demasiado ni volver atrás, muchas veces la tarde misma previa al evento. Luego lo leía yo mismo en la varieté, y me olvidaba del asunto hasta que, 30 o 40 días más tarde me avisaban que había otra fecha. Entonces me sentaba y escribía el capítulo nuevo. El ciclo generó una serie de efectos sorprendentes en el público: una gran identificación mezclada con un enorme disfrute de la experiencia. Sobre el final de este ciclo, fue un amigo (Jorge Bernal, increíble artista visual y escenógrafo) quien sugirió que el Sojero debía convertirse en obra escénica total. El mismo Jorge luego sería pieza fundamental del montaje que estrenamos en 2012 con la Compañía de Teatro Transgénico, integrada por César Agriello, Gustavo Wilson, Jorge Bernal, Fernando Repetto, Virginia Martínez Mulattieri, Alberto Santilli y yo mismo. (Santilli, 2021: 4)

Tragicomedia del Niño Sojero es parte de la historia del drama rural argentino, a su vez vinculado a otras expresiones literarias (poéticas, narrativas) y artísticas de lo rural en la cultura nacional.⁶ El término *drama rural* (diverso de teatro rural, que implica otras pertinencias), retomando la propuesta de Luis Ordaz (1953, 1959) y Raúl H. Castagnino (1977), incluye y excede el de *gauchesca*; es una categoría tematólogica que abarca el conjunto de textos dramáticos que, desde diferentes poéticas (sainete, tragedia, comedia, farsa, posdrama, biodrama, formas híbridas y automodélicas, etc.), representan la vida, conflictos y transformaciones del campo argentino y sus pobladores (sean originarios, gauchos, campesinos, colonos, *dueños de la tierra*, trabajadores, inmigrantes, extranjeros, invasores, etc.). La historia del drama rural recorre un proceso que involucra cuatro siglos: se inicia con la gauchesca primitiva (el sainete *El amor de la estanciera*, de fines del siglo

⁶ Todas las citas de *Tragicomedia del Niño Sojero* se hacen por el texto inédito facilitado por el autor, disponible en nuestro archivo.

XVIII), incluye las versiones de *Martín Fierro* y *Juan Moreira*, así como las piezas de Enrique García Velloso, Florencio Sánchez y Roberto J. Payró, y llega hasta la contemporaneidad con textos de Copi (*La sombra de Wenceslao*), Emeterio Cerro (*La Marita*), Bernardo Carey y Lorenzo Quinteros (*Hormiga Negra*), Mauricio Kartun (*Salomé de chacra*), Sergio Bizzio y Daniel Guebel (*La China*), Gonzalo Demaría (*El romance del Baco y la Vaca*), Marcelo Mininno (*Lote 77*), Martín Marcou (*Hijo del campo*), Alfredo Ramos (*Un amor de Chajari*), Toto Castiñeiras (*Gurisa*), entre muchos otros.



La función va a comenzar. Foto: Karina Charque.

Tragicomedia del Niño Sojero es un drama rural contemporáneo, que al mismo tiempo que repite procedimientos característicos de esta poética histórica, se diferencia radicalmente para evidenciar el contraste de una degradación. Tiene como protagonista a un niño banderillero (encargado de señalar a las avionetas el sector a fumigar) con una malformación física producida por las fumigaciones con glifosato y por “*la escena compleja del campo y sus costumbres*” (“*Prólogo funcional: Origen y destino del Niño Sojero*”, p 2). El glifosato es, al mismo tiempo, la parte (sinécdoque, metonimia) y el símbolo de síntesis de una toxicidad aún mayor: el campo mismo. La

trompa que le brota al Niño Sojero en la cara le es causada por el campo en su conjunto de degradación: por el amor de los padres (“*cada vez más parecidos al patrón*”, Cap. 1, p 5), los hábitos de la vida cotidiana, la desigualdad y la miseria, la explotación y el maltrato, la ideología y la subjetividad rural. Santilli representa una *estancia modelo*, y por extensión el campo, en palabras de La Madre, como “*este infierno disfrazao [sic] de unidad productiva agroganadera*” (Cap. I, p 5). El campo como orbe infernal. El Niño Sojero canta mientras el trabajo infantil lo envenena: “*Muevo mi cabeza / y me apunta el avión, / nieva glifosato / en mi corazón. // Muevo mi cabeza / de banderillero, / cierro los ojitos, / me trago el veneno*” (p. 7).



El Niño Sojero recién venido al mundo. Actores (de izquierda a derecha): Fernando Repetto, Gustavo Wilson y Alberto Santilli. Crédito foto: Nacho Vega

Santilli no representa el campo en las tensiones sociales y políticas de *Jesús Nazareno* hacia 1902 o *Los afincaos* en 1940, sino el contemporáneo a la escritura del texto, en la postdictadura y en el siglo XXI. *Tragicomedia del Niño Sojero* es el drama rural de la degradación social y natural a la que ha llevado el campo “*la ambición del garcaje desbocado*” (p. 11), en el que resuenan “*dejos de cardón, de clarín, de legrand*” [sic] (p. 2). Es el campo en el que

pervive, en postdictadura, la subjetividad de la dictadura, como nos señaló Santilli (2019: 8):

La última dictadura cívico militar se prolonga en el campo: ahí está el huevo de la serpiente. En el campo. En Oliden, en Necochea, en Tres Arroyos, en todo el país la dictadura sobrevive en el campo. Porque el campo es el súmmum de la mierda capitalista: propiedad privada, oligarquía, aburrimiento, camionetas monstruosas y ropa cara.

En una entrevista en mayo de 2021, le preguntamos a Santilli por la génesis de la escritura de *Tragicomedia del Niño Sojero*, y en su respuesta se manifiestan las múltiples marcas de territorialidad:

Cuando –casi sin quererlo, a lo largo del año 2011– me puse en la tarea de escribir lo que finalmente sería la Tragicomedia del Niño Sojero, no tenía la más mínima idea de lo que quería hacer. Sólo sabía que necesitaba un material dúctil, moldeable y liviano, a la vez que substancioso. La solución al problema la hallé en la reelaboración de un motivo que ya había trabajado anteriormente (la trompa de elefante), esta vez cruzado con un tema “de actualidad”: el negocio de los agrotóxicos y sus múltiples nefastas consecuencias en zonas y ciudades como la mía, Necochea. Lo de la trompa de elefante tal vez requiera una breve explicación. En mi ciudad se realiza, desde la década de los 60, una fiesta popular conocida como Festival Infantil (o Festival de Espectáculo para Niños y Niñas). Por esas cosas de la cultura popular, el símbolo del Festival es una elefanta; animal que no abunda en la zona, pero que sí la visitaba regularmente como parte de las viejas compañías de circo (a propósito, esa imagen será revisitada en una de los capítulos del Sojero). Bueno, por esos años, con un grupo de artistas de mi ciudad veníamos haciendo una serie de acciones poéticas que cuestionaban la realidad sociocultural

local; esas acciones se agrupaban bajo el nombre de El Año de la Trompa, y jugaban de diversas maneras con la imagen física y las resonancias de aquello. Frente a la falta –y también: a lo innecesario– de una “idea” nueva, decidí seguir por la senda de la trompa. El resto lo propuso la propia escritura. (Santilli, 2021: 1-2)

En *Tragicomedia del Niño Sojero* Santilli retoma un núcleo narrativo de *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández: la historia de *los hijos de Fierro* (cantos 11 a 20) y del hijo de Cruz, *Picardía* (cantos 21 a 28). Durante los 10 años de ausencia de su padre, el *hijo mayor* y el *hijo segundo* de Fierro atravesaron infancia, adolescencia y se hicieron hombres en la desdicha y el desamparo, contra innumerables dificultades. Lo mismo le sucede al *hijo del glisofato*: debe hacerse un lugar en la vida con “*una extensión de carne y membrana viscosa que parte de la zona que ocupa la nariz*” (p. 2). A diferencia de los hijos de la gauchesca, el protagonista de Santilli padecerá todo tipo de interdicción, destinado al fracaso y la anulación. El desamparo y los padecimientos del pequeño, al que como en la coincidencia abusiva del melodrama todo le sale mal, acentúa la percepción de una sociedad filicida. Nos dijo al respecto Santilli:

La decisión de poner en el centro de la escena a un niño de la llanura pampeana con, digámoslo así, problemas de crecimiento, me permitió jugar muy libremente con recuerdos y experiencias propias, de mi propia infancia (que si bien no transcurrió “en el campo”, sí estuvo marcada por la cultura del campo, sus ritmos, sus mitos y sus formas: esa suerte de realidad dislocada, absurda y aberrante que aquí vivimos con absoluta naturalidad. En el juego de reponer una mirada “inocente” (la del Sojerito, una suerte de alter ego aumentado) de ese pandemonium fueron apareciendo, haciéndose presentes las imágenes y las palabras, los tonos y los ritmos del texto. (Santilli, 2021: 5)

Tragicomedia del Niño Sojero se transforma, a partir del Cap. 2 “*Infancia y precocidades combustibles*”, en una variante del drama de educación o aprendizaje (correlato teatral del *Bildungsroman*). Es el anti *Don Segundo Sombra*, la gran reversión del periplo autoafirmativo del personaje de Ricardo Güiraldes. “*El Niño Sojero ya tiene 20 años y una trompa de 50 centímetros por 9 de diámetro en la parte de arriba*” (p. 11). Su existencia es una pesadilla de héroe de comic. Condenado a una vida *anormal*, la desgracia lo obliga a acciones grotescas: el Niño Sojero no tiene iniciación sexual y se consuela esperpénticamente. Dialoga con un coro de ranas que, como otros animales, padecen también las fumigaciones. Santilli otorga cómicamente la función del personaje-delegado al Niño Sojero, retardado por la mala alimentación y el veneno, y es tan obvio y contundente el horror que hasta él puede explicitar con precisión la construcción de significado de la escena:

¿Entiendo mal, o quieres decir que tú y tus hermanas y hermanos están muriendo por culpa de la deforestación, la sequía y la contaminación de los suelos producto del uso y abuso de herbicidas que sólo resisten organismos manipulados genéticamente para tal fin, como la soja transgénica y el maíz transgénico y los niños como yo, que si bien no perecemos, nos vemos frente a la novedad, no del todo simpática, de nacer con trompa? (El niño sojero, Cap. 2: p. 14)

En el Cap. 3 “*La luminosa Edad de la Milonga*”, el Niño Sojero ya tiene 28 años, se escapa del silo triguero abandonado donde sus padres lo mantienen oculto y encerrado y, envuelto en una larga bufanda, visita una vez a la semana un prostíbulo para encontrarse con “*Trompa de Oso*”. El Argentino le ofrece droga, pero tanto *dealer* como cliente terminan apaleados. Nace así “*La leyenda del Argentino*”. Santilli se ríe de las nuevas *leyendas* rurales, que confronta con el *Santos Vega* de Rafael Obligado. Toda aura mítica y sublime se ha perdido: “*¡Ay, ay, ay, ay –se queja el Niño Sojero–, me embarga una pena más grande aun que la que emana de los versos finales del Santos Vega de Rafael Obligado! ¿Por qué la llanura nos sume en la depresión, qué extraña*

cosa hay en ella, que inunda nuestros corazones de tristeza infinita? ¿Y por qué especialmente los jueves?” (Cap. 2: 12)



“La leyenda del Argentino”. Actores (de izquierda a derecha):
Gustavo Wilson, Fernando Repetto, Juan Santilli, César Agriello, Alberto Santilli.
Crédito foto: Karina Charque.

El Cap. 4 “*El estrépito punzante de una canción de amor*” encuentra al Niño Sojero con 33 años. Las acotaciones recapitulan la historia hasta ahí: el Niño Sojero “ya ha sido iniciado en las artes ocultas del trabajo infantil, el sexo pacha mama, la milonga virtual y algún tópico más de la vida del campo, aburrida y banal” (Cap. 4: 29). Ahora creará descubrir el amor en un circo con Nemea, una *sirena* atracción del show, que lo decepcionará y despertará su violencia homofóbica al conocer su verdadera identidad. Atravesado por la degradación de los tiempos, el espectáculo de este circo está en las antípodas del que presentaba el popular drama gauchesco *Juan Moreira*.

El Capítulo Final “*Una luz muy blanca y muy brillante*” reelabora otro tópico de la literatura gauchesca: el viaje del gaucho a la ciudad de Buenos Aires, presente en el *Fausto* de Estanislao del Campo. El Niño Sojero ya tiene 40 años y quiere iniciarse en el “*Eterno Misterio de la Muerte*”: viaja a la capital para encontrarse con el mensaje del budismo. El paisaje de la Terminal de Retiro le recuerda el “*infierno que le describía el curita del pueblo, el que lo sentaba sobre sus rodillas y, dulce y piadoso, le untaba la trompa, extático y*

tierno” (p 38). Maltratado por la policía porteña, el Niño Sojero se mete en la *Villa 31*, donde es secuestrado y, para pedir su rescate, le mutilan la trompa y muere.

El texto el hablante dramático básico (a cargo de las acotaciones) compone un personaje más, el “*Relator*” (pp. 22 y 45), que encarna la voz compleja y multifacética del narrador-presentador de un “*falso radioteatro*” (p. 1). También podemos pensar el protagonismo de esa voz como si se tratara del narrador de marco de un poema gauchesco o nativista. Al respecto reflexiona Santilli en la entrevista:

Otro elemento –en este caso formal– operó para que el texto finalmente fuera lo que es: la decisión de escribirlo, según se definía, al modo de un “falso radioteatro para una sola voz”. Esa definición genérica introdujo un elemento que terminó siendo central en el texto: las exuberantes, pantagruélicas y desorbitadas didascalias, que proponen ya una puesta sonora plagada de imposibles, ya desvíos y derivas hacia mundos lindantes, ya precisas y minuciosas descripciones espaciotemporales (herencia de lo mejor de la gauchesca), o simplemente opiniones del narrador absolutamente fuera de contexto. Las didascalias se transformaron en los pulmones del texto, su verdadera razón de ser. El resto lo hizo cierta “tendencia natural” –que reconozco en mí– a “pensar” versificando en rítmicas regulares (por lo general octosílabos y endecasílabos); y generando rimas más o menos consonantes. Es como una tara que tengo. El texto está atravesado por canciones y recitados que recuperan esas formas explícitamente, pero también por una serie de relaciones rítmicas y sonoras “internas”, no formalizadas, digamos. El gesto de escribir a mano alzada, sin volver sobre el texto ni detenerme, transformaba cada acto de escritura en una suerte de payada solitaria, sorprendente y reveladora de sentidos, en principio, para mí mismo. (Santilli, 2021: 6)



Comienza el final. Actor: Juan Santilli.
Crédito foto: Karina Charque

Si en algo coincide *Tragicomedia del Niño Sojero* con *Martín Fierro* es en su caracterización del mundo como orbe infernal. La palabra *infierno* prolifera en el poema de Hernández⁷, de la misma forma que en la pieza de Santilli (Cap. 1: “*el infierno antes descripto*” dice el Relator refiriéndose a la estancia modelo, p.4; Cap. 1: “*este infierno disfrazao [sic] de unidad productiva agroganadera*”, dice La Madre, p 5; Cap. 2: “*la antesala del infierno*” llama la Rana al día jueves, p 12; Cap. Final: Retiro le recuerda “*al infierno que le describía el*

⁷ Recordemos solo dos: “Quiero salir de este infierno”, dice Martín Fierro en el canto XIII de la Ida; “Pues infierno por infierno / prefiero el de la frontera”, afirma en el canto X de la Vuelta.

curita de pueblo”, p 38, tiene “*el ruido infernal de la urbe*”, p 39; Cap. Final: “*una voz como salida del infierno*” lo lleva al “*Buda*” en Retiro, p. 41).

Pero la diferencia es que Santilli trabaja esa dimensión infernal en clave expresionista, como señalamos en nuestro análisis de sus textos (Dubatti, 2020a: 9-28). En términos procedimentales, el principio constructivo fundante de la poética teatral expresionista radica en la objetivación dramática y/o escénica de los contenidos/formas de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.), y en un sentido más amplio, de los contenidos/formas de la subjetividad (en su doble dimensión consciente e inconsciente). Por extensión, el expresionismo trabaja con la objetivación escénica de la visión subjetiva como alternativa al objetivismo empírico realista (Dubatti, 2009). Llamamos subjetividad a las formas humanas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de sentar/producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología (programa eminentemente consciente), en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana (incluso las no concientizadas) porque opera como “*la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.*” (Guattari-Rolnik, 2006: 41). En *Tragicomedia del Niño Sojero* el punto de vista de la obra asume un expresionismo objetivo o de mundo, en el que las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del artista u otros sujetos externos a la obra. Para Santilli, para el Relator y para la experiencia intersubjetiva de los personajes el campo es un infierno. De allí que el texto se autodefina como “*este esperpento de mierda*” (p. 45) en tanto la poética objetiva, en su degradación y monstruosidad, el infierno que atraviesa la experiencia subjetiva del mundo.

Bibliografía

- Castagnino, Raúl H. (1977). "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*". En su *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Huemul, 154-184.
- Dubatti, Jorge. (2009). "Expresionismo, concepción de teatro subjetivista y drama moderno", en *En torno a la convención y la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 53-66.
- (2015). "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas", en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- (2020a). "Prólogo. Expresionismo y sociedad: cartografías subjetivas de la violencia". En J. Santilli (2020), 9-28.
- (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- (2020c). "Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral". *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* (CoReLA). Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), N° 4 (julio-diciembre), 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Gutiérrez, Eduardo. (1999). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Guattari, Felix. y Rolnik, Suely. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Guiraldes, Ricardo. (2000). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Emecé.
- Hernández, José. (1998). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé.
- Lotman, Iuri. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Ordaz, Luis. (1953). *El hombre de campo en nuestro teatro*. Buenos Aires: Editorial Raigal / Cuadernos de Arte Dramático, Suplementos de Estudio, Documentación, Investigación, tomo II, 24 - 25. Tomo II.
- Ordaz, Luis, ed. (1959). *El drama rural*. Buenos Aires: Hachette, Col. El Pasado Argentino.

- Pareyson, Luigi. (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.
- Rama, Ángel, prolog., y Jorge B. Rivera, ed. (1977). *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santilli, Juan. (2012). *Tragicomedia del Niño Sojero*. Texto inédito facilitado por su autor.
- Santilli, Juan. (2020). *Teatro*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Facultad de Arte, Col. Dramaturgias (dirigida por Mauricio Kartun). Incluye las obras *La Excelsa*, *La canción del arroz* y *Como volver a ser niña otra vez*.
- Seibel, Beatriz, comp. (2008). *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 5: Obras de la Nación Moderna 1885-1899*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Nacional del Teatro.

Fuentes: entrevistas inéditas

- Santilli, Juan. (2019). Entrevista realizada por Jorge Dubatti vía e-mail, octubre-noviembre.
- Santilli, Juan. (2021). Entrevista realizada por Jorge Dubatti vía e-mail, mayo.

Video

Diálogo con Juan Santilli. Entrevista de Victoria Fuentes y Jorge Dubatti. 16 de octubre de 2020. Disponible en el Canal de Youtube del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: <https://www.youtube.com/watch?v=H4QeK2fKLnc>

La Guerra de Malvinas desde tres poéticas de la provincia de Buenos Aires

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

A través de buena parte de la historia del teatro argentino, las producciones creadas en las provincias han tenido que crecer bajo la sombra de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El desproporcionado empuje del vasto caudal porteño muchas veces eclipsa e incluso invisibiliza la labor realizada en el llamado *interior del país* (denominación que ya supone un rol periférico). Como resultado, no es extraño en los estudios teatrales el impulso que lleva a concebir al teatro porteño como *el* teatro argentino, incluso para la provincia de Buenos Aires. Por fortuna, aunque aún persisten estas nociones muy sedimentadas, en las últimas décadas ha proliferado un interés cada vez mayor por revalorizar los teatros de las provincias en sus singularidades cartográficas.¹

Si partimos del teatro como acontecimiento convivial que simultáneamente des-territorializa y re-territorializa (J. Dubatti, 2020), el contexto de producción de un ente poético cobra un mayor espesor y una nueva relevancia. No casualmente, el Teatro Comparado halla en la cartografía una

1 Si bien en principio el término parece reforzar la centralidad de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la denominación “teatros de las provincias” busca rechazar la noción de un “interior del país” monolítico y homogéneo para plantear en su lugar una multiplicidad de cartografías que impugnan la idea de Capital Federal como único centro teatral relevante. La multipolaridad propuesta impone necesariamente un trabajo de corrimiento, de descentramiento.

herramienta privilegiada para la producción de pensamiento. Como representación de un territorio, el mapa abstrae y unifica, traza una vista de pájaro que sobrevuela regiones enteras en un solo movimiento de los ojos. No obstante, y es esa la función que más me atrae aquí, ese gesto reporta algo más: la capacidad de poner en un mismo plano elementos que no necesariamente conviven de forma armoniosa, incluso otros mapas. En otras palabras, la ductilidad de la cartografía abre un trabajo reflexivo capaz de unir, cruzar y combinar simultáneamente toponimias, accidentes geográficos, peligros del camino y tesoros enterrados.

Este pensar cartografiado atraviesa también a la Guerra de Malvinas (2 de abril - 14 de junio de 1982). Aunque breve (74 días), la guerra es aún hoy un campo minado, latente y activo, surcado por una densa multiplicidad de lecturas sobre el conflicto bélico que dificulta la articulación de una lectura histórica orgánica pero que, al mismo tiempo, la enriquece. Así, al igual que en el campo teatral, la memoria de la guerra se potencia al triangular coordenadas desde el diálogo y la tensión (Mancuso, 2005). Por lo tanto, al hablar del teatro de la guerra o del teatro argentino es sugestivo pensar en mapas dentro de mapas, es decir, teatros de la guerra, teatros argentinos. En ambos casos, la brumosa visibilidad contrasta con una producción numerosa y de calidad (más de cien poéticas en el caso de Malvinas, relevadas en R. Dubatti, 2020a),² ideal para *activar* lo múltiple.³

Por tal motivo, propongo aquí examinar tres poéticas heterogéneas, de diferentes orígenes, pero que hunden sus raíces en la provincia de Buenos Aires. El objetivo es doble. Por un lado, aportar a la circulación de una parte de la variedad y a la valorización de la creación en el teatro de la provincia. Por el otro, examinar cómo la guerra se lee de diferentes formas desde diferentes lugares. Los tres textos dramáticos elegidos son: *Trasumanto*

2 Artículo que forma parte de la investigación que realizo con Beca Doctoral del CONICET, titulada “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Dirección de Hugo Mancuso y co-dirección de Mauricio Tossi.

3 Una de las hipótesis de mi tesis apunta a pensar lo múltiple no como pura acumulación, sino como trabajo o actividad que reclama de un desarrollo atento, meticoloso y sostenido en el tiempo.

(*brumosos recuerdos en litigio*) (2004), de Juan Pablo Santilli (Necochea); *¿Vendrá el principito?* (2015), de Juan Pablo Goñi Capurro (Olavarría); y *74 Días Malvinas* (2017), de Marcelo Altable (Mar del Plata). Me interesa acercarme a estar tres piezas desde tres acciones: litigar, vivenciar y sentir.

Litigar la memoria de la guerra

Juan Pablo Santilli escribe *Trasumanto* en 2004 como exploración escénica y la estrena en el Teatro Municipal de Necochea.⁴ La pieza, una *fábula de guerra*, se compone de siete escenas o *escaramuzas*. A lo largo de las mismas se despliega una memoria en litigio, en constante proceso de construcción, pero también de suspensión, en tanto la memoria no es (ni puede ser) inocente.⁵

En una entrevista realizada,⁶ el autor narra el origen de la pieza y su nexa con la guerra: “*Cuando las actrices Marcela García Loyoy y Laura Lago me propusieron trabajar desde cero un texto para que ellas llevaran a la escena [...] les propuse que situáramos la pieza en el contexto de la guerra de Malvinas. Eso nos permitiría volver a nuestras adolescencias (un tópico que rondaba en esos juegos previos) a la vez que proyectarnos al futuro*”. Se trata entonces de un texto escénico de segundo grado, desarrollado desde el trabajo en ensayos y funciones, luego intervenido sobre el papel (como revela la voz que resuena en las didascalias).

Trasumanto gira en torno a tres figuras que anudan diferentes tiempos y espacios. Dos actrices dan cuerpo a *Una / Mavi / María Victoria*, y a *Otra / Kity / María Cristina*, “*adolescentes y viejas*” (Santilli, 2020: 243). Por otra parte está la voz del *Padre*, que “*relata; induce a las actrices a narrar falsos recuerdos de la guerra*” (p. 243; énfasis mío). Esta indicación trae una capa

4 Ficha artístico-técnica: Actúan: Laura Lago (Una / María Victoria y Mavi) y Marcela García Loyoy (Otra / María Cristina y Kity). Voz off del Padre, música en vivo, dirección y dramaturgia: Juan Pablo Santilli.

5 Como antecedente del presente análisis, remito a mi presentación realizada en R. Dubatti 2020b.

6 Entrevista realizada por correo electrónico el 26 de marzo. Disponible en mi archivo de tesis.

adicional de referencialidad: las actrices deben dejar sus personajes cuando las interrumpe una chicharra.

Primera escaramuza. *Una* está en la casa del *Padre* –un espacio “*viejo de una viejeza inmanente, absoluta, natural como el caos; como Dios y la Patria*” (p. 244)– y comenta que “*una cosa es creer que las cosas son como se ven. [...] Otra es la guerra*” (p. 244). *Una* representa su ensoñación y de ella surge *Otra*. Ambas mutan en *Kity* y *Mavi* y juegan, pero el *Padre* les ordena ir a la cama. Mutan hacia el presente: es 2030, *María Victoria* y *María Cristina* son viejas. Mientras se nebulizan, una reza y la otra lee una revista. Una radio revela que Argentina tiene nuevo presidente, el General Julio Octavio Verga. Ambas se preguntan si será “él”. Chicharra. El *Padre* exige recuerdos.⁷

Segunda escaramuza. Vuelven a ser niñas en la casa paterna. *Kity* cuenta que se están recuperando las islas y que les mandaron a rezar. *Mavi* arenga y *Kity* le interrumpe: “*¡Mavi! ¡No te burlas, estúpida! ¡Las islas Malvinas son lo más importante que dios nos dio a los argentinos, y tenemos que defenderlas con nuestro corazón y nuestras vidas si así lo exigieran las... cosas, la vida, no sé, todo, la historia!*” (p 252). Luego de jugar, *Kity* escribe una carta a un Soldado Argentino (p 253).⁸

7 Aclara el autor en una nota incluida en el texto dramático que “los 'recuerdos' eran mentiras más o menos verosímiles (y algunos, verdaderas barbaridades), sobre supuestos hechos vividos durante la guerra, que ellas se encargaban de 'recordar' (improvisando) con lujo de detalle, a pesar de que las mentiras cambiaban con cada función y que ellas no conocían de antemano su contenido. Eso le daba una textura muy particular y potente. Más de una vez, los espectadores decían al finalizar la función: '¿Vos sabés que de eso no me acordaba para nada?' O peor aún: '¿Vos sabés que recién ahora volví a recordar eso?'” (pp. 270-271). Así se pone en evidencia el carácter falible de una memoria a-crítica.

8 Se trató de una modalidad de participación civil a través del género epistolar. La idea de enviar “a un soldado argentino en las Malvinas” o a un “soldado de la Patria” (Lorenz, 2012: 60-61) respondía a la posibilidad de intervenir aunque no se tuviera un conocido y su redacción llegó incluso a ser parte de las tareas escolares. Su objetivo (además de reforzar la unidad civil) era dar ánimos a cualquier soldado que las recibiera, de ahí su carácter abierto. Sin embargo, podía fallar, como afirma el subteniente Gómez Centurión: “los chicos en su inocencia pueden ser muy crueles a veces. Decían cosas como 'Querido soldadito argentino, estoy muy orgulloso de vos que estás en las Islas Malvinas. Sé que te vas a morir, pero...’” (citado en Speranza y Cittadini, 1996, p. 55).

Tercera escaramuza. *Una y Otra* recuerdan. Vuelven a ser viejas y *María Cristina* niega que haya habido guerras, aunque concede que era joven y que debe olvidar a Julio Octavio: “no pienses. Ya no más *María Cristina*: ahora tu nombre es niebla, nada más que mucha niebla en la cabeza” (p 254). Tras calmarse, niega que la guerra haya ocurrido. Vuelven sobre el presidente y *María Victoria* sufre un ataque por Malvinas. *María Cristina*, sin embargo, no da importancia a “Mavita”. Ocurre una revelación: “la muy turra dice *Mavita*; y esto es así porque sólo UNA persona en UNA ÚNICA oportunidad en toda mi existencia me llamó así, *Mavita*, y tal ser no fue otro que el teniente Julio Octavio Verga” (p 256). Decide averiguar entonces qué sabe *María Cristina*.

Cuarta escaramuza. *Una y Otra* cantan. Nuevamente son niñas, y como la guerra ya inició, *Mavi* urde un plan: ir a cantar a las islas para apoyar a los soldados. Con la existencia del monte Dos Hermanas como señal, *Mavi* sugiere ir primero a “*Tandil y de ahí seguimos*” (p 261). Tras leer un recorte deciden que van a ser como Liberty, locutora que “les habla a los marineros todas las noches, les susurra recuerdos de sus seres queridos y hasta les convence de la ‘inutilidad’ de arriesgar sus vidas por unas ‘islas lejanas y poco importantes’” (pp. 261-262).⁹

Quinta escaramuza. Cantan la Milonga del viaje, que asevera: “Llegar, no se llega nunca, que valga la aclaración; viajar –por definición– es vivir historia trunca” (p. 264). Las ancianas montan un juego, que consiste en romper botellas según se recuerde correctamente. *Mavi* inicia: “¡Que aquella guerra se reducía a una sencilla cuestión de moral! Y entonces decidimos partir hacia las islas, o por ahí cerca, a dar una manito [...] ¡Más que una manito! ¡Una voz! ¡LA voz! ¡A ser la voz clandestina y... (la otra “le sopla”) ¿me-li-flua? (la otra asiente) clandestina y melifua, ¡cierto!” (p. 265). Recuerdan la guerra y se revela que Julio Octavio engañaba a *Kity* con *Mavi* (p. 266).

9 Radio Liberty era una emisión en inglés producida por el Ejército Argentino. Tenía una única transmisión al día y, de los cincuenta minutos que duraba, cinco eran destinados a Miss Liberty. A través de su voz femenina (con un tono deliberadamente erótico) se buscaba acentuar el efecto de “acción psicológica” de la emisión: producir nostalgia, desmoralizar y difundir noticias que pudieran alterar el desempeño de las tropas británicas (Ulanovsky, 2017).

Sexta escaramuza. Chicharra. *Una y Otra* descansan. El *Padre* exige que expliquen lo que están contando. Se ofrecen cuatro versiones: 1) ellas llegan a las islas y gracias a su labor, Argentina gana la guerra, pero por intrigas políticas ellas envejecen “*en el peor de los olvidos*” (p. 267); 2) las jóvenes nunca salen del pueblo y *María Cristina* enloquece tras colaborar en el apoyo a las tropas, imagina que monta una radio y que tiene un romance con un teniente Verga, pero termina siendo responsable de la muerte de un batallón en Dos Hermanas (p. 267); 3) llegan a Tandil, descubren que no pueden seguir, aparece un hombre que dice ser un general y que planea instalar una radio, convence a ambas de simular el montaje en un galpón y seduce a *María Victoria*, que se agarra una pulmonía que las hace volver (pp. 267-268); 4) el *Padre* interrumpe y no se llega a narrar nada (p. 268).

Séptima escaramuza. *Una y Otra* cantan. *María Cristina* dice que “*como es así, nomás, (vivimos sin presente), pasa lo que sucede: lo mismo un gran amor; que un sueño o que una guerra: todo se olvida, nada se recuerda*” (p. 269). La didascalia agrega a su vez que “*las estrategias del engaño son también infinitas; la más corriente: el manto de neblina, en sus múltiples formas y medidas. Y por favor: cuando se dice engaño, entiéndase: autoengaño, aunque de sobra se sabe que fastidia*” (p. 270). Ambas mujeres retoman la nebulización, el rezo y la revista.

A nivel de poética, *Trasumanto* cruza procedimientos del expresionismo y del teatralismo. En cuanto al primero, entrama tanto un expresionismo *de personaje* (interno al universo poético de la obra) como *de mundo* (externo, típicamente asociado al autor). Cabe mencionar, entre otros recursos: la aparición de *Otra* como proyección de *Una* (p. 244); la exploración escénica de la subjetividad de los personajes –los *flashbacks* “*en las islas*” de *María Cristina* y *María Victoria* (p. 249)–; el reconocimiento explícito que se hace de tal exteriorización (pp. 267-268); el uso deliberado de didascalias subjetivadas, que montan una voz adicional donde resuena el autor (aunque no es posible determinar si lo es); la presencia de un personaje alegórico (el *Padre*) que

representa los mandatos sociales que imponen las presencias de Dios y la Patria (p. 244).¹⁰

El teatralismo opera a su vez como vehículo para tornar aún más intrincado el ya complejo entramado que establece el expresionismo. Como juego metadiscursivo sobre las convenciones teatrales, sus procedimientos marcan una puesta en abismo que multiplica la referencialidad de los personajes al ofrecer al espectador la certeza de que está presenciando un constructo escénico (Übersfeld, 2002). Esto se hace nítido cuando los personajes hablan del *juego* que siempre siguen e incluso pautan nuevas reglas (Santilli, 2020: 257-258). Al mismo tiempo, lo hallamos en los ya mencionados *flashbacks* (con uno de los personajes congelado mientras el otro narra) pero también en las canciones y en la acción de abandonar los personajes e improvisar los “recuerdos”.

La combinación de recursos del expresionismo y el teatralismo instaura un espesor referencial denso pero ambiguo, que demanda al espectador un trabajo de memoria activa, mucho más atento y sistemático que el de las protagonistas. A lo largo de la pieza ocurren fricciones e incluso colisiones entre las diferentes instancias de exteriorización de la memoria, como se hace claro en la sexta *escaramuza* (término que ya sugiere un confrontamiento). Si la historia no es transparente (como parece reconocer el Padre) las explicaciones *posibles* que dan las mujeres (conflictivas, cuando no directamente contradictorias) disparan las alarmas del espectador: ¿Cuál es la historia *más plausible*? El cuarto escenario es interrumpido, ¿es posible que allí estuviera la verdadera clave de lo narrado? ¿Existe realmente una explicación exacta, lógica, de la memoria?

10 Cuenta Santilli en la entrevista realizada: “La guerra –las guerras– son, históricamente, *cosa de hombres* (aunque sabemos que involucran, y mucho, a mujeres y niñas). Pero la Guerra es territorio del varón; con todo lo que eso significa. Dos mujeres-niñas durante una guerra configuraban una imagen singular, potente y disruptiva. Por oposición apareció la Voz del Padre. Que una vez activada empezó a mostrar lo que en verdad era: la voz de Padre del Hogar de las niñas, la voz del Estado, la voz de Dios y la voz del Director de Escena, que suele auto postularse como una síntesis superadora de las anteriores (esto es broma, pero no mucho)”.

La obra también piensa el presente. Observa Santilli: *“terminé componiendo un texto que entendí como una reflexión sobre las trampas de la memoria, las mañas de la memoria, o la imposibilidad lisa y llana de lo que podríamos llamar ‘una buena memoria’”*. María Cristina afirma que viven *“sin presente”* (p. 269), tiempo que (como el del convivio teatral o el de la memoria) sitúa un antes y un ahora, que habilita un recorte, distancias y matices. Así, *Trasumanto* es *“una especie de ejercicio de especulación escénica sobre los daños, o al menos las marcas, que esas experiencias –esa educación, esas instituciones, esas dinámicas sociales en estos pueblos de llanura, ¡esa guerra!– podían haber dejado en nuestros cuerpos, los individuales y los colectivos”*. Las protagonistas flotan en su rutina, no pueden salir de ella porque abrazan ese no-tiempo (y no-lugar) como forma de (auto)evasión / (auto)engaño.

De allí el nombre de la pieza, que sintetiza las tensiones entre inocencia y realidad; entre memoria activa, crítica, y memoria como repetición; entre voluntad de recordar y de olvidar. El autor aclara al respecto: *“Durante años y años, generación tras generación, cantamos la canción de Malvinas de esa manera: ‘Trasumanto de neblinas / nolasemos de olvidar’; así, de ese modo, sin separar las sílabas ni reparar en el significado. Repitiendo como loros, como se nos enseñaba. El título intentaba reponer desde el vamos la mirada infantil, ingenua y superficial que teníamos acerca de Malvinas. Mirada que, para el final de la guerra –y de la obra– ya no fue posible sostener nunca más”*. Aparece reflejado así el peligro de una memoria impuesta, mecánica, que solo nubla los hechos y los inutiliza. Eso marca el *Padre* (alegoría de las imposiciones institucionales). Exige que se recuerde, pero como imposición, no es importante recordar cuidadosamente sino cumplir.

La fábula de la pieza entonces replica los procesos de la memoria, una memoria que no es automática ni transparente ni inocente sino que exige un trabajo situado, activo, demandante y problemático, exactamente a la medida del esfuerzo que se le reclama al espectador. Si la memoria es difusa, es porque es subjetiva y depende tanto de quienes la difunden como de quienes la reciben. En ese sentido los recuerdos falsos actúan como forma de redoblar las exigencias, de disponer la memoria como campo de litigio, pero también de juego.

Vivenciar la violencia cotidiana de la guerra

¿Vendrá el Principito? es un texto escrito en 2015 por Juan Pablo Goñi Capurro, autor radicado en la ciudad de Olavarría. Su relato nos posiciona ante dos figuras poco recurrentes en el teatro de la guerra: una estudiante y una ginecóloga. La conexión entre ambas es vaga al principio, pero a medida que la trama avanza aparecen varios puntos de contacto, especialmente a través del *principito* y las vivencias de la guerra.

A pesar de hablar de la guerra, el eje no se halla en el campo de batalla sino en su cara opuesta: la vida cotidiana de los que quedan en el continente a la espera de las novedades del frente. En una entrevista,¹¹ Goñi Capurro comenta que *“Malvinas es una marca en mi adolescencia, tenía dieciséis años cuando sucedió. Me han quedado grabados los comunicados, los oscurecimientos, las marchas 'Patrióticas', las conversaciones de esos tiempos. Eso me impulsó a tratar la guerra desde lo cotidiano, reflejar cómo nos afectaron esos tiempos, lejos del frente, llenos de una propaganda triunfalista”*. Luego agrega, *“recuerdo la incredulidad cuando oímos que se había presentado la rendición, no lo podíamos aceptar. Los trenes con soldados fueron aplaudidos en cada estación, cuando rumboaban para el sur, y al regresar, trajeron a los combatientes escondidos, de noche; esa es otra emoción que me quedó grabada, el triunfalismo”*. Allí radica una clave de lectura.

¿Vendrá el principito? se articula en tres jornadas. La obra inicia con publicidades y la voz de Galtieri el 10 de abril.¹² Sin embargo, la acción transcurre unos días después, el 15, cuando Claudia Mendoza (estudiante) y

11 Entrevista por correo electrónico llevada a cabo el 15 de marzo. Disponible en mi archivo de tesis.

12 Se trata de una de las dos mayores manifestaciones públicas masivas de apoyo a la guerra, junto a la del 2 de abril. Durante esa manifestación, Galtieri pronuncia una de sus frases más tristemente célebres: “si quieren venir que vengan, les proporcionaremos batalla”. Sin embargo, es el 2 de abril cuando pide por primera vez “que traigan al principito”, referencia al por entonces príncipe Andrés, que servía en la Marina Real. El noble participa finalmente como piloto de helicóptero en el portaaviones HMS Invencible. La ironía de Galtieri se replicaría en diversas voces, incluso en Mario Benjamín Menéndez (gobernador de las islas durante el conflicto), quien luego va a renegar de sus afirmaciones.

Noemí Tristano (ginecóloga) se conocen. Claudia busca al doctor Mario Tristano porque le iba a realizar un estudio ginecológico. Como ha partido a la guerra, Noemí se ofrece para reemplazar a su esposo. Claudia comenta que su novio está en el mismo Regimiento que Tristano y que tampoco ha podido despedirse, por lo que busca conocer cualquier noticia. Sus actitudes chocan: la joven teme por su novio mientras la médica está exultante. Con naturalidad, Noemí le da un turno y asegura que no habrá guerra.

La segunda jornada es el 4 de mayo. Se oye una canción (“Carta a mi hermano”) y el comunicado que informa el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano (ocurrido el 2 de mayo). Los turnos médicos se han cancelado por los oscurecimientos, pero Claudia asiste igual porque no tiene teléfono. Su preocupación crece, pero Noemí no se inmuta: “*Los generales saben, si te dicen que hay que oscurecer, se oscurece, las órdenes no se discuten*” (Goñi Capurro, 2015, p 15). La doctora a su vez pasa revista por temas diversos: una nota de Nicolás Kasanzew al “*correntino de bigotes*”, la culpa de Thatcher en el ataque al Belgrano (con especial énfasis en su condición de mujer), el fútbol,¹³ entre otros. El siguiente chequeo queda para el 6 de julio porque Claudia está embarazada de Mario (ella debe aclarar que es su Mario porque se llama igual que Tristano).

La última jornada es el 22 de junio. Se oyen comunicados, entre ellos el que anuncia la rendición el 14 de junio. Han llegado soldados, por lo que Claudia visita a Noemí en busca de novedades de Mario. La doctora, abatida por la derrota, dice no tener noticias y explica a la joven el rol cristiano de la mujer, con la maternidad como proyecto de vida. Claudia confiesa que no hay dos Marios, sino que son uno y el mismo. Noemí grita: “*Ya tiene los hijos que tiene que tener, con su familia, como Dios manda. ¡Ay, Dios! ¿Por qué me hacés esto?, ¿por qué no lo mataron en las islas en vez de esos matar a esos chicos? ¿Por qué no me ahorraste esta vergüenza?*” (p. 27). Noemí ordena a la joven que se acueste en la camilla para así *ayudarle con el principito*, el bebé. La tensión

13 El seleccionado masculino de fútbol seguía con normalidad los preparativos para el Mundial de España 82, donde iba como defensora del título de Argentina 78. Argentina juega el 5 de mayo y le gana a Bulgaria 2 a 1. Por esos días, River derrota a Quilmes por 3 a 2. A pesar de la situación excepcional de la guerra, el fútbol seguía su curso.

crece hasta que Mario se anuncia por el timbre, ambas mujeres se miran y ocurre el apagón final.

Desde una óptica realista, Goñi Capurro recurre a dos mujeres que se encuentran lejos del campo de batalla. Sobre esta imagen, el autor comenta: *Precisamente, las mujeres expresan lo real, lo aferrado; de hecho son las que más sufren las guerras entre quienes se quedan en casa, las que deben seguir sosteniendo la vida.* La oposición de ambas no es inocente sino que despliega una lectura simbólica, ya que *hay un choque entre dos Argentinas expresados en ellas; la rancia, militarista, racista, católica e hipócrita, la que defiende la vida, pero cuando esa vida la complica, quiere abortar. Claudia representa una sociedad diferente, liberada de esas cargas y dispuesta a luchar, aún con todas en contra. Creo que aún existen, cuarenta años después, esas dos mujeres; basta con seguir las redes sociales.*

El contraste radical entre ambas mujeres marca entonces una confrontación entre dos concepciones de mundo: una ve a la guerra como punto de límite de violencia social (Claudia); otra como continuidad de procesos extensos (Noemí, que afirma que el orgullo por su país lo heredó de su padre). En este sentido, el conflicto intergeneracional entre ambas se extiende y resuena en otros ejes íntimamente unidos: civiles frente a profesionales, pobres frente a acomodados. Así, Claudia deviene en representante de las víctimas de un sistema de violencia, mientras que Noemí sintetiza a aquellos que se benefician de su estructura. Ambas posturas ubican a la guerra como parte de esa maquinaria, pero la diferencia es cómo la inscriben en la historia: sea como un momento crítico o como parte del proyecto político e ideológico que ya se desarrollaba desde hacia décadas.

La pieza propone un espesor referencial que desliza las tensiones implícitas entre ambas generaciones y sus concepciones de mundo, por ejemplo, a través de la masculinidad hegemónica. Noemí no duda en unir a Paul Newman con Nicolás Kasanzew, corresponsal de guerra.¹⁴ Sin embargo, la de Noemí es una lectura de la guerra sin compromiso, especialmente cuando

14 Esta referencia no es casual. En *Malvinas. A sangre y fuego* (2019), Kasanzew explicita su visión de la guerra, basada en una mirada aristocrática y religiosa. Así se identifica, por ejemplo, mientras describe el peso que tuvieron las enseñanzas de Jordán Bruno Genta (autor de *Guerra contrarrevolucionaria*) para los aviadores argentinos (p. 163).

refiere al *entrerriano de bigotitos*. La guerra que Noemí ve desde la distancia es una guerra útil en tanto responde a sus valores personales, impuestos a los demás y, especialmente, a las demás. Esto es claro al hablar de Thatcher desde una mirada machista (común durante la guerra, como señala Mistretta, 2020: 121-140) o al explicar a Claudia el rol cristiano de la mujer.

La concepción de mundo de Noemí es cómplice con la violencia cotidiana y de allí la importancia de pensar la guerra desde el día a día. Esto se ve en el aborto *funcional* que ofrece a la joven (a la cual, momentos antes, le recuerda el valor supremo de la vida) pero también en los ecos de las prácticas represivas de la dictadura. Cuando Claudia confiesa que no existe un segundo Mario, Noemí bebe un trago y cambia sus expresiones. En sus palabras se desliza un estado ambiguo de Mario: está vivo pero no para Claudia (imposible no recordar la definición de *desaparecido* de Jorge Rafael Videla: “*ni vivo ni muerto*”). Así, la guerra se enlaza con la violencia dictatorial, que a su vez se ubica dentro la violencia estructural que Argentina sufre desde hace décadas.

La familia, como valor *a priori* que rige los valores de Noemí, despliega una ética de doble filo (Badiou, 2004): es tan importante para la doctora que puede justificar cualquier acto de defensa, sea la guerra, sea un aborto (reprobado por los valores cristianos que ella afirma y que tienen a la familia como la estructura base de toda sociedad *civilizada*). Así, se perfila la figura de un monstruo honrado, una figura respetable (como se asume que es todo profesional), pero que en realidad porta una máscara y un doble discurso. En ella vemos a su vez la mirada de una sociedad que vigila en silencio y que puede revelar su verdadero rostro de un momento a otro.

Allí radica la clave de *el principito* y la pregunta que introduce el título. Observa el autor que “*el disparador [de la imagen del principito] fue la frase atribuida a Menéndez, comandante de Malvinas. Se la repitió mucho durante el conflicto, aunque negó haberla dicho.*¹⁵ *Que el principito sea el bebé pretende ser una metáfora de la Argentina que surgía a partir de la caída de la*

15 Según González Yuste (1982), Menéndez reproduce la expresión usada por Galtieri tras los primeros bombardeos de la guerra (ocurridos el 1 de mayo). Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1982/05/03/internacional/389224804_850215.html

dictadura”. Así, el interrogante del título no apunta tanto a la presencia del Príncipe Andrés de York, sino al devenir. La pregunta que aparece implícita es *¿vendrá la Argentina de la posdictadura?*

El final suspendido deja una serie de cabos abiertos que apuntan a estimular el trabajo del espectador: ¿el niño nació? Si las mujeres representan estas dos miradas de la Argentina, ¿quién sería Mario? ¿Cómo será el momento de confrontación entre esas tres partes? Estas preguntas, cuya respuesta es únicamente especulativa, saltan del ámbito poético o ficcional y matizan el presente. Para el espectador que acaba de ver la obra, ¿ese niño nació? ¿En qué condiciones? ¿Sigue vigente la disputa entre ambas miradas femeninas? La pieza se limita entonces a suspender las respuestas y obliga a cada espectador que arriesgue sus conjeturas personales.

En *¿Vendrá el principito?*, la Guerra de Malvinas es representada como un nudo clave de la historia argentina, en tanto permite sopesar dos modos de país, con sus formas de pensamiento y sus prácticas particulares. Es a su vez el vehículo para recordar y repensar el complejo parto de la democracia como proceso construido día a día, para preguntarnos sobre las formas en las que se ha desarrollado hasta hoy. El teatro deviene entonces una mirilla para vivenciar los sentidos del pasado y del presente no como resultados sino como hechos cotidianos, en tanto las preguntas de la guerra incluyen tocan a los procesos de la posguerra y la posdictadura, signados por los hechos que el prefijo “pos-” podría sugerir que han quedado atrás.

Sentir la guerra

74 Días. Malvinas (2017) es escrita y dirigida por Marcelo Altable, creador radicado en la ciudad balnearia de Mar del Plata, y llevada a escena por la compañía Teatro Sensorial a Oscuras MDP.¹⁶ El nombre de esta compañía ya revela uno de los rasgos más singulares de la micropoética: el trabajo sobre la

16 Ficha artístico-técnica: Actores técnicos: Santiago Rodríguez, Federico Altable, Patricia Schiel, Marcelo Altable, Miguel Iglesias-Marcelo, Martín Navarro Dufur, Belén Coniglio, Catalina Altable. Realizador en audio y locución: Daniel Niro. Voz Angel: Carlos de Pratti. Voz Elvira: Viviana Chica. Idea, proyecto, dramaturgia y dirección: Marcelo Altable.

poética del teatro sensorial. Tal perspectiva se funda sobre la disposición de un *silencio visual* (Altable, 2020: 265) que permite enfatizar y realzar otros aspectos sensoriales, conceptuales y afectivos en el espectador.¹⁷

La pieza se articula en tres secciones: una presentación; una extensa carta escrita por un soldado que se encuentra en su pozo de zorro; un breve epílogo. En tan solo unas líneas, la presentación introduce el tono de la pieza y los ejes temáticos de la soledad y la lejanía. Dirigida a la *Viejita* (es decir, a la madre del protagonista), la carta exterioriza diferentes recuerdos e impresiones de la (nueva) cotidianeidad de la guerra. Así, desde el presente de la escritura en las islas, se recapitulan el momento de presentarse en Helgada, la relación con los colegas, con los objetos (bolsa marinero, borceguíes de otro talle, el rifle FAL), los rumores y los rituales de la guerra. También surgen la duda, la valentía de saber que se pelea por algo mayor a uno y numerosas referencias que operan como síntesis de la generación a la que pertenece el joven (la música, la televisión, la familia, la novia). La experiencia de la guerra que Ángel (el soldado) narra es de crecimiento y aprendizaje, en tanto le permite confiar en los demás, como confiesa a su madre. Sin embargo, su mirada sobre la guerra es crítica, asumida como una manipulación, un negociado *económico*. Luego de identificarse como “*la voz de los que ya no tienen voz*” (p 259), se despide. El epílogo contextualiza el tiempo de escritura de la carta en la víspera de la batalla de “*Ganso Verde*” [sic]¹⁸ o Pradera del Ganso, ocurrida entre el 27 y el 29 de mayo. Finalmente el texto sugiere que el joven se encuentra con “*el abismo*” (p 260), pero que la guerra no deja “*víctimas*” sino “*héroes... nuestros héroes presentes*” (p. 261).

Altable construye un relato donde la prioridad la tiene el carácter subjetivo y afectivo de la guerra. Así resuena la necesidad que impulsa a la obra. En una entrevista, Altable explica que la obra nace “*por el 2016; un día estábamos acá comiendo un asado en casa y mi mujer trae el correspondiente vaso de vino*

17 Dentro del corpus del teatro de la guerra hallamos un único caso similar: la obra *Teatro Ciego de Malvinas* (2018), realizada por alumnos del Club Estudiantes de La Plata y apoyada por el Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) de dicha ciudad.

18 En inglés, Goose Green. Su toponimia ha dado lugar a recurrentes alteraciones en su traducción al español, especialmente por la palabra *green* (que debe leerse como “pradera”, y no como “verde”).

(como corresponde a todo asado) y le comunico la necesidad interna (después de una explosión de introspección dentro de mi situación como dramaturgo y escritor) de escribir sobre Malvinas y manifestar un poco de lo que había dentro de mí”.¹⁹ Esta motivación ya carga la clave de lectura de la obra y da pie al trabajo con una búsqueda poética sensorial.

Tal poética sensorial se articula sobre “*el trabajo con los sentidos: olfato, tacto, auditivo, gustativo*”, de acuerdo con Altable. Para ello se recurre a unos antifaces que permiten reducir el canal visual y enfatizar otros; “*a partir de ese momento comienza a desarrollarse todo un trabajo de creatividad, imaginación, memoria emotiva, memoria sensitiva, recuerdos, historia; todo conjugado con nuestra narración, con nuestra historia, más nuestros estímulos en periferia, generan el gran trabajo introspectivo que tiene que hacer cada uno de los perceptores*”. Desde esta perspectiva, memoria y sensorialidad se anudan en un gesto reflexivo complejo, que parte de la palabra pero la desafía y la excede como acontecimiento.²⁰

Lo introspectivo y lo sensorial se enlazan en la carta del soldado. Como escritura territorializada, la carta revela en su materialidad aurática la interioridad de quien la escribió y su contexto (Dornheim, 1985: 101-114). El género epistolar abre así un canal de exteriorización de una parte de la experiencia de la guerra, subjetiva, afectiva e íntima. Así, despliegan las bases sobre las cuales reproducir escénicamente la mirada de mundo que ofrece Angel. El teatro sensorial, en su trabajo sobre una economía de los sentidos alterada, diferente a la cotidiana (eminentemente visual, como sugiere Del Estal, 2009), abre el panorama a una experiencia holística de la guerra que busca replicar las sensaciones del joven en el cuerpo del espectador.

La textualidad singular de la pieza adiciona otro elemento clave: el fluir de consciencia, con su singular oralidad. El uso consistente de tres puntos para

19 Comunicación personal realizada el 27 de febrero. Disponible en mi archivo de tesis.

20 Este objetivo memorialista de la obra se vincula a su vez con un fuerte trabajo de rotación de la obra, no solo en diferentes espacios escénicos de la ciudad de Mar del Plata, sino especialmente en escuelas. Altable denomina como Proyecto Escuelas a este modo de trabajo que focaliza en hacer circular la pieza en ámbitos escolares (tanto de nivel primario como secundario), incorporando a su vez un desmontaje donde los alumnos puedan compartir sus impresiones y conocer más sobre los hechos históricos.

separar las frases –incluso al punto de fracturar las oraciones– atraviesa el texto dramático y establece una cadencia pausada que resalta la presencia de una voz y (por contigüidad) de un cuerpo que hablan. Este uso particular introduce la necesidad de pensar que esa voz pertenece a un cuerpo que siente del mismo modo que el espectador lo hace, pero que porta la experiencia máxima de la guerra (Levi, 2015), su límite inocultable: la inminente y potencial muerte (ya sugerida en la presentación al hablar de “*plano astral*”, pero también esbozada en el nombre del protagonista, *Angel*).

Sin embargo, la voz está pero el cuerpo no. La carta, en el presente que implica su lectura / recitado, establece un acto de prosopopeya que da voz a los muertos. La carta tarda en llegar, por lo que es siempre una escritura del pasado que se (re)actualiza al ser leída. Trae a nuestros oídos la voz de alguien que ya no está y nos deja intuir una falta, una ausencia presente, un hueco producido por la falta del cuerpo que enunciaba esas palabras. El género epistolar traspasa de este modo los límites de los vivos y los muertos y asoma al espectador hacia *el abismo* de Angel, pero con la seguridad de poder retornar. Si la muerte es el punto cúlmine de la guerra, no puede transmitirse de forma plena y es esa pérdida la que empuja al espectador a abrir aún más sus sentidos.

A nivel simbólico, la guerra de Malvinas es pensada desde tres triadas explicitadas por Angel: Dolor, muerte y tragedia / Orgullo, Honor y Hombría / Pescado, Petróleo y Plancton (p. 260). Dicho en otros términos, la guerra tiene tres facetas demarcables: lo absurdo de la violencia, lo heroico del accionar de los soldados (especialmente de los conscriptos) y los intereses económicos que justifican la guerra. El enlace de estos tres ángulos implica que la guerra no deja de ser criticable como guerra y como negocio, pero que puede alojar el valor ejemplar de los soldados, a pesar de (y debido a) las condiciones negativas del combate. El epílogo esclarece esto y señala que no se trata de víctimas, sino de “*nuestros héroes presentes*” (p 261).

Si bien en principio podría pasar por un matiz, es indispensable leer la conexión con el contexto específico donde se ambienta la pieza, en tanto el nexos con el campo de batalla no es casual. Las fuerzas británicas hacen *cabeza de playa* (es decir, logran asentar un acceso seguro al territorio insular)

el 21 de mayo en la Bahía San Carlos y esperan casi una semana para reagruparse e iniciar su avance hacia Puerto Argentino. Debido a ello la batalla de Darwin-Pradera del Ganso (27 a 29 de mayo) es el primer combate cuerpo a cuerpo entre tropas terrestres argentinas y británicas, pero también uno de los más desiguales de la guerra (Camogli, 2007: 185-213).

Esto responde a varios factores. En primer lugar, involucra a tropas argentinas que llevaban un tiempo considerable esperando al enemigo en pozos de zorro. En segundo, la (relativamente) larga distancia entre la región y Puerto Argentino imponía limitaciones cada vez más duras por la falta de vehículos terrestres (inoperables debido a las condiciones del terreno). Por último, el acceso a través de Bahía San Carlos era una acción riesgosa y por lo tanto inesperada. Sin embargo, la batalla incluye hitos argentinos, como la caída de Herbert “H” Jones (jefe del Segundo Batallón de Paracaidistas) o la intervención de Roberto Estévez (oficial reconocido de forma póstuma; autor de una carta que aún hoy se estudia en ámbitos castrenses como ejemplo de valor).²¹ Así, sintetiza las tensiones de la guerra: la asimetría de fuerzas pero la presencia del coraje; la falta de recursos que chocan contra la valentía; el horror de la violencia pero no necesariamente ajena al heroísmo.

74 Días. Malvinas produce entonces un teatro que busca celebrar la memoria de los soldados conscriptos, especialmente desde el retorno constante de la voz teatral, de la actualización permanente que implica leer / espectral. Tal como sugiere esta idea, la acción no es solo transmitir, sino especialmente sentir, percibir y transformar en carne la vivencia del otro, darle cuerpo a lo ausente. A su vez, la pieza instaura un acto de disputa contra las barreras de la muerte con el fin de traer al presente una experiencia que se evidencia incompleta pero que en esa misma carencia marca un estímulo poderoso, no mecánico sino subjetivo, personal, para seguir pensando Malvinas.

21 De forma sugestiva, la carta es reproducida por Nicolás Kasanzew en su libro antes citado (2019: 242).

La guerra como territorio de disputa

Como el lector ya puede apreciar con claridad, los tres textos dramáticos hasta aquí analizados representan poéticas muy diferentes, con raíces comunes pero con rasgos que los hacen entes únicos, singulares, con sus propias reglas y concepciones. A pesar de sus diferencias, sin embargo, es posible trazar ejes comunes y leer estos materiales de forma transversal.

Al cruzar las tres piezas se vuelve nítido un interés común en mirar el mundo a través de la subjetividad de los protagonistas. Ya sea que se trate de un soldado, de familiares o simplemente de niñas, la Guerra de Malvinas aparece unida a procesos históricos que se sugieren fuertemente atomizados, articulados sobre la experiencia personal, subjetiva. Así, las obras piensan los hechos desde la interioridad de sus personajes e instauran un régimen de experiencia otra, alternativa a todo relato oficial, que se desplaza en diagonal. Mirar la guerra a través de estos personajes habilita corrimientos, abre formas diferentes, críticas, de observar los hechos de la historia.

Otro hilo conductor es la guerra como acto donde no solo se pone en juego el cuerpo, sino también los valores y los afectos. *Trasumanto* y *¿Vendrá el principito?* teatralizan estas tensiones entre personajes antagónicos, mientras que *74 días. Malvinas* las introduce como parte de la extrañeza del joven Ángel ante su nueva vida. Siguiendo este mismo movimiento, ninguno de los personajes habla desde el campo de batalla (Ángel está en su pozo de zorro, pero aún no ha combatido). Así, la guerra deviene en una acción extensa también a nivel territorial, que no acaba en la retaguardia sino que la desborda. Deviene un evento que marca a fuego no solo a quienes combaten sino también a quienes están lejos (Kity y Mavi), a quienes esperan (Claudia), a quienes apoyan a las tropas (Noemí), a quienes desean que todo pase pronto (la “viejita” de Ángel).

En el contexto de situaciones extra-ordinarias, lo *normal* (como constructo social) marca siempre zonas de disputa, especialmente en tanto implica el establecimiento de un límite que articula un orden del mundo. En este sentido, las obras elegidas aquí no hablan de grandes acontecimientos sino que apuntan a lo particular, a las luchas de los personajes por dar sentido a los

hechos (María Cristina y María Victoria, Claudia y Noemí) o intentar acomodarse a las nuevas condiciones (Claudia, Ángel). Al focalizar en las peleas del día a día de los personajes se perfila la pregunta acerca de dónde trazar esa inquietante línea que separa lo ordinario y lo extra-ordinario. Sin embargo, esto nunca se contesta plenamente, sino que queda latente y abierto.

En esta combinación entre subjetividad, (relativa) lejanía de la batalla y la pregunta por lo que queda latente, las tres piezas indagan desde diferentes miradas las condiciones sobre las cuales la guerra es posible pero siempre dando prioridad a un teatro estímulo. No es casual entonces que los tres textos dramáticos apelen a la construcción de un espectador activo, atento a los desarrollos de la escena pero no limitado al tiempo del teatro. Pese al uso de procedimientos diferentes, las piezas comparten un objetivo: lograr que el público se lleve preguntas que den continuidad a la reflexión más allá de los límites de la función. Se produce así un teatro que no busca reproducir y (re)confirmar lo que ya se sabe sobre la guerra (o que se cree saber, nos dice la pieza de Santilli) sino que apunta a multiplicar las reflexiones.

Desde una perspectiva histórica, Goñi Capurro y Santilli inscriben a la violencia de la guerra dentro un marco macropolítico: la violencia *estructural* que la sociedad argentina ha esclerosado a lo largo de décadas. Esto incluye pero no se limita solo a la violencia institucional de la dictadura (1976-1983) sino que remite a la violencia simbólica e ideológica impuesta por una parte de la sociedad, aquella acomodada, religiosa, verticalista (base indispensable para la dictadura cívico-militar). En contraste, Altable lee los hechos desde un marco micropolítico, la novedosa vida cultural a la que pertenece el joven Ángel. El soldado se adapta a un mundo nuevo e intenta hacerlo a través del mundo que conoce: la música, del cine, referencias a un nuevo grupo social que está en desarrollo gracias y a pesar de la guerra.

De este modo, las tres piezas delinean una lectura crítica de la guerra. En el caso de las obras de Goñi Capurro y Santilli, las críticas se establecen sobre los procesos de violencia social sobre los cuales una guerra es posible (el machismo, la intolerancia, la imposición del dogma religioso, la tradición como un hecho dado o natural, etcétera). Por su parte, Altable introduce un matiz al remarcar el carácter heroico de los combatientes. Sin embargo, el

propio soldado es quien resalta los intereses económicos y sanguinarios detrás de la guerra. De forma sugestiva, Ángel no atina a señalar con exactitud quiénes son aquellos que convierten a la guerra en un *negocio*, pero sugiere con claridad la diferencia entre la planificación de la guerra y su realización. Nuevamente, lo afectivo se desmarca y deviene clave para pensar (y problematizar) Malvinas.

Si bien hay otros ejes, me interesa detenerme sobre el rol de las mujeres y cómo se refleja en estas tres piezas. Si bien el campo de batalla no ha sido ajeno a las mujeres, la guerra ha sido tradicionalmente entendida como territorio de hombres (como ya afirma Esquilo en *Los persas*, estrenada en 472 a.C.). En este caso, las piezas estudiadas hacen una afirmación necesaria: el campo de batalla podrá haber sido efectivamente de los hombres, pero la guerra también es cosa de mujeres, en tanto es un fenómeno que trasciende los esencialismos que se han impuesto sobre el género. La guerra, especialmente en sus efectos y consecuencias, no es ajena a ellas.

En sintonía con esta idea, las protagonistas de estas piezas intervienen en las discusiones que representan a la sociedad, son atravesadas por situaciones que incluso las afectan de formas muy específicas (idea que también aparece en Esquilo). Las mujeres forman un núcleo que no puede ser simplemente soslayado, que también actúan de formas diversas y con objetivos que no solo se limitan a su rol de madre o esposa. Así, por ejemplo, aunque sea de forma pasiva, la mera presencia de la *viejita* de Ángel ya implica una justificación y altera cómo son leídos los hechos de la guerra. Por otra parte, sus afectos y valores también son determinantes, ya sea para sostener el *statu quo* de violencia (María Cristina y María Victoria, Noemí), o abrir una mirada alternativa, ajena a los valores masculinos de la guerra (como ocurre con Claudia).²²

A partir de los ejes elegidos (litigar, vivenciar, sentir) vemos entonces una tensión común: la Guerra de Malvinas como un conflicto aún abierto, activo, latente. Si bien los hechos narrados suelen ser reconocidos como parte del

22 Al momento de completar este trabajo, me encuentro preparando un artículo dedicado a la dramaturgia femenina de la Guerra de Malvinas. El mismo incluye un acercamiento a tres poéticas escritas por autoras, así como observaciones históricas y un breve análisis sobre algunos de las imágenes de la mujer en la guerra.

pasado (como ocurre en las obras de Santilli y Altable), las tres obras recuperan elementos que encuentran en el pasado con el fin de reactivarlos en el presente de la escena. El teatro ofrece entonces una zona de experiencia marcada por un modo particular de pensamiento poético corporal que puede mantener la memoria activa, es decir, en tensión, en constante proceso de cambio.

Bibliografía

- Altable, Marcelo (2020). "74 Días. Malvinas". En Domancich, Norma, Salazar, Rosario y Susperregi, Xabier (coords.) *Poesía y Arte. Guerra de Malvinas*. País Vasco: Biblioteca de las Grandes Naciones, 253-267. Disponible en línea: <https://es.calameo.com/read/004654285e5d58891114a>
- Badiou, Alain (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México DF, Herder.
- Camogli, Pablo (2007). *Batallas de Malvinas. Todos los combates de la guerra del Atlántico Sur*. Buenos Aires, Aguilar.
- Del Estal, Eduardo (2009). *Historia de la mirada*. Buenos Aires, Atuel.
- Dornheim, Nicolás Jorge, 1985. "En busca de una forma (casi) perdida. Teoría y textualidad de la literatura epistolar". *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo), 18, 101-114.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, Ricardo (2020a). *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC. Disponible en línea.
- (2020b). "Presentación de Trasumanto (brumosos recuerdos en litigio)". *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, año 2, N°4, julio-diciembre, 287-290. Disponible en línea.
- Esquilo (1996). "Los persas". *Tragedias completas*. Madrid, Cátedra, 31-88.
- González Yuste, Juan (1982). "El ataque británico ha sido rechazado, según la versión de la Junta Militar Argentina", *El País*, 3 de mayo. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1982/05/03/internacional/389224804_850215.html

- Goñi Capurro, Juan Pablo (2015). “¿Vendrá el principito?”. Texto inédito facilitado por el autor. Disponible en mi archivo de tesis.
- Kasanzew, Nicolás (2019). *Malvinas. A sangre y fuego*. Buenos Aires: Argentinidad.
- Levi, Primo (2015). *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires, Ariel.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.
- Mancuso, Hugo R. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- Mistretta, Felipe (2020). “Crónica y la construcción de la imagen del enemigo a través de la imagen de Margaret Thatcher durante la Guerra de Malvinas”. En Tato, Inés María y Dalla Fontana, Luis Esteban (dirs.) *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural*. Rosario, Prohistoria, 121-140.
- Santilli, Juan Pablo (2020). “Trasumanto (brumosos recuerdos en litigio)”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, año 2, N°4, julio-diciembre, 243-271. Disponible en línea.
- Speranza, Graciela y Cittadini, Claudio (1996). *Partes de guerra. Malvinas 1982*. Buenos Aires, Norma.
- Übersfeld, Anne (2002). *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Ulanovsky, Carlos (2017). “Malvinas: Cuando la radio ataca”. *Lavaca*, 15 de mayo. Disponible en línea: <https://www.lavaca.org/notas/malvinas-cuando-la-radio-ataca/>

Teatro neodocumental y representación en *Los descendientes*, de Julia Lavatelli

Mariana Gardey

TECC – Facultad de Arte – UNICEN

El mundo obrero (en tanto haya existido como “mundo”, en todo caso lo era sobre la base y en la medida de esta preponderancia de lo colectivo) ¿no ha sido minado por un proceso de individualización que disuelve su capacidad para existir como colectivo? ¿No solamente como un colectivo global (la clase obrera con C mayúscula), sino también como un conglomerado de colectivos correspondientes a diferentes formas de condiciones relativamente homogéneas capaces de unificarse en torno a objetivos comunes? (...) ¿Qué le sucede al individuo, y qué puede hacer, cuando es desarticulado de los colectivos protectores? La historia de la clase obrera muestra que los individuos trabajadores han podido acceder a cierta independencia sobre la base de organizaciones colectivas y de su inscripción en colectivos. El análisis de la reestructuración actual de las relaciones muestra que es un proceso inverso el que domina las recomposiciones en curso.

Robert Castel, *¿Por qué la clase obrera perdió la partida?*



Flyer: Teatro Nacional Cervantes.

Los descendientes (Croquis para la escena sobre la Huelga Grande de las canteras en Tandil) se estrenó en el teatro La Fábrica de Tandil el 9 de agosto de 2019, y su última función hasta el momento fue el 29 de septiembre del mismo año. Escrita y dirigida por Julia Lavatelli, son sus intérpretes Daniela Ferrari, Agustina Gómez Hoffmann e Ignacio Díaz Delfino. Autor de la música original y el diseño sonoro, Pablo Bas es también el músico en escena; de Marcelo Jaureguiberry son el diseño escenográfico y el vestuario; Silvio Torres hizo la iluminación, y Franco Pomponio los videos y la fotografía. La obra, que formó parte del programa *El Teatro Nacional Cervantes produce en el país*, cuenta la historia de los picapedreros de las canteras tandilenses, poniendo el foco en hechos y personajes de la Huelga Grande de 1908, el anarquismo, el sindicato obrero, la Piedra Movediza, el relato de los descendientes de aquellos picapedreros militantes.

Lavatelli menciona como fuentes literarias de su obra los textos *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh (sobre los fusilamientos de José León Suárez) y *Pesadilla* (1929) de Pinie Wald (sobre la Semana Trágica); y su fuente histórica principal es *Los picapedreros*, del historiador tandilense Hugo Nario. *Los descendientes* pertenece al género neodocumental. Paola Hernández

(2019) utiliza este término para definir los cambios promovidos a lo documental en el teatro con un enfoque en Latinoamérica. A diferencia del teatro de Piscator, Brecht y Weiss, donde los tres buscaban afianzar una línea entre el valor y reverencia de los documentos como archivo auténtico de valor histórico, el nuevo teatro documental se ubica en una zona gris, en una esfera liminal entre lo auténtico y lo ficticio, entre lo que el archivo significa y lo que puede llegar a resignificar hoy bajo nuevas perspectivas. A partir de entrevistas realizadas a descendientes de obreros de la piedra y de participantes de la gran huelga, Lavatelli presenta en su obra imágenes secretas o íntimas que, por estar ligadas a actividades clandestinas, tienen escasa documentación o se han narrado y conocido muy poco. El interés de la autora-directora por el vínculo entre anarquismo y teatro viene de hace tiempo, cuando con Mauricio Kartun deseaba escribir una obra sobre el tema, o cuando ella quería escribir su tesis de Licenciatura sobre el teatro anarquista y sus cuadros filodramáticos en Tandil. Finalmente, la selección del proyecto de *Los descendientes* por el concurso del Teatro Nacional Cervantes permitió su concreción.

Con el grupo teatral Orson Peralta, Lavatelli sostiene que

Representar una ficción, respetar ese mecanismo de la representación se nos vuelve cada vez más difícil. Hay algo en el mecanismo de la representación tradicional, de encarnar un personaje, de proponer que la obra es una historia que se cuenta a través de personajes, o que el espacio representa un espacio de ficción que no es el escenario, aceptar esos procedimientos de la representación nos resulta cada vez más difícil. Hay algo de un descrédito de la representación en todos lados, bastardeada, que la hace entrar en crisis. Pero es imposible eliminarla completamente. No tenemos la ilusión de hacer un teatro que no tenga representación. Se trata de ir descubriendo teatralidad, más que de atender estrictamente solo a una línea definida por un modelo de interpretación. (Dubatti, 2020a).

El teatro neodocumental contemporáneo representa un esfuerzo por dar forma y recordar la historia –las maneras complejas en que hombres y mujeres piensan acerca de los acontecimientos que conforman el paisaje de sus vidas. Gran parte de este teatro está marcado por la urgencia de representar el futuro del pasado. Los que hacen teatro neodocumental interrogan acontecimientos específicos, sistemas de creencias y afiliaciones políticas a través de la creación de su propia versión de los acontecimientos, creencias y política. Tecnología, texto y cuerpo forman la estructura tripartita de este tipo de teatro. Los cuerpos de los actores, así como los de quienes son representados en el teatro neodocumental, son decisivos en el modo en que se superponen y a la vez se diferencian del teatro ficcional. En este teatro, los intérpretes son a veces las personas cuyas historias se están contando; otras, son los que están ausentes –no disponibles, muertos, desaparecidos– pero recreados por actores. Ellos son representados a través de la actuación en escena, clips de video, fotografías y otros *documentos* que atestiguan la veracidad de la historia y de las personas interpretadas.

Más que representar la historia, el teatro neodocumental tiene también la capacidad de poner en escena la historiografía. Nos ofrece una manera de pensar sobre contextos perturbadores y temáticas complicadas a la vez que revela las virtudes y defectos de sus fuentes. *“La Historia es histórica: se constituye sólo si la consideramos, sólo si la miramos –y para mirarla, debemos ser excluidos de ella”*, escribe Roland Barthes (1981: 65). Pero como señala Freddie Rokem, *“El teatro que representa la historia busca superar la separación y la exclusión del pasado, intentando crear una comunidad donde los acontecimientos de ese pasado importen otra vez.”* (2000: 12). Pero siempre es también el presente lo que queremos que importe. El teatro neodocumental puede intervenir directamente en la creación de la Historia desestabilizando el presente al poner en escena un pasado inquietante. Es creado desde un cuerpo específico de material archivado: entrevistas, documentos, audios, grabaciones, videos, fotos, etc. El proceso de selección, edición, organización y presentación constituye el trabajo creativo del teatro neodocumental. Este toma el archivo y lo transforma en repertorio. Como política puesta en escena, instancias específicas del teatro neodocumental construyen el pasado al

servicio de un futuro que los autores quisieran crear. Diana Taylor afirma que el repertorio se distingue del archivo en que requiere presencia (2003: 20). Con este teatro el repertorio aún requiere presencia, pero también suele requerir tecnología como parte integral de los medios para encarnar la memoria. El conocimiento del espectáculo se vuelve reproducible, incluso materializado, vía un archivo en parte creado por videos, audios y manipulaciones digitales. Taylor observa que la historia y la memoria existen en dos líneas paralelas pero no idénticas: el archivo (documentos) y el repertorio (memoria encarnada, tradición oral).

Con el teatro neodocumental, los dominios del archivo y el repertorio se entrecruzan recordándonos que los nuevos medios crean diferentes maneras de entender y experimentar la obra. El archivo es concreto, históricamente situado y relativamente permanente; es material y durable, mientras que la representación teatral es intangible y efímera. El teatro neodocumental enfatiza ciertos tipos de memoria y sepulta otros. Lo que está fuera del archivo –miradas, gestos, lenguaje corporal, la experiencia sentida del espacio, la proximidad de los cuerpos– es creado por los autores y directores de acuerdo con sus propias reglas de admisibilidad. Las junturas ocultas de este teatro generan preguntas sobre el *continuum* entre documentación y simulación. La manera en que la interpretación se construye desde lo que no es parte del archivo –lenguajes extratextuales y subtextuales– le aporta *vida real* y credibilidad al teatro neodocumental. El testimonio de los actores brinda la evidencia de la verosimilitud factual del dramaturgo. Irónicamente, entonces, es lo que no está en el archivo, lo que se agrega transformando el archivo en repertorio, lo que le infunde a este teatro su particular viabilidad teatral.

Las obras de teatro sitúan acciones y palabras en un flujo dinámico en momentos particulares de la historia para determinados espectadores. Cada pieza crea significaciones, confluencias, ideas y sentimientos específicos. Lo real y lo verdadero no son necesariamente lo mismo. Un texto puede ser ficcional y sin embargo verdadero; un texto puede ser no ficcional y sin embargo falso. Para Carol Martin (2010), el teatro neodocumental es una respuesta imperfecta que necesita nuestra atención analítica porque clama

por tener cuerpos de evidencia. A la manera de una corte, la evidencia sirve como pretexto para el testimonio de actores y testigos. Es típicamente impersonal –objetos materiales, informes, grabaciones–, mientras que el testimonio supone la narración de la memoria y la experiencia. El drama de un juicio depende de presentar evidencia en forma de testimonio conflictivo. El teatro neodocumental lleva a la *corte* la tradición de la narración conflictiva. Sus practicantes usan el archivo como evidencia para crear una representación del testimonio; los espectadores entienden lo que ven y escuchan como no ficción; los actores interpretan *verbatim*. Los textos y espectáculos del teatro neodocumental se presentan no como *una* versión de lo que ocurrió, sino como *la* versión de lo sucedido. La intención es persuadir a los espectadores de que comprendan acontecimientos específicos de una manera particular, con una afiliación política clara.

En *Los descendientes*, la evidencia es el material que permite reconstruir, mediante el relato del pasado y la actuación, las acciones de los picapedreros, sus mujeres y sus patrones, los discursos de los sindicalistas, el auge y la caída del trabajo artesanal de la piedra. Intercalado entre los episodios de los picapedreros, el testimonio de los descendientes (hijos, nietos, sobrinos) de esos obreros hace conocer el presente no militante de las generaciones que los sucedieron. A pesar de esa enorme diferencia, cuenta Lavatelli que un espectador de la obra interpretó que la no participación política de los descendientes se ve como una falta, como si tuvieran una culpa por no hacerlo. “*Eso también es interesante, pensar que en Argentina el que no milita puede ver eso como una falta personal. Y que hay una cultura de la militancia y la participación.*” (Dubatti, 2020b).

La acción de la obra, basada en los esquemas narrativos de la búsqueda de los picapedreros y el riesgo que corren en ella, se estructura en ocho episodios: *El inicio* es la presentación, en forma didáctica (una clase), de la historia del anarquismo en Tandil a través del movimiento obrero y la creación de su sindicato: la Sociedad Unión Obrera de Canteras. *La fiebre* cuenta la historia del ferrocarril en Tandil y su función como transporte de los adoquines desde las canteras hasta las ciudades (Buenos Aires, La Plata) y pueblos; y destaca a La Aurora, adonde no llegó el ferrocarril, como la cantera libertaria con sus

trabajadores independientes, que daba refugio a anarquistas perseguidos. *La primera huelga* narra la huelga previa a la grande, en la que los picapedreros planean poner una bomba para persuadir a los patrones de mejorar sus condiciones de vida, y así logran algunos derechos. *El anarquismo* hace foco en la actuación pública del anarquista italiano Pietro Gori y en un joven Rodolfo González Pacheco, que luego sería dramaturgo y militante.

La Huelga Grande hace la crónica de esa huelga que duró once meses, con la expulsión de los picapedreros y sus familias por el *lockout* patronal, la capitulación final de los patrones y los logros de los obreros: el salario en dinero y ya no en plecas, un aumento, libertad de fonda y de almacén, acortamiento de la jornada laboral. En *Las mujeres* se destaca el papel heroico de estas en la gran Huelga (batalla del ramal La Movediza), y se narra la muerte de una de ellas, la joven Ernesta Mosca, a manos de un policía. *La piedra* es una clase sobre la piedra viva labrada por los obreros, capaces de leer sus vetas, y la Piedra Movediza y su *muerte*, según la versión de José Manocchi –fundador del Museo de Bellas Artes de Tandil–, expuesta en su libro *El arte en Tandil*, sosteniendo que fue dinamitada por los anarquistas, en represalia por el crimen de un militante obrero frente a la comisaría. Y *El final* relata la decadencia de la actividad de las canteras por la llegada del asfalto, con la consiguiente desaparición del oficio de picapedrero. Entre los episodios se proyectan testimonios de descendientes de los obreros, cuya historia de vida contrasta con la de sus ancestros.



Foto: Teatro Nacional Cervantes.

A cargo del diseño escénico, Marcelo Jaureguiberry consideró que para la escenografía *respirara* debía ser *un personaje más, una metáfora*, un lugar donde *todo se mueva y se transforme*. En su puesta en escena se integra una mampara con celdas rectangulares que contiene y deja ver apenas al músico ejecutando sus instrumentos, y a la vez sirve de pantalla para la proyección de entrevistas filmadas (descendientes de los picapedreros, proyectados cada uno a distintas escalas y en serie) y de fotos (picapedreros y mujeres militantes, portadas de diarios, piedra Movediza, calle empedrada). Otras estructuras, también cuadriculadas, son móviles (cuatro carros con pequeñas ruedas), y en manos de los actores *estallan* en varias significaciones: se acoplan y recorren la escena como los vagones de un tren; sostienen los adoquines (verdaderos), las piedras, un mapa de ramales ferroviarios y canteras diseñado en vivo y una pequeña maqueta de casilla de madera (el local sindical); uno de esos carros porta el cadáver de Ernesta Mosca, como un ataúd que gira; otro es el escritorio de una docente; otros un exhibidor de museo. *La génesis conceptual de estos artefactos (los carros y la mampara) es el cubo de un adoquín, multiplicado*, define Jaureguiberry.

Cuando Julia me llamó – recuerda, me mandó el texto de la obra, que no estaba terminado. Yo le dije: ¿qué vamos a hacer con esto? Porque para mí era muy explicativo. Con mi mirada de director, yo con la escenografía imprimo mi cosa de puesta en escena. Julia me plantea que ella quiere un escritorio como de informativo de TV; y a mí no me convencía. Porque ella me lo planteó como una clase muy de documento, de documental. Pero mi pregunta era ¿cómo es la espacialización esta? Y de ahí salió la idea de hacer el artefacto. Entonces la segunda reunión de equipo que tuvimos con Julia, yo planteo hacer estos cuatro carros. Y le dije: hay que armar la puesta en escena haciendo estallar en mil posibilidades esos cuatro artefactos, más todo el tema del lugar donde van la música y las proyecciones.

La partitura sonora y musical de la obra se distingue por puntuar el ritmo de la acción, y crear espacios y climas afectivos. Pablo Bas toca en escena (detrás de la mampara) varios instrumentos: acordeón, platillos, campana, güiro, triángulo, crócalos; usa palillos, baquetas y escobillas; como instrumento digital emplea sintetizadores virtuales. Hay piezas musicales pregrabadas, con piano y violoncello, que se reproducen en momentos específicos según distintos pies de las acciones y el texto. Cuando la obrera canta su canción militante en italiano, Pablo sale para tocar el acordeón a su lado ante el público. Bas hace uso de micrófonos de contacto colocados en objetos para generar diferentes sonidos por percusión, frotado. Mediante los micrófonos que tienen colocados los protagonistas toma el sonido de sus voces y les aplica procesamientos como ecos, reverberaciones o ecualizaciones para modificar el timbre de las voces, duplicarlas. En uno de los carros hay un micrófono para procesar sonidos de manipulación y golpes de piedras sobre ese carro y también para tomar la voz de Agustina. Hace una explosión en escena con unos cohetes dentro de una cacerola que amplifica con un micrófono. Hay también sonidos grabados previamente de pasos y voces de las actrices y el actor. Emplea algunos sonidos de librerías sonoras, como sonidos de tren, viento, tic-tac del reloj, pájaros, voceríos, púa de tocadiscos. El inicio de cada episodio está marcado por un golpe de un instrumento de percusión: campana, platillos, triángulo, crócalos. Detrás de la pantalla, Bas realiza algunas acciones de *foley*, es decir, sonorizaciones en tiempo real acompañando los movimientos de los protagonistas y/o la escenografía. Utiliza dos consolas, una para manejar las señales de los micrófonos inalámbricos de los protagonistas, y la otra para manejar todos los demás sonidos.

Yo me incorporé a los ensayos cuando el trabajo ya estaba en plena elaboración -cuenta Bas. Creo que fue un buen momento, porque de esta manera hay una oportunidad de pensar las cosas con más amplitud, con más libertad. Yo sentí una libertad muy grande con Julia para trabajar, para proponer ideas y dialogar, y eso es super importante porque en todo momento fueron fluyendo las cosas, múltiples, desde lo escénico hasta una

investigación con los sonidos de las piedras: hemos ido a los talleres que están en el Ferrocarril para ver a los trabajadores, grabamos testimonios, yo grabé sonidos. También trajimos piedras al teatro La Fábrica, las grabamos; algunas grabaciones se utilizaron, varias otras se desecharon. Una parte importante para mí fue pensar los timbres de la música: por qué elegir los que elegí, por qué desechar los que quedaron afuera, tratando en principio de tener algún justificativo propio, con todo el equipo, para sentir que las decisiones eran orgánicas y sólidas. Desde lo sonoro y lo musical también hay funciones sintácticas, que puntúan, o subrayan, o marcan momentos. No podría hablar de un planteamiento único y uniforme. Hubo un laburo de ajuste, de agregar y quitar cosas hasta el ensayo general previo al estreno, hasta último momento. Y una vez que se estrenó la obra, hay todo un acomodamiento de ritmos y de tiempos que se va armando, con el conjunto.

En el diseño de Silvio Torres predomina la iluminación fría, con luces azules y led, que se combina con colores ocre en momentos puntuales. Para él, su desafío fue encontrar la esencia de cada escena con su propia dinámica, y hacer visible la historia combinando con la escena. El rojo sobresale en el estandarte anarquista de la pequeña casilla, el clavel que lleva la obrera muerta en su pecho, y el farol que dejan los obreros sobre la base de la caída Piedra Movediza. El vestuario -de Jaureguiberry- en grises se integra con lo visual, y no es moderno ni totalmente de época, atemporalidad y uniformidad que permiten que cada actor o actriz transite más de un personaje. Por momentos es una docente y sus asistentes dando clase sobre el anarquismo; por otros son anarquistas que llevaron adelante la huelga, o sindicalistas. En cuanto a la actuación, explica la actriz Daniela Ferrari que

No hay un código específico, pero sí hubo que deconstruir –como lo venimos haciendo con el grupo– la tarea del actor entendida como aquel que lleva adelante una ficción o una representación

propiamente dicha, de la que tratamos de corrernos en la obra. También ha sido un aprendizaje muy duro este espectáculo, porque más allá de que hace tiempo que venimos tratando de corrernos de esa noción de representación, acá hay un código más documental, y nos resultó difícil asumir ese sujeto, esa voz que llevan adelante esta especie de maestros, o que se hacen un poco los maestros.



Foto: Teatro Nacional Cervantes.

Según Carol Martin (2010), el teatro neodocumental combina el peso emocional de contar una historia con decir la verdad. Su relato aparentemente estable en el contexto del medio efímero del teatro apunta a cuán rápido el pasado puede ser roto y rearmado. Las leyes de la memoria oficial anuncian la importancia y la responsabilidad política de la memoria en la determinación de la verdad histórica. Incluso cuando las leyes son aparentemente objetivas y precisas, legislar esa verdad histórica despierta sospechas porque dicta opinión y clausura la libertad del discurso. La regulación no legislativa de la memoria –como el teatro neodocumental– está diseñada para ofrecer la oportunidad de reexaminar y reconsiderar la evidencia y la opinión, y ejercer la libertad del discurso. En la práctica, este

teatro puede ser tan prescriptivo como es provocativo en el modo en que funciona como su propio dominio de la memoria.

En los diarios nacionales, la representación (Chartier, R. 1992) de los anarquistas que protagonizaron estos sucesos no reconocía su audacia y valentía desesperada, sino que los consideraba *elementos perniciosos, sujetos de razas inferiores que hablan en lenguajes exóticos, escoria de viejas naciones europeas, desechos sociales arrojados a estas playas, tentáculos extraídos de la sombra*. Invocaban el decreto estatal de *profilaxis* para el *saneamiento de la inmigración*. Privilegiando la narrativa local, *Los descendientes* adopta la perspectiva de los picapedreros anarquistas y sus mujeres, oponiéndolos a la visión desfavorable de los patronos, sus carneros y los policías. Julia Lavatelli ha dejado huellas afectivas en el texto verbal que precisan la visibilidad de la tesis de su obra: *“Mejor que no llegara el tren [a La Aurora, cantera anarquista], ¿cierto? Lo hubiera estropeado todo”*; *“Así empezaba Tandil a exportar su territorio.”*; *“Una imagen inquietante, el sueño del gran país apoyado en piedras cortadas por anarquistas.”* El hecho de haber postulado con su obra en 2018 (durante la presidencia de Mauricio Macri) tiene para la autora una significación especial: entonces

...había un desprestigio mediático sobre el mundo del trabajo y de las organizaciones gremiales tan fuerte, que un poco también fue preguntarnos qué había ahora de toda esa organización, de toda esa tradición de lucha del mundo laboral que en Argentina es tan fuerte. [...]

Y cuando estrenamos esto en 2019, estaba la discusión de si la prosperidad de Tandil dependía de que la riqueza se repartiera o no. Y la verdad es que cuando se produjo esta huelga, y los obreros pasaron a ganar su salario en dinero y el 20 % más, además de que vino mucha gente, cuando la huelga triunfó Tandil explotó. Todo el comercio se desarrolló ahí, la pequeña industria, los artesanos, el ferrocarril... Esos años de euforia fueron para todo Tandil. Y no era que la riqueza había aumentado. Se hacían las mismas 400.000 toneladas de piedra.

Solo que esa riqueza se repartió un poco más, y ese reparto, esa distribución de la riqueza fue la que generó el gran crecimiento de Tandil. Eso tiene que ver con hoy. (Dubatti, 2020b).



Foto: Teatro Nacional Cervantes.

Registrarnos, recrear nuestra experiencia y nuestros relatos de la historia, y recordar los acontecimientos de nuestro tiempo y otros tiempos son preocupaciones centrales del teatro neodocumental. El orden social es creado a partir de la memoria compartida, y la creación y continuidad de esa memoria compartida es una función de las obras de este teatro donde la memoria es tratada como una actividad cultural representada con textos, imágenes, sonidos, filmaciones y presencia física. La memoria social, escribe Paul Connerton en *Cómo las sociedades recuerdan*, supone memoria y cuerpos. La creación de la memoria social se produce en las prácticas corporales de los grupos y los individuos, en las invenciones textuales, en las innovaciones tecnológicas. La evidencia documental, sostiene Connerton, tiene un estatus comparable al del texto, pero la memoria social es creada y desafiada a través de los actos performativos colectivos de los individuos (1989: 4). Registrar la memoria individual de acontecimientos colectivos en

forma de un espectáculo conforma los recuerdos de sucesos que los espectadores pueden o no haber presenciado. La memoria como testimonio, como prueba, como evidencia de la experiencia, es utilizada para formar imágenes, sonidos, construir casos, argumentar, crear rupturas históricas, y situar al espectador en la Historia.

Bibliografía

- Connerton, Paul. (1989). *How societies remember*. New York: Cambridge University Press.
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, Jorge. (2020a). Desmontaje de *Los descendientes*. Teatro La Fábrica, Tandil, 11 de marzo.
- (2020b). Entrevista a Julia Lavatelli. En *El tiempo y el teatro*, programa de Radio Nacional, 24 de marzo.
- Gardey, Mariana. (2021). Entrevista a Marcelo Jaureguiberry. Tandil-Buenos Aires (por videollamada), 7 de febrero.
- Hernández, Paola. (2019). “El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos de Latinoamérica”. En Jorge Dubatti (coord. y ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: ENSAD.
- Martin, Carol. (2013). *Theatre of the Real*. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan.
- (ed., 2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan.
- Nario, Hugo. (1997). *Los Picapedreros. Tandil, Historia Abierta 2*. Tandil, Argentina: Ediciones del Manantial.
- Pansera, Aimé. (2019). *Los descendientes*, claves de abordaje. Taller del Teatro Nacional Cervantes. Tandil, Facultad de Arte, 26 de agosto.
- Svampa, Maristella, ed. (2000). *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.

TRAYECTORIAS

El sentido poético del cuerpo en *Adiós, mundo Clown* de Javier Lester Abálsamo

Diana G. Barreyra

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

El propósito explícito del presente trabajo consiste en señalar algunos rasgos que signan el estudio de las artes escénicas producidas en la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires. En consonancia con los objetivos de nuestro proyecto de investigación elegimos la trayectoria artística de Javier Lester Abálsamo, desde la perspectiva de la liminalidad. Es decir, interesa particularmente a nuestro estudio, analizar posibles aspectos liminales presentes en la producción artística de un teatrista tandilense. En relación a este objetivo, nos aproximaremos al corpus performativo del artista, particularmente a su trabajo corporal en la obra *Adiós, mundo clown* (2018)

¿Qué interesa del estudio de lo liminal?

En principio podemos decir que el estudio de la liminalidad parte de la observación de prácticas escénicas que se caracterizan por la mutación, la crisis y los cambios (Turner: 1988) La elección de la palabra *prácticas* nos recuerda la distinción que de este concepto realizara Julia Kristeva al trasladarlo al contexto disciplinar de los estudios teatrales. El término *prácticas escénicas* rompió con una designación tradicional del teatro, dando lugar a una expresión más amplia de modalidades y rituales escénicos.

Plantear el abordaje de estas prácticas desde el enfoque de la liminalidad también nos permite dar cuenta de un sin número de fenómenos escasamente observados. En este sentido, se volvieron centrales para los estudios teatrales diversidad de rituales artísticos: fiestas populares, carnavales, manifestaciones religiosas, intervenciones urbanas, escraches entre otros. Así, las artes escénicas se manifiestan como un laboratorio para estudiar el funcionamiento de las estrategias teatrales propias de cada cultura, permitiendo a su vez la construcción de identidades.

Por otra parte, el estudio de la liminalidad pone en jaque los estatus y jerarquías propios de los estudios teatrales. El análisis de prácticas diversas que se producen en los bordes de lo artístico o social remarca –en la mayoría de los casos– la condición de independiente de un teatro por lo general desvinculado de proyectos institucionales u oficiales. Este marco habilita también el estudio de un teatro vinculado con el territorio que pone en evidencia aspectos diferenciadores como los modos de gestión y autogestión de emprendimientos artísticos, la relación con las políticas públicas y el rol del Estado o los procesos de formación y desarrollo de los artistas independientes en la región.

Tal como lo anunciamos en nuestro proyecto de investigación *los artistas de provincia relativamente invisibilizados en otros modos de la narración de la historia, a través de estos nuevos enfoques son reconocidos y legitimados como actores de un lugar teatral regional*¹ Estos son los marcos desde los cuales interesa enfocar nuestro estudio.

Acerca del origen y las diferentes acepciones del término

Liminalidad es un concepto que proviene de la antropología social acuñado por primera vez por el antropólogo cultural escocés Víctor Turner (1920-1983). Del latín limes: límite o frontera, el concepto de liminalidad es una noción desarrollada por Turner en su obra *Liminality and Communitas*

1 Tomado del *Proyecto de investigación Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)* Programa Nacional de Incentivos a Docentes-Investigadores. Convocatoria 2017. Facultad de Arte. UNICEN

(2008) y alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio. La enfermedad, la adolescencia, la *duermevela* o la locura transitoria, son estados liminales, como también lo son los viajes, ya sean por placer o por necesidad. También puede haber lugares liminales, como un aeropuerto o una cárcel y pueden ser eventos personales o grupales. La liminalidad se relaciona directamente con la *communitas* puesto que se trata de una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad.

Más tarde, otros investigadores, como Ileana Diéguez o Jorge Dubatti, lo han trasladado a los estudios teatrales. Al respecto dice Diéguez:

La liminalidad es una noción profundamente inquietante e inapresable. Desde la primera vez que leí a Víctor Turner y comencé a pensar la condición liminal y su traslado al campo del arte y de la performatividad ciudadana, no he dejado de preguntarme sobre el delicado tejido que la sostiene. Mi comprensión de esta condición estaba impregnada de cierta dimensión utópica, o al menos altamente vital. (Diéguez, I. 2014: 13)

En su obra *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas* (2014) publicado en México, la autora define liminalidad como un “*espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales*” (Diéguez, I 2014: 24). Retoma el término bajtiniano “arquitectónica” para referirse a un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con el tiempo y el espacio.

Los ejemplos que analiza en esta obra tienen en común escenarios sociales, culturales y políticos de los que han surgido propuestas estéticas críticas, híbridas como las fusiones entre arte y el activismo presentes en Yuyachkani y el Colectivo Sociedad Civil de Perú, las Madres de Plaza de Mayo, Grupo Arte Callejero, HIJOS y Etcétera de Argentina y Mapa Teatro de Colombia. La

importancia de este texto consiste en que instauro la noción de liminalidad en el campo teatral y trabaja específicamente sobre la relación entre performance y política en escenarios latinoamericanos de historia reciente.

Por su parte, Jorge Dubatti publica en Argentina en 2016, *Teatro matriz, Teatro liminal. Estudios de filosofía del Teatro y Poética Comparada* y en sus primeras páginas define liminalidad como “la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no ficción; palabra/cuerpo; cuerpo natural/cuerpo poético; presencia/ausencia; teatro/otras artes; convivio/tecnovivio, etc.” (Dubatti, J 2016: 16). Dubatti, reconoce la instauración terminológica de Diéguez pero se distancia proponiendo una conceptualización más abarcadora del término y en tensión entre los campos antes mencionados. Fiel al criterio de teatro como laboratorio ontológico remite a los criterios ya descritos en su obras precedentes *Filosofía del Teatro I, II y III*. (2007, 2010a, 2014a)

Dice Dubatti:

Como se desprende de esta definición general, no seguimos el concepto de liminalidad tal como lo señala Ileana Diéguez (2007, 2014) en sus *Escenarios Liminales* a partir de Víctor Turner, sino que partiendo de su reflexión, basándonos en sus investigaciones instauradoras, le damos otra dimensión más amplia y abarcadora, ligada a la manifestación de liminalidad en el teatro matriz. (Dubatti, 2016: 16)

A partir de aquí, el investigador propone identificar la liminalidad en dos sentidos: como una herramienta superadora de anteriores categorías taxonómicas que permita incluir muchos fenómenos teatrales no canónicos generalmente recientes –tal como lo entiende Diéguez– pero también como un concepto que permita explorar las fronteras liminales del propio teatro matriz. Dubatti entiende por teatro matriz a una estructura formal, ontológica histórica mayor, fundante y generadora de la que se desprenden múltiples formas pero que las incluye a todas. El teatro matriz es una constante a lo largo de la historia en la que se reconoce la presencia de convivio, poesía

corporal y expectación. Entonces, propone pensar la liminalidad no solo para el teatro actual o del pasado reciente sino como un aspecto inmanente del teatro. *No hay teatro sin liminalidad*, afirma el autor.

Esta segunda concepción del término le otorga mayor productividad y permite al investigador recorrer una serie de fenómenos liminales, presentes tanto en el pasado más remoto como en la actualidad. Ejemplo de esto son las tensiones que analiza entre rito/teatro o épica/dramas medievales o el estudio de las prácticas en tensión de Ricardo Bartís o Alejandro Finzi presentes en su obra. Del mismo modo estudiaremos la presencia de lo liminal en el caso que nos ocupa, el teatrista tandilense Javier Lester Abálsamo. Tomaremos ciertas variables de análisis que permitan reconocer la liminalidad dentro del acontecimiento matriz.

La trayectoria del artista

Javier Lester Abálsamo nació el 6 de febrero de 1984; finalizados sus estudios secundarios se inscribe en la Carrera de Profesor y Licenciado en Teatro en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro. En el año 2010 obtiene el título de Profesor de Teatro. Actualmente realiza la Maestría en Teatro, modalidad Actuación en la misma casa de estudios donde profundiza sus indagaciones sobre teatro físico.

Actúa, dirige y escribe teatro. Es reconocido en el ámbito local y regional y su labor ha sido legitimada por la crítica y los premios. También ha incursionado en el lenguaje fílmico. Desde el año 2016 se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Expresión Corporal II en el profesorado de Teatro. Ha participado en alrededor de cincuenta obras teatrales como actor, director y/o autor.

El trabajo de Javier Lester Abálsamo a lo largo de su trayectoria se organiza de manera autogestiva y en grupos o compañías de trabajo: la compañía *Whiskymimo*, fue la primera agrupación del actor que nucleaba a los nóveles mimos de la ciudad y con la cual llevaron adelante numerosas puestas. Más tarde, en 1999 junto a Eugenio Deoseffe y Matías Acuipil, fundaron el *Trío Tri Tri* un grupo de teatro independiente que en principio se

ocupaba de la animación de fiestas infantiles, festivales y eventos populares. Luego cofundará la compañía teatral *El Templo*, agrupación que nace en 2007 y aún continúa. Originalmente estuvo conformada por Sergio Saltapé y Javier Lester Abálsamo. Eventualmente se han sumado Esteban Calvo o Tito Lanfranqui entre otros como soporte técnico. Según los propios integrantes, el concepto artístico que intentan llevar a cabo, abarca propuestas teatrales apoyadas fuertemente en la imagen, la ilusión y el género del clown. Esta fusión es la que determina el perfil de la compañía, generando de este modo, una poética sumamente particular. Los espectáculos creados por esta agrupación hasta el momento son: *Picadita Circo* (2008), *Encantado de Conocerme* (2008), *Gringo Golondro* (2009), *El Niño Prodigio* (2011) y *Adiós, mundo clown* (2017).

Finalmente el *Proyecto Quatro Quijotes*, da origen a un nuevo agrupamiento artístico-teatral itinerante integrado por Javier Lester, Sergio Saltapé, Pedro Baldovino y Gabriel Milanesi, con el que realiza una gira por varios países de Latinoamérica.

En este sentido, entendemos que la práctica de formar parte de agrupamientos o compañías teatrales es la que sostiene el trabajo independiente y autogestivo de los artistas. Según Diéguez, los grupos más destacados por su trabajo y persistencia en América Latina no son financiados oficialmente.

Formar parte de una compañía no se reduce a reunir actores para ensayar y montar una obra, implica mucho más: organizarse para crear, para investigar, para producir y difundir un espectáculo, para insertarse en el barrio, para vincularse con debates ideológicos, estéticos y políticos de su tiempo. (Diéguez, I. 2000: 69)

En la experiencia latinoamericana lo que sostiene al grupo es el trabajo de sus integrantes entre los cuales circulan modos de producción cooperativos y artesanales.

Una tensión dominante: el cuerpo del actor

Un aspecto liminal que se observa de manera dominante en la producción teatral de Lester es la tensión cuerpo/palabra. Si el drama absoluto propone un teatro centrado eminentemente en la palabra, el teatro liminal pone el acento en la ausencia o restricción de la misma. Es en el cruce de la palabra con el movimiento, los objetos, la música y otras disciplinas donde surge lo liminal. (Dubatti, J. 2016: 22)

Con respecto a su formación profesional se observa que como actor, Lester se ocupa de manera permanente de su entrenamiento corporal. Desde sus inicios, en el año 2007 hasta la fecha asiste a talleres y seminarios intensivos de mimo, clown, murga, malabares, marionetas, máscara neutra, *slapstick*² y danza contemporánea en centros locales y capitalinos.

En el año 2014 viaja a Europa y cursa durante dos años distintos seminarios en la Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático y Teatro Físico (MOVEO) en Barcelona, España. Esta escuela basada en los principios físicos de Jacques Lecoq³ y Etienne Decroux⁴ toma el cuerpo como principal medio de expresión y al actor como punto de partida para la creación, permitiéndole así mostrar el pensamiento a través del movimiento. Entre los principios fundamentales de la Escuela Moveo de Barcelona, se propone que el actor de mimo corporal reconstruya la esencia del drama y la integre en su cuerpo, que trabaje a partir de los principios de una acción o de una situación dramática: desequilibrio, inestabilidad, ritmo para luego lograr el control de

2 *Slapstick* (traducido del inglés como "bufonada", "payasada"; o "golpe y porrazo") es un tipo de humor físico que se caracteriza por presentar acciones físicas exageradas que no derivan en consecuencias reales de dolor. Las técnicas de truco de *slapstick* basan su atractivo en gags visuales producidos por caídas, peleas, golpes, patadas, cabezadas y catástrofes de cadena. El cuerpo al igual que los objetos son embrutecidos. Es un humor estrechamente relacionado con las películas mudas estadounidenses de principios del siglo XX. Los actores de la época, en su mayoría provenían del circo o del music hall, los más conocidos fueron, Buster Keaton, Charlie Chaplin y Harold Lloyd.

3 Jacques Lecoq (1921-1999) Fue un actor, mimo y maestro de actuación francés, considerado un referente del teatro del gesto.

4 Etienne Decroux (1898-1991) Fue un actor y mimo francés, que revivió el llamado mimo corporal dramático.

estos estados. El actor se convierte así en escultor y escultura, en artesano y materia de su propio trabajo. A partir de esta impronta en la formación actoral de este teatrista podemos ver que el trabajo sobre el cuerpo es una prioridad, el centro de su entrenamiento es el trabajo físico y también el objeto de sus investigaciones. Sus estudios en mimo corporal dramático le proporcionan un control meticuloso de su presencia en escena, sus desplazamientos y acciones. En las puestas de Lester, el cuerpo del actor es el lugar de la liminalidad, el auténtico *laboratorio ontológico* al decir de Dubatti.

La liminalidad en *Adiós, mundo clown*

“Niño: – ¡Chichifo hacé como hacen los payasos!

*Chichifo: – No, si querés te hago como hace el león o la jirafa...
(angustiado, para sí) -¿Cómo hacen los payasos?*

Adiós, mundo clown de Javier Lester

La obra *Adiós, mundo clown* pertenece a la Compañía teatral El Templo y fue estrenada en 2018 en la sala La Fábrica. Se trata de un espectáculo unipersonal escrito e interpretado por Javier Lester y dirigido por Esteban Calvo. La obra ha recibido varios reconocimientos, entre ellos resultó ganadora del Certamen Regional de Teatro en Pinamar en 2018 y Javier Lester reconocido como mejor labor actoral. Con posterioridad al encuentro la crítica teatral y miembro del jurado del mencionado concurso Mónica Berman, expresó: *“Lo que sucede es que el espectáculo está construido en el borde. No... para ser más exactos, en los bordes. En todos los bordes posibles.”*

En *Adiós, mundo clown*, el cuerpo del actor irrumpe pleno de sentido poético. El cuerpo social, Javier Lester, se vuelve cuerpo poético: Chichifo, un payaso de pista que no puede escapar al destino heredado de sus ancestros, una rutina de circo que ha repetido una y otra vez: subir una pelota gigante por una rampa inclinada hasta la cima.



Adiós, mundo clown ganadora de la Fiesta Regional de Teatro.
Pinamar 2018

Producto de un proceso de dramaturgia de actor, la fábula inmediatamente remite al mito griego de Sísifo y al posterior ensayo filosófico de Albert Camus *El mito de Sísifo* (1942). La noción de escritura escénica que caracteriza esta última producción de la compañía, acentúa la praxis corporal como productora de textualidad, sin necesidad de la existencia fehaciente de un texto previo. El diseño escenográfico consiste en una pista de circo de colores gastados por el correr del tiempo. Sobre ella, una lona de gajos triangulares blancos y rojos, el resto arena que contornea la pista. Mástiles que se anteponen a la visión del espectador. En el centro a la derecha, una gran rampa y debajo de ella una pelota roja grande y pesada.

La inquietante figura del payaso viejo, triste surge en la escena cuidadosamente construida. En lo alto de la empinada rampa, entre telones circenses y rodeado de humo, el cuerpo del payaso abre la función. Es el cuerpo poético, y no su voz quien empieza a contar la historia del suicidio a través de una rutina de movimientos: de la mano hacia la sien una y otra vez vemos la onomatopeya del sonido de la bala que nunca lo mata: BANG! Su cuerpo, ataviado de un descolorido vestuario, hecho de jirones y retazos, cae muerto una y otra vez para volver a levantarse.

Otra secuencia de movimientos corporales central y alegórica en la obra consiste en empujar la gigante pelota roja –como la nariz de un payaso– por la rampa que conduce a la cima, desde donde inevitablemente volverá a caer. Estas acciones corporales lentas, circulares, repetidas representan lo absurdo del esfuerzo. La inutilidad de cada intento va describiendo en el espacio la angustia existencial: “¡Oh! ¡Estigma circular, joroba amarga, herencia fatídica!” (p. 1) exclama el personaje. Los continuos ascensos y descensos de la rampa en distintos puntos de apoyo –algunos de ellos en equilibrio precario– y las caídas presentan un considerable desafío corporal para el actor.

En cada escena, la fábula se escribe en el tiempo y en el espacio a través de una precisa partitura de gestos, movimientos y posiciones. La misma, se enriquece con el trabajo minucioso del actor con los objetos: pequeños títeres de dedo, pelotas grandes y pequeñas, narices de payaso y falsos trucos. El entrenamiento en variadas disciplinas, como malabares, magia o acrobacias multiplica las posibilidades de la actuación, permitiendo una mayor libertad expresiva. Los procedimientos de la actuación propios del circo destinados a generar alegría y movimiento aparecen refuncionalizados y puestos al servicio de una visión existencialista de la vida. La roja y brillante sonrisa del payaso aparece desdibujada desde el maquillaje, borrar y transformada en una mueca ridícula y triste. Lo mismo sucede con respecto a sus conocimientos musicales, la interpretación en vivo de canciones varias –letra y música de su autoría– acompañadas generalmente por guitarra o violín, marcan el ritmo de los estados.

En la acción final, el payaso anuncia “*El más sublime, excelso y soberbio acto de desaparición física*” (p. 14). Comienza a subir la pelota por la rampa por última vez, con una energía intensa y un gesto sumiso que nos recuerda la tarea de cargar la cruz. A medida que sube se va quitando la ropa y se desmaquilla. Llega a la cima, desnudo. Desde allí hace una magnífica reverencia al público. Nuevamente la poiesis del cuerpo desnudo del actor es la que nos brinda la metáfora certera: el hombre despojada de todo se libera de su destino absurdo.



Personaje Chichifo en *Adiós, Mundo clown* (2018)

Provisorias conclusiones

Es indudable que el estudio del teatro en provincia ha debido hacerse cargo de sus particularidades: la construcción de su propia historia, la de sus espacios, sus actores, su público; el análisis del rol del estado municipal como gestor de políticas culturales favorecedoras u obstaculizadoras del hecho teatral; la convivencia de diversos modos de actuación, fruto de formaciones actorales vocacionales y profesionales sin dejar de considerar la concepción

de teatro que cada una de ellas significa; la indagación acerca de los modos de gestión, producción y circulación de los teatros independientes a nivel local o regional.

Como investigadores interesados en este tema es prioritario encontrar aquellos andamiajes teóricos que nos faciliten estas búsquedas y nos permitan avanzar en nuevos sentidos. El concepto de *liminalidad* junto a los anteriormente mencionados, es a nuestro entender una idea que permite avances productivos en este tipo de estudios. Particularmente nos interesa profundizar la idea de liminalidad como antiestructura, que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones de teatro antes no contempladas por versiones totalizadoras de la historia como es el caso que nos ocupa: la trayectoria del teatrista Javier Lester.

Ocupados en este estudio entendemos que *Adiós, mundo clown* marca una diferencia en relación a las puestas anteriores. El trabajo físico de Javier Lester Abálsamo –centro de su entrenamiento y de sus estudios superiores– da cuenta de nuevas tensiones en la puesta. La tensión liminal en este caso, entre movimiento y palabra, es producto de la destreza física, de la manipulación meticulosa de los objetos, de la precisión de los movimientos, de la interpretación musical en vivo entre otras disciplinas artísticas. El trabajo del clown ha madurado y da nuevos frutos. Es el cuerpo del actor el auténtico *laboratorio ontológico*, donde se produce la liminalidad.

Bibliografía:

- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Bourdieu, P. (1990) *Algunas propiedades de los campos*, Sociología y cultura, México, Grijalbo.
- (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- Diéguez, Ileana (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografía y textualidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas. Córdoba. Argentina
- (2014) *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C. México
- Dubatti, Jorge (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2000) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- (2016) *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires. Editorial Atuel.
- Hall, Stuart (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión editores. Popayán, Colombia
- Lester, J (2019) *Adios, mundo clown!* (mimeo)
- Iriondo L., Fuentes T. M. V. (2005) “Historia del teatro en Tandil”, en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna–INT, Vol. 1.
- (2007) “Historia del teatro en Tandil”, en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna – INT, Vol. 2.
- (2010) “Historia del teatro en Tandil”, en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna – INT, Vol. 3.
- Revel, Jacques (1996) “Microanálisis y construcción de lo social”, *Entrepasados*, Año 5, N° 10. Buenos Aires.
- Principios de la Escuela MOVEO -2019 Disponible en: <https://www.moveo.cat/>

Los bufones del Andén: teatro comunitario en Olavarría (Buenos Aires)

Teresita María Victoria Fuentes
TECC – Facultad de Arte – UNICEN

Introducción

El teatro comunitario en nuestro país ha tenido un desarrollo sostenido durante los últimos cuarenta años. Numerosos son los elencos en los diferentes barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el Área Metropolitana de la Provincia de Buenos Aires, sin embargo, en el resto de la provincia de Buenos Aires son escasos. Uno de estos elencos Los bufones del Andén está en la ciudad de Olavarría, cuenta con más de una década de su trayectoria. El presente trabajo estudia la creación del grupo y las acciones particulares que realizan en territorio.

El teatro comunitario en Argentina

El teatro comunitario en la Argentina es un modo del quehacer artístico que, nacido luego de la última dictadura, se ha desarrollado de modo prolífico en todo el país. Desde la fundación en 1983 del grupo Catalinas Sur¹ fueron y son numerosas las experiencias de teatro comunitario en diferentes comunas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, también en el resto del país, aunque con variantes. El movimiento de teatro comunitario cuenta en la actualidad

1 Grupo fundado en 1983 en el Barrio de La Boca por Adhemar Bianchi (1945), quien es además el director del grupo desde su fundación.

con una Red Nacional que nuclea a varios grupos y que organiza encuentros en distintos lugares del país en los que se muestran espectáculos y se generan actividades artísticas comunitarias como canto, juegos teatrales, charlas, entre otros².

El teatro comunitario, que a partir de 2001 se multiplicó rápidamente, se autodefine como un teatro de vecinos para vecinos, que nuclea a actores no profesionales, de diversas edades que representan en una obra teatral de creación colectiva vinculada con la historia del barrio, la comunidad, la ciudad o pueblo que habitan. De este modo trabajan en la construcción de una identidad propia y particular, donde uno de los rasgos preponderantes es la horizontalidad y la previsión de un público integrado por pares (vecinos). La investigadora Marcela Bidegain (2011) lo ha caracterizado como un teatro “*de y para la comunidad; [que] no se concibe como un pasatiempo, un lugar de ocio o esparcimiento, ni como un espacio terapéutico, sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir*”³.

Bidegain suma como características frecuentes del teatro comunitario su compromiso con la inclusión y la integración de quienes voluntariamente se suman. Por tanto, los grupos siempre son plurigeneracionales e intergeneracionales y numerosos. Situación que favorece la aparición de una voz plural en sus producciones, siempre fruto de creaciones colectivas y

2 Desde el año 2003, nos hemos propuesto multiplicar nuestra experiencia de teatro comunitario en otros barrios y comunidades, para transmitir nuestras experiencias, y compartir a la vez las experiencias de otros vecinos, que se acercaron a nosotros con las ganas de recuperar su identidad a través del teatro. Comenzamos este trabajo brindando funciones de nuestro espectáculo en distintos espacios barriales (plazas, escuelas, etc.) e invitando luego al público a charlar con nosotros sobre la posibilidad de recrear lo que habían visto, y ayudarlos a organizarse para que pudieran armar su propio grupo de teatro en su barrio. (...) Desde que se ha conformado la Red de Teatro Comunitario hemos generado múltiples Encuentros en distintos lugares de Argentina: en Patricios, provincia de Buenos Aires, pequeña localidad muy cercana a la ciudad de 9 de julio, La Plata, Posadas y Oberá, Misiones. Durante esos encuentros, que fueron multitudinarios, los grupos de todo el país mostraron sus espectáculos a la comunidad, así como también generaron actividades de canto comunitario, juegos teatrales, charlas etc. (https://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=15&lang=es)

3 El destacado corresponde a la cita original.

quehacer asambleario. En este sentido es frecuente que se retomen los géneros populares como el sainete criollo, la murga, el circo, entre otros. Y que las propuestas temáticas se vinculen con las necesidades territoriales, para incentivar los lazos sociales en la comunidad. Otra característica particular es la generación de público, nuevo y diferente del que frecuenta otro tipo de manifestaciones escénicas, un público cercano, familiar y del entorno social de los actores y las actrices, de los y las que aportan desde la escenografía y utilería hasta producción. También, este teatro autoconvocado es autogestivo, desde su espacio tramita –si así el grupo lo acuerda– apoyos estatales o privados, pero sin perder autonomía.

Es importante destacar que el teatro comunitario es, sobre todo –en la concepción de sus hacedores– un espacio donde acceder al arte como un derecho. Por lo tanto, universal e indelegable, donde los y las participantes lo vivencien y transiten sin suponer que es privativo sólo de algunas personas. En esta concepción el arte es un agente de transformación social y, por lo tanto, el espacio del teatro comunitario será un facilitador de vínculos cooperativos entre vecinos y un lugar de trabajo de la memoria colectiva para la reinterpretación del presente y la proyección conjunta de intereses.

En los últimos Anuarios de Estadísticas del INT publicados (2017-2018) se registra una veintena de grupos de teatro comunitario en la región Centro (CABA y provincia de Buenos Aires). Y, aunque no todos los elencos existentes se registran en el INT, es un dato al menos orientador. En la ciudad de Olavarría desde 2012 funciona el grupo de Teatro Comunitario Los Bufones del Andén coordinado por Iguerategui y Julio Benítez. Un elenco con 8 años de continuidad y varios espectáculos con los cuales han convertido en espacio escénico plazas, galpones, estaciones de ferrocarril, no solo de su ciudad sino también en pueblos cercanos y en CABA.

Teatro comunitario en Macondo Mutual de Arte Popular de Olavarría

El grupo de teatro comunitario Los bufones del Andén nace y se desarrolla en Macondo Mutual de Arte Popular de Olavarría, una ciudad que dista 370 km de CABA. Dicha mutual realiza sus actividades desde noviembre de 2006

en el salón de radioaficionados de la ciudad situado en el Barrio El Provincial, Pueblo Nuevo⁴. Julio Benítez y Lucy Iguerategui fundadores y coordinadores del espacio son a su vez los responsables del grupo de teatro comunitario. Por eso, a partir de aquí, desandaremos el camino para estudiar las trayectorias artística y profesional de ambos, considerar la creación de Macondo Creativa y en este marco observar la fundación y desarrollo del grupo de teatro comunitario Los Bufones del Andén.

Trayectoria de dos gestores culturales

Tanto Benítez como Iguerategui tienen un amplio recorrido como protagonistas del espacio cultural de Olavarría. Ambos han trabajado en ámbitos de gestión municipal y privados. Sin embargo, sus trayectorias profesionales encuentran en la fundación de la Mutual de Arte Popular Macondo Creativa un nuevo punto de partida, una puerta que desde 2006 no ha dejado de abrirse a nuevas oportunidades.

Lucy Iguerategui, es actriz, dramaturga y directora teatral. Comenzó su carrera en la Escuela Municipal de Teatro en el período comprendido entre 1973 y 1976. Más tarde, en 1981, crea el grupo de teatro PROTEO y en 1983 funda con Coty Laborde el GIT (Grupo de Investigación Teatral). Asistió a talleres con Laura Yusem y a seminarios que Norman Briski dictó en 1991 y 1992 como alumna regular mientras, trabajaba como docente en los Talleres de Teatro de la Municipalidad y en 1993 es designada coordinadora de los mismos. Por su parte Julio Benítez, actor y profesor de artes plásticas, se vincula con la actividad teatral, primero como estudiante y luego como colaborador de Iguerategui en los talleres mencionados. Entre tanto, en 1992 y

4 Las investigadoras Lastape y Adad (2019) sostienen que “(...) específicamente en los barrios El Provincial-Pueblo Nuevo, la composición socioeconómica está vinculada al trabajo obrero, al cuentapropismo y al sector de servicios (educación y administración pública principalmente). En cuanto a los últimos 4 barrios mencionados, están compuestos mayoritariamente por trabajadores precarizados (servicio doméstico y cuidado de niños/as “en negro”, costurería, remisería, “motomandados”, albañilería, etc.). Además, se evidencian importantes problemas habitacionales, altos niveles de desocupación, inexistencia de espacios recreativos, con acceso sólo a los primeros niveles de educación.” (en prensa)

1993 cursa los dos primeros años del Profesorado en Teatro en la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN (hoy Facultad de Arte), y luego entre 2001 y 2008 el Profesorado de Artes Visuales con Orientación Pintura y Escultura.

En 2001, al desvincularse de la coordinación de talleres en el ámbito municipal realizaron otros talleres de teatro en diferentes espacios de la ciudad, entre los que se pueden mencionar la sede de Radio Olavarría, las Sociedades de Fomento Mariano Moreno y Manuel Belgrano. La intención de estas actividades fue ofrecer a niños, niñas y adolescentes un espacio alternativo de vinculación y desarrollo a través al arte. Entre ellos, merece una mención especial Lo de Burnet Galpón Teatral, una sala ambientada en un taller/galpón en el fondo de la casa de Ana y Cecilia Burnet, quienes habían sido alumnas en los talleres municipales y luego ofrecieron este lugar para dar continuidad a las clases y disponer de un espacio para funciones.

Este teatro de cincuenta sillas/butacas reunió a sala llena a vecinos de la zona y visitantes de otros barrios. Relata Ana Burnet en el Diario El Popular del 10 de mayo de 2003: “No sé por qué todos los vecinos están contentos. No sé si la causa es que por razones económicas no podían ir al teatro o ahora van porque les queda más cerca”, lo cierto es que este ámbito ofició como espacio de construcción colectiva donde los y las participantes tenían la palabra, y así se evidencia en sus espectáculos. Por ejemplo: el periodista Guillermo Del Zotto en una crítica a *Deseame felicidades* de autoría y dirección de Benítez e Iguerateguy dijo “El vertiginoso humor que despliegan los protagonistas, maquillados al borde de la exageración, pero que al mismo tiempo no se alejan de la realidad someten al espectador desde la entrada del primer personaje. (...) Pero poco a poco nos va representando. Solo es una cuestión de tiempo: nuestra cara se verá reflejada.”⁵

En 2002, empezaron a funcionar en el salón de Radioaficionados de Olavarría. Allí adoptaron el nombre de Macondo⁶. Más tarde a través del

5 Del Zotto, Guillermo, “Como hacer una fiesta inolvidable”, Diario *El Popular*, Olavarría 29/11/2002.

6 El nombre Macondo dicen Benítez e Iguerategui “nos lo pusimos para hacer humor en radio y televisión y luego lo usamos en nuestro primer espectáculo juntos que se llamó “Pathos” y ese espectáculo lo llevamos Río Gallegos.” (Entrevista de la autora: 25/05/2020)

Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES) adquirieron la forma jurídica mutual. Esto les permitió tener personería jurídica, articular acciones con la Secretaría de Niñez y Adolescencia. Fue en noviembre de 2006 cuando se inauguró formalmente Macondo Mutual de Arte Popular de Olavarría.

La tarea se construyó siempre desde un grupo de trabajo. Lo colectivo fue premisa desde el inicio. Martha Ferro, Silvana Melo y Claudia Rafael, junto a Benítez e Iguerategui, fueron fundadoras del espacio. En su Facebook (iniciado en 2012) se presentan explicando que: “La Mutual de Arte Popular Macondo Creativa es una institución de educación artística no formal. Como mutual el servicio que brindamos a la comunidad es el dictado de talleres de arte para niños, jóvenes y adultos: artes plásticas, teatro para niños, teatro comunitario, títeres, cerámica, taller de biblioteca.”⁷

Al mismo tiempo, se realizan durante el año actividades especiales de carácter multidisciplinar: presentaciones teatrales, musicales, café concerts, ciclos de cine, propuestas de lecto-escritura en la biblioteca popular Martha Ferro, entre otras. De éstas, el café concert es característico del lugar, propone una producción cultural diversa respecto de otros lugares de circulación y expresiones artísticas, constituyéndose en un punto de referencia para una parte de la comunidad que comparte el gusto por el humor que apela a lo social y político de la ciudad. El café concert es además uno de los eventos que con el cobro de entrada permite sostener económicamente el espacio. También, con este fin se realizan distintas actividades como por ejemplo venta de comidas típicas para fechas patrias o ferias de artesanos.

La intervención territorial que proponen desde la Macondo Mutual de Arte Popular de Olavarría, se sustenta en objetivos que priorizan la transformación social a través del arte en el intercambio con los vecinos que concurren a los talleres, en donde están presentes sus intereses. En este sentido es que desde sus inicios se sumaron a la celebración del carnaval con la organización de los corsos populares del barrio El Provincial, junto a la Asociación Mutual de Arte Popular Los Sikuris y a la Mutual de Arte Popular Murga Arrebatando lágrimas, pues la consideraron como una posibilidad para trabajar con

7 <https://www.facebook.com/MacondoMutualDeArtePopular>. Consulta: mayo del 2020.

distintos grupos etarios y sociales. Las investigadoras Rocío Lastape y Ludmila Adad (2019) sostienen en este sentido que,

Una agrupación emblemática del barrio, que tiene un rol protagónico en la lucha por la recuperación de la Vieja Estación, es la Mutual de Arte Popular Macondo que desde hace 10 años viene trabajando en conjunto con vecinos/as realizando Carnavales Populares. Esta agrupación se caracteriza por desarrollar una labor social y artística sostenida en el tiempo promoviendo acciones como: carnavales populares, para los que se trabaja durante todo el año a partir de talleres de teatro comunitario, plástica, atributos de carnaval (cabezones, vestuario y maquillaje) y canto. De los mismos participan niños, jóvenes y adultos del barrio y de otras barriadas que se sienten convocados.

Con el mismo objetivo y desde la construcción de la participación comunitaria en los carnavales es que nace y se desarrolla el grupo de teatro comunitario Los bufones del Andén, quienes en su nombre y en sus acciones trabajan “desde el año 2015 en la generación de acciones tendientes a la puesta en valor de un tipo de patrimonio vinculado al predio del Ex Ferrocarril “El Provincial” (que funcionó como tal hasta el año 1968)”. (Lastape, R.; Adad, L. 2019)

Los Bufones del Andén, teatro comunitario

Los bufones del Andén –como mencionáramos– actualmente es un grupo de *teatro comunitario*, cuya identidad se construyó y su denominación deviene de la intensa vinculación que tiene el elenco con la lucha por la recuperación física y simbólica de la ex estación de trenes El Provincial. Sus antecedentes están en la actividad creativa y artística que se realizaba en la mutual Macondo y particularmente en el año 2008 cuando se inicia la organización de los carnavales populares en el espacio abandonado de la

mencionada estación de ferrocarril, además de las funciones del taller de teatro en la explanada de este lugar particular.



Intervención en la Estación del Ferrocarril – Facebook institucional 19/11/2014

En 2010 ocurre una circunstancia coyuntural para la consolidación del elenco como teatro comunitario: la invitación al artista plástico Omar Gasparini⁸ para realizar un taller de construcción de muñecos gigantes, para carnaval. Él comparte la experiencia de su trabajo en el Grupo de teatro Catalinas Sur y a partir de allí integrantes de la Mutual Macondo viajan a Buenos Aires a ver la obra *Carpa Quemada*, del mencionado grupo. El conocer la experiencia del Catalinas Sur fue seguramente también reconocerse. Benítez la califica como *reveladora para nosotros*, incluyendo a su compañera Lucy Iguerategui. Entienden éste como un momento fundante que los llevó a explorar otras formas del hacer teatral, de construir teatralidad.

8 Nació en Azul (pcia de Bs As) es escultor y escenógrafo. Se ha destacado por representar el barrio de La Boca. Ha trabajado en el Grupo de Teatro Catalinas.

Dice Julio Benítez que en “el 2010 no teníamos idea de la movida comunitaria [se refiere al teatro comunitario] en nuestro país, ni habíamos tenido contacto con el teatro comunitario. A partir del encuentro con Omar Gasparini comenzamos a viajar para ver, a conocer experiencias, a conectarnos con grupos, a sumarnos a la red nacional de Teatro Comunitario”⁹. También, entiende que otro evento importante para la trayectoria grupal fue un taller que realizaron con Ricardo Talento, en Olavarría. Finalmente reconoce que ha fortalecido y desarrollado la actividad de todo el elenco la posibilidad de realizar un Encuentro de Teatro Comunitario en su ciudad, que ya cuenta con tres ediciones ininterrumpidas (2017- 2018 - 2019).

Los Bufones del Andén crean así

Los Bufones del Andén son coordinados por Julio y Lucy. Ambos comparten las clases, la dirección y realizan el trabajo dramático de modo dialéctico desde los ensayos, a partir de las improvisaciones, opiniones e ideas de los participantes del elenco, siempre en la búsqueda de la voz colectiva propia de sus integrantes. El desarrollo del guión incluye la búsqueda de información sobre el tema, la recuperación de los relatos orales, memorias de los vecinos; para los más jóvenes se torna un espacio de aprendizaje y para todo el colectivo de construcción de memoria.

Algunos/as actores/actrices¹⁰ entrevistados/as recuerdan y recuperan la experiencia como muy valiosa. Destacan de la dinámica de trabajo el objetivo de crear en *grupo*, propiciando la posibilidad de *vivenciar* los temas haciendo hincapié en los sucesos del lugar donde se vive. De modo recurrente refieren al espectáculo titulado *Los niños de Soriano*, en el que la fábula rondaba el entorno ferroviario y el pueblo pedía por el regreso del tren. Enfatizan que *nos parecía de suma importancia lo que estábamos contando ya que se exigía la vuelta del tren a los espacios ferroviarios y principalmente en Olavarría*¹¹.

9 Entrevista de la autora, 25-05-2020.

10 Mariángela Morales, Oriana Labourdette y Lolo Carrizo; hoy, en los tres casos estudiantes del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN.

11 Entrevista de la autora a Mariángela Morales, Oriana Labourdette y Lolo Carrizo, marzo, 2020.

Así, el grupo al mismo tiempo que escenifica una obra con temática afín a sus intereses, hace memoria y se posiciona críticamente desde lo social, evidenciando claramente su carácter de teatro comunitario.



Flyer en el Facebook institucional 30/7/2017

No cualquiera es un tema para Los bufones del Andén

Un ejemplo elocuente y que permite corroborar el tratamiento temático de este grupo es la puesta de *El día que la chusma acorraló a Bartolomé*¹². El tema de la obra es el denominado combate de Sierra Chica (que tuvo lugar en la actual localidad de Sierra Chica, partido de Olavarría) y refiere al genocidio de los pueblos originarios ocurrido en 1855. En ese año llega a la región, el

12 *El día que la chusma acorraló a Bartolomé*, Texto y dirección: Lucy Iguerategui-Julio Benítez. Actuación: Andrea Rodríguez, Carolina Mocciaro, María Delia Barbato, Tachi Iguerategui, Ester Arce, Romina Cides, Lucy Iguerategui, Juan Mujica, Luis Acquarone, Julio Benítez, Romeo Vívoda, Isabella Tévez, Valentín Márquez, Marianna Valicenti, Pedro López, Manuel Santellán, Stefano Vinci, Francisco Valdéz, Danilo Gallardo, Alexis Arizaga, Mariano González, Olga Calvo, Sofia Basualdo. Músic@s: Adriana Saravia, Alba Mancinella, Guillermo Gómez. Letras de canciones: Alba Mancinella. Cantantes: Daniel García, Sandra Arévalo, Ángela Valiente, Martina González, Tamara Araujo. Realización escenográfica: Los Bufones del Andén, Alba Mancinella. Luces y sonido: Germán López. Diseño de vestuario: Maximiliano Gallastegui.

entonces General Mitre –quien después sería presidente y creador del diario La Nación–, junto a un numeroso grupo de soldados e intentan recuperar cinco mil cabezas de ganado, supuestamente robadas por el cacique Calfucurá. Sin embargo, trazan una estrategia que se les vuelve en contra, pues caen en un artificio que les tienden los caciques Calfucurá, Catriel y Cachul. Así, luego de la batalla, cuando Bartolomé Mitre llega a Buenos Aires es recibido por la juventud liberal y en una fiesta de salón declara *El desierto es inconquistable*. En la narración del episodio Benítez aclara *Lo cierto es que no existía tal desierto sino la fuerza colectiva de los pueblos originarios*.¹³

Así en el marco del teatro comunitario, propusieron una relectura, de la tan lejana y cercana a la vez, conquista del desierto. Cercana porque los vecinos habitan el territorio que se referencia y lejana porque temporalmente no sólo ha pasado más de una centuria desde el hecho relatado sino también generaciones de lecturas ideológico-políticas de este suceso. Entonces, apelando a la historia, los recuerdos escolares de distintas generaciones, las anécdotas transmitidas oralmente, entre otros modos de recuperación de la memoria pudieron construir un nuevo sentido al hecho histórico repensándolo colectivamente. En particular tanto Julio Benítez como Lucy Iguerategui se posicionan en la vertiente del pensamiento nacional y popular sin embargo reconocen que no es así con todo el colectivo grupal. De todas maneras, encuentran que desde la puesta se lograron acuerdos en la preocupación común de conocer no sólo la historia oficial que ocultó y silenció voces, y que se pudo visibilizar, sino dar voz a los olvidados buscando la construcción colectiva de verdades para algunos novedosas.

Respecto del modo de trabajo Julio Benítez recuerda que la producción comenzó, como en otras oportunidades, con el recorte de una idea, de un episodio histórico a recuperar. A partir de allí se inicia el acopio de información y paralelamente se improvisa sobre ciertas ideas-base para la acción. Lo que se produce en el espacio se organiza en cuadros o recortes espacio-temporales que luego sumados conformarán, yuxtapuestos, la estructura de los espectáculos. Los temas trabajados hasta la actualidad han

13 Entrevista de la autora, 25-05-2020.

sido la pérdida del tren en los pequeños pueblos, el rol de los medios hegemónicos en la construcción de realidades y los hechos que caracterizan las luchas olvidadas de una comunidad, como el mencionado en el párrafo anterior.

El trabajo actoral opta con frecuencia por poéticas lindantes con la farsa y la parodia, aunque como contraste en ocasiones suma algunos personajes con propuestas realistas. En la estética del teatro comunitario en general conviven elementos del grotesco, el sainete, el teatro costumbrista y la comedia del arte que reapropiados y combinados aportan a una poética propia. Además, sin dudas, la misma está condicionada por el espacio de representación pues la idea de actuar en espacios abiertos: la calle o en especial la explanada de la estación de trenes en el caso de los Bufones del Anden exige un entrenamiento particular del cuerpo y la voz. Lxs integrantxs del elenco entrevistadxs recuerdan el trabajo particular en coro, tanto en la acepción de la palabra en el sentido del canto como el de actuar reproduciendo lo que hace el otro, ampliando una acción o empujándola. Destacan el ensamble que se lograba en la puesta en los momentos en que todos los personajes estaban en escena y para que la comunicación fuera entendible enfatizan el trabajo en la proyección y dicción de la voz.

En los ensayos, *los grandes hablaban de lo que habían hecho, los niños por ahí salían corriendo o algunos se empacaban y no querían ensayar pero los profesores podían controlarlo bastante bien igual*¹⁴, así la mirada de una joven retrata la articulación que propone el teatro comunitario de las diferencias etarias que también son sociales, pues como dice Benítez: *los vecinos y vecinas que forman parte del grupo pertenecen a distintos barrios de la ciudad, [por qué] razones, suponemos que son muchas: en principio hacer teatro, hacer éste tipo de teatro, pertenecer a un grupo, etc.*¹⁵ En este último sentido es necesario considerar que en ciudades intermedias como Olavarría la movilidad entre los distintos barrios muchas veces se da porque en el lugar que residen las y los vecinos interesadas/os no hay propuestas del tipo que buscan, pues los

14 Entrevista de la autora a Mariángela Morales, Oriana Labourdette y Lolo Carrizo, marzo, 2020.

15 Entrevista de la autora 25-05-2020.

barrios concentran un número de población reducido comparándolo con la ciudad de Buenos Aires y porque quizá –como en este caso– hay un único proyecto de teatro comunitario.

Red, Encuentros: todo teatro comunitario

Los Bufones del Andén pertenecen a la Red Nacional de Teatro comunitario, que a su vez se inserta en la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. La Red Nacional surge con el fin de construir un espacio colectivo para la transmisión de experiencias, informaciones, saberes y prácticas. Se reúnen periódicamente, organizan encuentros, comparten lógicas de funcionamiento y se resguardan en principios tales como la solidaridad, la horizontalidad y la construcción colectiva. El grupo olavarricense integra esta Red. Esto les permite, según Julio Benítez: *conocer el trabajo de compañeros de varios lugares del país. Nuestra participación hasta el día de hoy se limita al contacto a través de las redes con la Red. No hemos participado en las reuniones anuales que se hacen, por ejemplo, de Cultura Viva Comunitaria entre tantas otras*¹⁶. Entiende que su participación por ahora es limitada, sin embargo, les ha permitido conocer y crecer en el intercambio. En particular, consideran un momento de reconocimiento con otros elencos, su participación en la Semana Nacional del Teatro Comunitario realizado en El Conti (Centro Cultural «Haroldo Conti», que funciona en el Espacio de la Memoria, la ex ESMA) en Ciudad Autónoma de Buenos Aires entre el 30 de noviembre y el 7 de diciembre de 2017¹⁷.

Evidentemente la Red Nacional y sus acciones permitió a Los Bufones del Andén pensarse como protagonistas y organizadores de un Encuentro de teatro comunitario local. Entonces, el primer contacto se inició a través de Oscar Armando Bidabehere, quien había vivido en Olavarría y es integrante de Res o No Res, grupo de teatro comunitario de Mataderos. Con este elenco

16 Entrevista de la autora 25-05-2020.

17 Estuvieron junto a Matemurga (Villa Crespo), Teatro Comunitario (Berisso), Los Villurqueros (Villa Urquiza), DespaRamos (Ramos Mejía), Pompeya Teatro Comunitario (Pompeya), Res o no res (Mataderos) y Alma de Barro - Grupo de teatro comunitario de Peruzzotti (Pilar).

iniciaron el Encuentro de Teatro Comunitario de Olavarría que cuenta ya con tres ediciones anuales consecutivas desde 2017. Luego, se vincularon DespaRamos (Ramos Mejía) y Pompeya Teatro Comunitario (Pompeya).

Julio Benítez entiende el Encuentro como *un gran aglutinador de voluntades, porque involucra a mucha más gente de la que forma el grupo. Son tres días en los que amigos, familia, actores, vecinos, gremios, clubes se suman para que sea posible. Es un encuentro de autogestión con el aporte de muchas personas*¹⁸. Entre otros cuentan con colaboradores y auspiciantes como el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) Unidad Ciudadana¹⁹, Sindicato Único de Trabajadores de la Educación de la Provincia de Buenos Aires (SUTEBA), la Secretaría de Extensión de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNICEN y en particular, el proyecto de Extensión de teatro e inclusión «Vecinxs en acción», el Centro Cultural Universitario, la Municipalidad de Tapalqué. También el Club El Provincial y el Sindicato de Gráficos que facilitan el uso de sus instalaciones para albergar a los elencos. Es decir, fieles al espíritu del teatro comunitario la experiencia del Encuentro es siempre autogestiva

En referencia a su relevancia dice que: *“Compartiendo aprendimos o reaprendimos lo poderoso de lo Colectivo. La fuerza increíble que sale de mucha energía que se junta en la diversidad para crear. Aprendimos otros modos de hacer, otras estéticas que constituyen verdaderos procesos de retroalimentación. Aquí no hay centro y periferia, en el teatro comunitario aprendemos de todos independientemente del lugar en la geografía”*²⁰. Además, en todas las ediciones del encuentro se realizaron representaciones en distintos barrios de Olavarría y en ciudades vecinas tales como Tapalqué, Crotto y Azul, atentos siempre a la preocupación de salir a la calle, a buscar el público, a la comunidad con entrada “a la gorra”.

18 Entrevista de la autora 25-05-2020.

19 Coalición política que se organizó para las elecciones legislativas de 2017 en las provincias de Buenos Aires, Catamarca, Chaco, Córdoba, Misiones, Neuquén, Entre Ríos y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Actualmente, los diputados nacionales elegidos por Unidad Ciudadana integran el bloque del Frente de Todos.

20 Entrevista de la autora 25-05-2020.

En el mes de noviembre de 2017 se llevó a cabo el primer Encuentro de Teatro Comunitario de Olavarría, organizado por Macondo Mutual de Arte Popular. Participaron además del elenco local con la obra *Nicasio Luna, una opereta trunca*, dirigida por Julio Benítez y Lucy Iguerategui, Res o No Res (Mataderos-Capital Federal) con *Los Quijotes de la Cancha*, espectáculo dirigido por Estela Calvo. En el mismo mes, en 2018 volvió el grupo de Mataderos con la misma obra y se sumó el grupo Pompeya Teatro comunitario con su obra *Des-Balanceado (otra forma de comer)* y mientras que el elenco local junto a los músicos de la Mutual Sikuris presentó *El día que la Chusma acorraló a Bartolomé*. En 2019, en la tercera edición del encuentro, el grupo Res o no Res presentó dos obras *El Empréstito o de Cómo empezó la deuda* y *Fuentevacuna*, por su parte el grupo “DespaRamos” de Ramos Mejía puso en escena *Mujeres de Ramos* dirigida por Juan Olmos, y Los Bufones del Andén junto a la Mutual Sikuris reeditó la obra de 2018. Además, se proyectó *Venimos de muy lejos* (2012) de Ricardo Piterbarg²¹, que recorre la historia del mítico grupo Catalinas Sur, del barrio porteño de La Boca, en una propuesta fílmica en la que el documental y la ficción se invaden mutuamente permitiendo que pasado y presente se encuentren. Participaron de la edición de 2019 una centena de integrantes de grupos de teatro comunitario con un público diverso y numeroso en cada representación; *les aseguramos que el que ve las obras se va a ir muy satisfecho, muy conmovido y va a querer hacer teatro seguro* decía Julio Benítez invitando al evento.

21 *Venimos de muy lejos*, es una película que documenta la teatralización de la llegada a la Argentina de los inmigrantes hacia los inicios del siglo XX que el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur viene representando desde el año 1990; y ficciona la vida de hijos y nietos de aquellos inmigrantes que se integraron en su diversidad, con igual ánimo emprendedor y solidario, para construir un barrio, una escuela, una cancha de fútbol, una plaza, un grupo de teatro y hoy, hacer esta película. Ficha técnica: Guión: Ricardo Piterbarg, Vanina Sierra, Paula Pasnansky. Fotografía e Imagen: Germán Costantino. Edición y Montaje: Roly Rauwolf. Dirección de arte: Omar Gasparini. Dirección de producción: Pablo Ratto. Sonido: Mariana Delgado, Diego Martínez. Música: Gonzalo Domínguez. Productores: Pablo Ratto, Juan Sebastián Piterbarg, Elba Varetto, Stella Giaquinto, Ricardo Piterbarg. Compañía productora: Trivial Media / Catafilma.

La previsión para la edición 2020 sumaba al grupo Catalinas Sur, pero aún es incierta la posibilidad y/o modo de su realización, debido a las medidas de aislamiento preventivo obligatorio producto de la pandemia mundial de Sarc Covid 19. Indudablemente subyace en los coordinadores de Los Bufones del Andén y del Encuentro de Teatro Comunitario de Olavarría el entusiasmo por el hacer teatro y el convencimiento de que esta actividad es a la vez, un espacio de encuentro y un lugar para transformar la sociedad unas veces desde la resistencia, otras desde la acción, pero siempre con el arte como mediador.



Flyer Facebook institucional 10/11/19

Algunas derivas...

Identificar al grupo de Teatro Comunitario Los bufones del Andén de Macondo Mutual de Arte Popular de Olavarría fue un hallazgo para los estudios del teatro en la región centro sudeste de la provincia de Buenos Aires. Único en la región, desarrolla sus actividades en consonancia con la Red

Nacional de Teatro Comunitario. Su trayectoria supera una década y su producción va más allá de sus puestas en escena, pues el Encuentro de Teatro Comunitario de Olavarría, que iniciado en 2017 se sostiene anualmente, da cuenta de su rol de gestores culturales. Convencidos de que el arte puede configurarse como motor de transformación social entienden que con el potencial que ofrecen la ficción y la creatividad en la lectura de la historia, los derechos, la memoria y las necesidades pueden repensar colectivamente su realidad y construir desde el intercambio una mirada de un futuro mejor. Tal como decía Ricardo Talento en 2014: *Otro mundo es posible si somos capaces de imaginarlo*²².

Por otra parte, es ineludible la lectura semántica que ofrecen los nombres que han elegido. Los bufones, dice su definición, eran aquellas personas que con su ingenio hacían reír al rey, ya sea con sus gracias o desgracias. Eran quienes satíricamente no sólo humanizaban al soberano sino que también lo contradecían, lo cuestionaban y quizá le permitían que viera verdades enojosas. Aquí los bufones son del Andén (de El Provincial), sitio icónico para Olavarría y reminiscencia clara de tantos otros andenes que en el país y en la provincia de Buenos Aires han sido clausurados con el cierre de las líneas ferroviarias. Su nombre es así el lugar de intersección ideal para vincular el teatro, la ficción y la realidad, la ingenuidad y la denuncia, el pasado, el presente y quizá el futuro.

Además, la mutual que los contiene es Macondo y es de Arte Popular. Macondo es el pueblo imaginado por Gabriel García Márquez, y fundado por el personaje José Arcadio Buendía en su novela Cien años de Soledad. Ese espacio elegido y fundante, símbolo de Latinoamérica según lo registra vasta literatura crítica sobre el tema. Y, en este Macondo olavarricense la opción por un arte específicamente popular es un posicionamiento ideológico indudable. A la vera de las vías muertas del ferrocarril local, y desde el teatro comunitario que por definición es memoria y construcción colectiva Los Bufones llegaron para quedarse y construir.

22 <https://www.andaragencia.org/otro-mundo-es-posible-solo-si-somos-capaces-de-imaginarlo/>

Bibliografía

- Berman, M., Durán, M. y Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y presente de un mundo posible: del teatro Independiente al Comunitario*. Buenos Aires, Leviatán.
- Bidegain, Marcela (2011) “¿Qué es el teatro comunitario? Categorías para la definición del fenómeno cultural”, en *Anagnórisis*, N° 3, Junio, ISSN 20136986
- Fernández, Clarisa (2011) "Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino". *Palos y Piedras* 11. Centro Cultural de la Cooperación
http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/230/procesos_de_memoria_en_el_teatro_comunitario_argentino.html
- (2013) “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200008
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estéticas comunitarias: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires, Biblos.

Registros periodísticos:

- <https://www.infoeme.com/nota/2019-11-19-18-19-0-teatro-comunitario-cronicas-de-un-encuentro-colectivo-y-de-resistencia>
- <http://miradasdelcentro.com.ar/home/macondo-concreta-el-segundo-encuentro-de-teatro-comunitario-en-olavarria-y-tapalque/>
- <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2019/12/ae-teatro-comunitario.php>
- <https://www.andaragencia.org/otro-mundo-es-posible-solo-si-somos-capaces-de-imaginarlo/>
- <http://miradasdelcentro.com.ar/home/del-anden-al-conti-los-bufones-en-escena/>

Registros audiovisuales:

- https://www.youtube.com/watch?v=vPm6iUvR19Y&list=PLuv_aIY_FC4dWTNEM4d09ixQWmziwFwO&index=7
- <https://www.youtube.com/watch?v=D-B3Y7RX7z8>
- <https://www.youtube.com/watch?v=LvjYuXfSAVo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=2N6auDjcdTY>

La Criba, más de diez años fomentando el arte en la ciudad de Azul

Juan Manuel Torrens Errecart

Facultad de Arte - UNICEN

El espacio cultural La Criba es un espacio independiente de la ciudad de Azul, en el centro de la provincia de Buenos Aires. Desarrolla sus actividades desde el año 2006 –año de su fundación– hasta la actualidad. Su sala funciona como un ámbito para la presentación de espectáculos de índole teatral y otras disciplinas artísticas.

La Criba, que el próximo año cumplirá quince años de vida, se ha consolidado a través de los años como un sitio de intercambio en la cultura azuleña. Ha encauzado la vocación artística de los talleristas y consolidado diversos elencos teatrales. Por tanto, este trabajo se propone analizar La Criba como un espacio de trabajo significativo y describir cronológicamente su posicionamiento en la ciudad.

Espacio cultural en Azul

La ciudad de Azul cuenta con un patrimonio cultural extenso y ha sido cuna formativa de muchos artistas. Fundada el 16 de diciembre de 1832, se constituyó desde sus orígenes en un punto neurálgico de diversa riqueza cultural, lleno de bellas obras arquitectónicas, edificios de alto valor histórico, en donde se destacan diferentes corrientes estilísticas. Entre las principales construcciones se encuentran el Paseo Bolívar, diseñado a principios del 1900; la Catedral Nuestra Señora del Rosario, un templo católico de estilo gótico

diseñado en 1906; las monumentales obras arquitectónicas creadas por el arquitecto e ingeniero ítalo-argentino Francisco Salamone entre 1930 y 1940 tales como la Plaza San Martín, la entrada del Parque Municipal Domingo F. Sarmiento o la entrada al Cementerio. Más contemporáneas aún son las esculturas del Paseo del Quijote del escultor y pintor Carlos Regazzoni y el mural del dibujante Miguel Rep, obras creadas especialmente para el Festival Cervantino.

A su vez, la ciudad posee uno de los teatros más notables de la provincia: el Teatro Español. De estilo neoclásico fue construido entre los años 1894 y 1897. En 1996 se llevó a cabo una restauración completa y se lo declaró de Interés Histórico-Artístico de la Argentina por Presidencia de la Nación en el año 2011. Por sus pasillos y escenarios desfilaron afamados actores, actrices y músicos/as nacionales y extranjeros/as que el público azuleño presenció de modo masivo. Luego de una época dorada, hacia finales de la década del 70 tuvo un marcado declive. Néstor García Canclini en *Imaginario Urbanos* (1997), analiza que situaciones como éstas tanto en Argentina como en Latinoamérica, fueron provocadas por grandes crisis económicas y dictaduras. Estas situaciones hicieron que grandes edificios queden olvidados, en ruinas. Años más tarde, y en beneficio de la comunidad, se han restaurado y retornado a las funciones de los años anteriores. Un claro ejemplo es la recuperación de la sala Gran Cine Teatro San Martín, que fundada en 1946, era la sala de mayor envergadura de la ciudad. Poseía un gran hall de acceso y la sala de espectáculos tenía capacidad para 1.300 personas.

En los últimos veinte años, la cultura teatral ha resurgido debido, no a notables políticas culturales, sino al trabajo y esfuerzo de grupos teatrales que han cimentado las bases para la conformación de nuevos espacios, tales como La Criba o la Salita del Vivero Cultural Otoño Azul –que retroalimentan el teatro azuleño e inciden de una manera activa en el ámbito cultural local. Es por ello que se puede apreciar un crecimiento de la cultura teatral, tanto en la numerosa producción teatral de la ciudad como en la conformación de elencos estables. Dichos espacios han incidido además, en la formación académica de diversos teatristas y, como todo germen cultural, han sembrado

semillas que con el tiempo crecieron y son valoradas por quienes pisaron sus suelos.

Las políticas culturales

Durante los primeros quince años del siglo XXI en la ciudad de Azul llegaron al poder diferentes gestiones municipales con propuestas ideológicas y políticas diversas en cuanto al desarrollo industrial, económico, social y cultural. Me refiero a las intendencias de Omar Duclós por el Frente Coalición Cívica (1999-2011) y de José Inza por el Frente para la Victoria (2011-2015).

El inicio del primer periodo que analizaré en este trabajo, coincide con el comienzo de una de las peores crisis del país que dejó impresionantes secuelas: la crisis política, social y económica del 2001. Sin embargo, el especial interés por la cultura fue uno de los principales ejes de la gestión de la ciudad. Durante este primer período, en el año 2000 se gestó el Encuentro Internacional de Teatro llamado Otoño Azul, organizado por el Equipo Delta –grupo de trabajo teatral con personería jurídica, organizado a través del taller de Teatro Imaginario Sol de Noche a cargo del profesor Edelmiro Menchaca. Asimismo, otro hito importante es el Festival Cervantino¹ que

1 El Festival Cervantino surge a raíz de que esta ciudad bonaerense que fue distinguida en el año 2007 por el Centro UNESCO Castilla-La Mancha como Ciudad Cervantina de la Argentina, nombramiento que reconoce "el valioso Patrimonio Cultural cervantino de Azul, constituido por la Colección Ronco, así como los múltiples eventos y actividades que se desarrollan desde hace décadas, en torno a la figura del Quijote. La Asociación Española de Socorros Mutuos, la Municipalidad de Azul, la Biblioteca Popular "Bartolomé J. Ronco" y la Embajada de España en Argentina son los promotores de este evento que cuenta con el auspicio del Centro UNESCO Castilla-La Mancha. (...) Los objetivos primordiales de esta realización fueron los siguientes: incentivar la lectura y promover la capacitación en el área educativa y cultural; y constituirse en un evento multiartístico regional, suerte de plataforma de difusión de la producción cultural del centro de la provincia de Buenos Aires. En su primera edición, el "Festival Cervantino de Azul" convocó al artista ferroviario internacional Carlos Regazzoni para la construcción de cuatro esculturas heroicas realizadas con chatarra, siendo fiel a su estilo escultórico que tanto lo caracteriza y haciendo extensivo su proyecto Sol Negro en la ciudad de Azul como en otras ciudades de nuestro país. (<https://www.facebook.com/FestivalCervantinoArgentina/>)

incluye dentro de su programación charlas sobre distintos aspectos educativos y convoca a artistas de diversas disciplinas: artes visuales, teatro, danzas, música, fotografía, artesanías, cine y diseño. Al día de hoy, se han realizado XIV ediciones. Estos festivales han puesto a la ciudad en la agenda cultural del país, y han permitido que el pueblo azuleño acceda a una numerosa variedad de artistas con trayectoria nacional e internacional. Por otra parte, antes de finalizar el mandato de Omar Duclós en 2011 se procedió a la compra y reestructuración del antiguo Gran Cine Teatro San Martín hoy llamado Complejo Cultural San Martín.

El segundo período de análisis comienza en el año 2011 y finaliza en el año 2015 durante el mandato de José Inza. Su gestión consideraba que debían “apostar a la cultura y a la educación por medio de políticas de inclusión e igualdad social”² y vincular la necesidad de llegar a cada uno de los barrios con distintas propuestas y espectáculos. De esta forma, se pusieron en marcha distintos talleres artísticos gratuitos y abiertos para toda la comunidad, en el Salón de Usos Múltiples Artísticos y Culturales (SUMAC)³, y en distintos barrios. Durante el 2014, se dictó en dicho espacio un seminario anual intensivo de producción para actores, dictado por la actriz y directora Gabriela Izcovich; el mismo desarrolló un entrenamiento de actuación y dramaturgia. Se dictaba una vez por mes y contó con una producción final llamada *Un tren llamado deseo*, montado en la estación de tren. Un hecho no menor fue que en este periodo, se procedió a clausurar el Festival Internacional de Teatro Otoño Azul en el año 2012, puesto que en la lectura de la gestión no coincidía con las políticas de inclusión. Entiendo que esto fue una traba al equipo de organización del evento y es una herida que caló hondo en la comunidad teatral azuleña.

El tercer y último período de análisis, comienza en el año 2015 hasta la actualidad, bajo la intendencia de Hernán Bertellis candidato primero por el Frente para la Victoria y luego por el Frente de Todos. Esta gestión, en sus dos etapas, se ha caracterizado por llevar adelante políticas culturales distribucio-

2 Web Dirección de Cultura de Azul, <http://www.culturaazul.com> en septiembre del 2015.

3 El SUMAC es un espacio recuperado que utiliza la comunidad, donde se dictan talleres y funcionan algunas áreas municipales. Además actualmente es sede del Festival Cervantino.

nistas promoviendo espectáculos y fiestas populares, pero con escasa promoción de espacios y centros culturales.



Fachada La Criba – Facebook institucional 7 febrero 2016

Breve historia de La Criba

El Espacio Cultural La Criba ocupa una plaza relativamente joven en la cultura azuleña. Fue fundado el 6 de octubre del 2006 bajo los términos de un espacio independiente abriendo sus puertas a toda la comunidad. Surge por la necesidad de instalar y hacer crecer la cultura del teatro en la ciudad. Sus fundadores fueron: Sergio Camarotte, Julián Méndez y Rodrigo Borda. Estos últimos eran alumnos de un taller de expresión teatral que Camarotte venía dictando desde el año 1998 en diferentes puntos de la ciudad, tales como un salón municipal ubicado en Rivadavia e Irigoyen, la Biblioteca Monseñor Cánova, el Museo de Arte López Claro y el Jardín Maternal Maio. En palabras de Sergio Camarotte, “el espacio surgió para lograr una real integración entre los miembros de una sociedad; las diversas disciplinas artísticas que practica el hombre hay que compartirlas, conocerlas y practicarlas ya que nos enriquece como personas, nos torna más críticos y éticamente más compro-

metidos”⁴ Si bien la impronta teatral se encuentra muy presente, abre el abanico a diversas disciplinas artísticas.

El origen del nombre data del año 2001, cuando aún dictaba los talleres en estos diversos espacios. Surge por la necesidad de cierta identificación como grupo teatral. Sergio Camarotte, luego de ver una obra de teatro del grupo español La Zaranda, decidió fundar el espacio con ese mismo nombre, ya que la criba en realidad, es un instrumento de zaranda que se utiliza para cribar, es decir, pasar una materia por una criba para separar las partes finas de las gruesas o para limpiarlas de impurezas.

Luego de lograr la identificación del grupo y deambular por diversos espacios apareció la necesidad de permanecer por más tiempo en un lugar. Es así que, se instalan como espacio cultural, con personería jurídica, primero en la calle Bolívar 674 y finalmente hasta la actualidad en una casa en la calle Palmiro Bogliano 628.

Períodos de constitución de La Criba

La Criba ocupa un lugar significativo en la cultura azuleña, por lo tanto, el presente trabajo buscará describir cronológicamente su constitución y así entender su posicionamiento en la comunidad. La historia del espacio abarca tres grandes periodos:

Período de gestación y definición (1998-2006)

Data desde la conformación del taller de teatro que circulaba por diferentes sitios de la ciudad hasta que lograran la concreción de un espacio físico. En el año 2001 se suma al trabajo del taller el profesor Osvaldo “Pato” Farías⁵ y surge la definición como grupo teatral independiente. En este primer período, se establecen lineamientos generales y sientan las bases para la conformación de un espacio autogestivo.

4 Entrevista del autor, 2020.

5 Osvaldo Farías: actor y docente teatral de la región que ha trabajado especialmente en las ciudades de Azul y Olavarría.

Período de conformación (2006-2010)

Surge la necesidad de tener un espacio propio. Es así que, por intermedio de Damián Carmona⁶ que conocía a los propietarios del Círculo árabe de Azul se firma un comodato de cinco años de duración el 6 de octubre del 2006, que emplazó al espacio cultural La Criba en Bolívar 674. Durante esos años La Criba comienza a ser conocida en el ambiente cultural de la ciudad de Azul y genera diversas propuestas propias, también la recepción de artistas nacionales e internacionales. Esta etapa marca el inicio de un proceso de apertura hacia la comunidad azuleña.

En el año 2007, se conforma la primera comisión directiva y se establece como asociación sin fines de lucro que se renueva año a año. En ese momento surgen los primeros talleres, el citado taller de teatro dictado por Sergio Camarotte sumado al de Danzas Folclóricas, dirigido por la Profesora Emilce Beriay y de Salsa and Body Fusión a cargo de Guillermina Chiaro y Emiliano Tuinstra, entre otros. En septiembre de ese mismo año se dictó el primer seminario teatral de Técnica vocal para canto y voz hablada a cargo de Alejandro Potenza⁷. En Octubre el grupo Teatral La Cuarta Pared (organizador del Festival Internacional de Teatro y Danza de La Plata invitó a participar a La Criba como anfitrión de dos de las presentaciones del evento, los días 13 y 20 de octubre. Una de ellas, proveniente de Guatemala, un espectáculo de teatro-danzas Orishas, y una compañía franco- mexicana que presentó la obra *Se Cuenta Que*, trabajo basado en un cuento de Peter Brook.

En el año 2008, se suma un nuevo taller al espacio de Iniciación a la creación artística a cargo de María Marta Kratojil⁸, un espacio de trabajo eminentemente práctico de elaboración de máscaras de África, China, América, India y Europa proponiendo la vinculación con sus orígenes. En agosto se incorpora el taller de candombe (tambores uruguayos) a cargo de

6 Damián Carmona: actor, transformista y co-fundador del grupo “Divas Show” con el cual ha recorrido diferentes puntos del país. Actualmente es Lic. en Ciencias de la Educación se encuentra viviendo en Buenos Aires (CABA) y está alejado de los escenarios.

7 Alejandro Potenza: docente, actor, director y dramaturgo de la ciudad de Olavarría. Fundador de Tésera Teatro.

8 María Marta Kratojil: artista plástica local.

Emmanuel Claudel⁴. Y ese mismo año se pone en escena la primera obra gestada en el espacio: *Nada es lo que parece* de Adriana Arcos con la dirección de Sergio Camarotte y las actuaciones de Hilda Esther Jaureguiberri, Raúl Agüero y Horacio Dalla Valle, conformando el grupo: Abuelos de La Criba. Esta obra participó y llegó a las instancias finales de los Torneos Abuelos Bonaerenses. En noviembre, el espacio fue reconocido como sala para representar tres obras en el marco del II Festival Cervantino, que contó con la representación de: *Arrabalera* de Mónica Cabrera; *155/ Del ser y el no ser. Historia de un soneto perdido* de Luis Masci; y *La Radio que Pudo Ser* de Equipo Delta y contó con la presencia del crítico teatral Jorge Dubatti y su Escuela de Espectadores.

Durante el año 2009 se ofrecieron dos talleres de teatro, uno bajo la coordinación de Sergio Camarotte y otro coordinado por Osvaldo Pato Farías. Además, comenzó el taller de acordeón a piano dictado por Juan Carlos Latini. Ese mismo año se había dictado en abril un seminario intensivo de clown, dictado por Flavia Salto⁵.

El año 2010 se produjo la ampliación de la matrícula a través del *boca en boca*. Ese mismo verano se había comenzado a realizar la Fiesta de las Artes, un espectáculo varieté que convocaba un gran número de artistas y público diverso. Los dos talleres teatrales seguían funcionando al que se sumó el taller de teatro para adolescentes. En marzo de ese año se realizó la Primera Muestra de los Talleres y se tituló Teatro Abierto en la que se presentaron las producciones de los alumnos de los talleres y se realizaron escenas de autor, monólogos y teatro colectivo. Ese mismo año se conformó el grupo teatral Chicharelos, el tercer grupo estable con actores provenientes del taller de Sergio Camarotte. Ese año montan *El último bosque* una creación colectiva, con las actuaciones de Emiliano Alderete, Jhoni Elichiri, Juan Manuel Torrens, Leandro Frigoli, Yanira Pereyra, María Belén Harambillet y Augusto Scheschtel. Con esta misma obra se presentaron en el Primer Festival Infantil titulado Vacaciones en la Criba y en varias escuelas y diferentes pueblos del

9 Emmanuel Claudel: músico, docente. Actualmente es director del Proyecto artístico musical "Caluhan Hue".

10 Actriz, clown y docente. Actualmente reside en la ciudad de Olavarría.

partido de Azul. En octubre de ese año, se presenta la segunda creación del grupo Los Abuelos de la Criba con la obra *Viejas Ilusiones* de Eduardo Rovner, con las actuaciones de Hilda Esther Jaureguiberri, Raúl Agüero, María Alicia Pérez y dirección de Sergio Camarotte. Esta obra fue finalista y logró primera mención en los Torneos Abuelos Bonaerenses.

Este período finaliza en 2010, ya que el Círculo Árabe no renovó el comodato del espacio. Esta fue una etapa marcada por la diversidad de tareas, por el estímulo externo de diversos artistas e investigadores que se sumaron a La Criba y a la vez permitieron la difusión del espacio y sus producciones. Pero fue fundamentalmente un momento de apertura del espacio a la comunidad a través de sus variadas producciones artísticas.

Período de apertura (2011-2020)

El último período comienza en enero de 2011, con la búsqueda de una casa de características similares a la anterior, que se encuentre cerca del radio céntrico. Fue así que se encontró la casa nueva situada en Palmiro Bogliano 628, cedida en contrato por comodato a tres años, para luego hacer un contrato de alquiler de bajo costo que se renueva cada tres años. Es en este período donde hay un notable crecimiento de propuestas, tanto de espectáculos de diversa índole artística como así también una amplia gama de talleres. La impronta del espacio en ambos lugares siempre fue una casa vieja refaccionada y acondicionada que permita la representación de espectáculos y brinde comodidades para la organización de los talleres. Durante ese año continuó ampliándose la oferta de talleres¹. Además del de teatro dictado por Camarotte, en el año 2012 se sumaron los talleres de dibujo, tango, maquillaje artístico, fotografía digital y circo. y se mantuvieron estables: acordeón a piano, guitarra y canto grupal. Año a año, las propuestas de talleres han ido

11 Taller de escritura a cargo de Carlos Cuccaro, Taller de Artes Combinadas a cargo de Sofía Blando, Taller de Teatro de Títeres a cargo de Alberto Melendi, Taller de Dibujo a cargo de Mauro Libonatti, Taller de Entrenamiento La voz en escena, a cargo de Alejandro Esteban Potenza, Ensamble de Guitarras a cargo de Juan Ramírez y Taller de Acordeón a Piano, dictado por Juan Carlos Latini, entre otros.

variando, pero siempre ofreciendo un número diverso de actividades artísticas.

Con respecto a las propuestas teatrales fueron de lo más diversas, con espectáculos de talla local, nacional o internacional. Durante varios años perduró la propuesta de la Fiesta de las Artes pero hoy día ha ido mutando a eventos como el ciclo Otras Noches o la Peña de Teatro, entre otras. Todas estas actividades tienen una participación y una recepción muy activa. Convocan a un público diverso y permiten la vinculación entre todos los talleristas y sus familias. Es para destacar el festival llamado Vacaciones de Invierno en La Criba que continúa hasta la fecha con la edición número XI y es una de las propuestas para el público infantil más destacada en la ciudad. Este último año, la pandemia global, no impidió que el festival se realice y tuvo su primer encuentro de manera virtual.

En este período de apertura se destaca la labor del espacio en la gestación teatral. Dirigidas por Sergio Camarotte cada año se abre un nuevo taller de teatro y a lo largo de los años el espacio ya cuenta con grupos estables de teatro para adultos, adolescentes y niños. La propuesta a futuro afirma Camarotte, “sería formar una especie de escuela y dividirla por niveles ya que son muchos los talleres que convergen”². Los incipientes talleres adolescentes o infantiles, tienen ya varios años de vida y similares modos de producción. Actualmente son un terreno consolidado. Se cuenta entre la planta docente con los siguientes graduados de la Facultad de Arte de la UNICEN: Josefina Andrés, Juan M. Torrens, Agustina Etchegaray y Emiliano Alderete. Tanto Etchegaray como Alderete son quienes han estado a cargo durante los últimos cuatro años de los talleres y la producción final tradicional de los mismos, que consiste unas veces en una creación colectiva, otras en la puesta de un texto de autor.

Para el año 2016, La Criba cumplió diez años de vida con una intensa actividad. El director del espacio, Sergio Camarotte lo celebró de una manera muy particular: compartió con mucho orgullo las reposiciones de todas sus producciones dirigidas en una semana *a puro teatro*. Algunas de las mismas tuvieron que volver a ensayarse especialmente para la ocasión. El público

12 Entrevista del autor (2020).

pudo apreciar durante una semana, a razón de dos o tres obras por día una maratón de teatro, un evento poco visto en la ciudad de Azul.

Entre las producciones dirigidas por Sergio Camarotte en esta última etapa se destacan: en 2011 *El Tapadito*³ de Patricia Suárez, con Hilda Jaureguiberri y Alicia Pérez; en 2012 *Una Tragedia Argentina* de Daniel Dalmaroni, con Emiliano Alderete, Jhonatan Elichiri, Belén Harambillet, Guillermina Andrade y Darío Sparaino; en 2014 *7P7*⁴, creación colectiva con Paola Burgos, Luz Champagne, Majo Ferreira, Silvia Gallicchio, Marta Pérez, Fátima Reyero, Julieta Tellechea, Laurita Tellechea, Jorge Baldini, Eduardo Draghi, Abel Gianoni y Charly Vilate; en 2016 *La Bolsa de Agua Caliente* de Carlos Somigliana con Alicia Pérez, Hilda Jaureguiberri, Marcelo Zavala e Ignacio Moreno/Abel Gianonni y *La gota que horada la piedra*, de Cristina Merelli con Maru Robledo y Beto Mérida; en 2017 *Eusebio Ramírez*, de Mariano Moro con Eduardo Draghi y *Extraña fuga de anciana y su criada*, de Adriana Tursi con Luz Champagne y Paola Burgos; en 2019 *Batir de Alas*, de Gilda Bona con Luz Champagne y Alicia Pérez, entre otras.

Hoy en día La Criba se encuentra luchando para subsistir, ya que cerró sus puertas por las medidas de aislamiento y distancia social debido a la pandemia por COVID-19. Sin embargo, se ha reinventado para tener continuidad y realiza actividades de venta de empanadas, producción de vasos, rifas, entre otras, para paliar los efectos de la pandemia que afecta a la comunidad, y particularmente a la mayoría de los espacios independientes y autogestivos. Pero La Criba nunca deja de crecer y ampliar sus horizontes. Desde su emplazamiento en la casona de la calle Bogliano, han refaccionado la casa casi en su totalidad creando dos espacios para talleres, techando el patio abierto, habilitando un bar, ampliando el sector de sanitarios, entre otras cuestiones. A inicios del 2020 transformaron su sala teatral con una nueva gradería, cabina técnica y la adquisición de nuevas butacas, que aguardan impacientes por llenarse de público, talleristas y producciones, tanto locales como foráneas.

13 Obtuvo Primera mención en puesta en escena, en Los Juegos Abuelos bonaerenses 2011.

14 Grupo Entretablas, creación colectiva a partir de los 7 pecados capitales.

Conclusiones

El surgimiento y desarrollo del espacio Cultural La Criba a partir del 2006 marcó un hito en el teatro local azulero pues es el primer registro de una institución independiente que se mantiene en el tiempo y se consolida como una alternativa a los espacios formales de la ciudad.

Este espacio nació con un objetivo claro: generar propuestas artísticas para la comunidad de Azul. Es un ámbito de esparcimiento constituido por una plataforma de actividades culturales permanentes, donde la impronta del teatro independiente juega un rol trascendente y se constituye como uno de los núcleos centrales de la propuesta. Ha ido consolidándose a través de la voluntad de sus integrantes pero también gracias al apoyo del público y los talleristas.

En los últimos años con la continuidad de su trabajo ha logrado el apoyo de algunos subsidios de índole provincial y nacional¹⁵, pero la mayoría provienen de su constante trabajo *a pulmón*. Los ingresos son destinados al acondicionamiento y mejoramiento del espacio y la sala. La Criba hoy por hoy es un espacio que brinda la posibilidad de transitar talleres artísticos para personas de diferentes edades, ofrece producciones propias e invitadas de la región. En este sentido se abre a la región considerando la construcción de circuitos independientes que consolidan el Teatro en Azul y en la provincia.

¹⁵ Entre los destacados, del Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) y del Instituto Nacional del Teatro (INT).

Bibliografía

García Canclini, N. (1999) *Imaginarios Urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.

Fueron consultadas las páginas web de la Dirección de Cultura de la ciudad de Azul, Teatro Español de Azul y Festival Cervantino de la Argentina

<http://www.culturaazul.com>

<https://www.teatroespanoldeazul.com/>

<http://ciudadcervantina.org.ar>

Entrevistas del autor a Sergio Camarotte, 2019, 2020

Entrevista del autor a Agustina Etchegaray, 2020.

Mirar de cerca: Lupa en el universo poético de Eugenio Deoseffe

Josefina Villamañe

TECC - Facultad de Arte – UNICEN

Teresita María Victoria Fuentes

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

*El teatro, como el arte del narrador, es también un
artesanato, el territorio de aquello que se hace por
la propia mano. Palacios, C. (2017: 45)*

Introducción

Con el presente artículo nos proponemos dar cuenta de la trayectoria artística del teatrista tandilense Eugenio Deoseffe, en diálogo con sus propuestas escénicas. Para ello, primeramente contextualizamos al artista en la escena local, reconociéndolo como parte de una generación de teatristas que motorizó significativos cambios en las producciones destinadas a las infancias y las familias. Luego, nos permitimos trazar hitos significativos en su trayectoria artística que delinearon sus diversas indagaciones poéticas.

Tandil como territorio escénico

Hasta el siglo XX los artistas de ciudades intermedias podían suponerse a priori como sujetos invisibilizados, pues muchas veces, al menos en nuestro país eran los actores y actrices porteños/as (de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) quienes accedían mayormente a programas y oportunidades de forma-

ción y promoción de sus espectáculos, por tanto, también a posibilidades de circulación. Sin embargo, aunque la cantidad de habitantes y la diversidad de ofertas culturales de CABA sobre otras ciudades de la Argentina es indiscutible, la presencia de políticas culturales en el siglo XXI, sumado al cambio de imaginario sobre la relación centro periferia, ha permitido en otras ciudades del país, no sólo capitales de provincias sino también ciudades intermedias, el desarrollo de diferentes modos de concebir la práctica teatral.

Uno de estos casos es Tandil que, por un lado, cuenta con espacios de estudio en arte a nivel terciario¹ y en particular en relación al teatro, con estudios universitarios² que implican formación académica y acceso a programas de estudio e intercambio nacionales e internacionales. Por otro, desde el nivel nacional, a través del Instituto Nacional de Teatro y del Fondo Nacional de las Artes, entre otros, se accede a proyectos de fomento, difusión e intercambio. Nuestros estudios hoy, observan artes escénicas plurales, polifónicas, múltiples, que ponen en crisis la idea de un teatro, desde una imagen cerrada y homogénea para contribuir a pensar en teatros (Dubatti, 2016). Esto ha sido posible gracias a la dinámica política, cultural, social, económica que acontece en los territorios deconstruyendo y construyendo nuevos imaginarios sociales.

A partir de lo antedicho y en pos de contextualizar al artista Eugenio Deoseffe dentro de la escena teatral tandilense, observamos que entre el último lustro del siglo XX y la primera década de los 2000 la escena local fue incrementando paulatinamente la oferta de formación teatral tanto en espacios estatales como privados. Dentro de los primeros nos referimos a la formación que ofrecía la Escuela Superior de Teatro de la UNICEN (hoy Facultad de Arte), los Talleres de Extensión del Centro Cultural Universitario, la Escuela Municipal de Teatro, talleres dependientes de la Dirección de Cultura y Educación del municipio, por nombrar los más relevantes. En cuanto al ámbito privado mencionamos dos espacios que, a nuestro criterio,

1 Nos referimos a las tres instituciones terciarias que otorgan titulación en arte (profesorados y tecnicaturas): Conservatorio de Música "I. Orbe", Instituto del Profesorado de Arte N° 4 "Escultor Carlos Alfonso Allende" y Escuela de Cerámica (DGCyE Pcia. de Bs. As.).

2 Profesorado y Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN.

fueron de vital importancia tanto para el acercamiento al teatro de una amplia franja etaria, así como también en su constitución como espacios de producción independientes, nos referimos al Estudio-Teatro La Red (1998-2008) y Club de Teatro (1996- continúa).

Consideramos que estos últimos mencionados oficiaron de semillero de una generación de artistas/teatristas, que al finalizar el milenio transitaban la adolescencia en su gran mayoría y que encontraron allí un lugar donde trazar fuertes lazos artísticos y afectivos. A su vez, varios de ellos continuaron su formación en la Facultad de Arte motivados por estas experiencias previas. Reconocemos como parte de esta generación, entre otros, a Catalina Landívar, Esteban Argonz, Pedro Baldovino, Sergio Saltapé, Matías Zarini³, Javier Lester, Luciana Lester, Matías Acupil y Eugenio Deoseffe⁴. Cada una/o con un recorrido particular, una búsqueda estética singular, una producción prolífica y un amplio desarrollo que, según el caso, abarca actuación, danza, música, dirección, dramaturgia y gestión.

Entre los rasgos que encontramos característicos de esta generación están el hecho de ser teatristas; todos han formado parte de grupos de teatro independiente. Y acá nos encontramos con la dificultad que tiene definir en qué términos se hace teatro independiente en nuestra ciudad. Sólo nos limitaremos a los fines de este artículo a señalar algunos de los mismos. Todas/os estas/os artistas han sido y algunas/os, aún son parte de grupos con estas características:

- Tienen un modo de producción autogestivo: gestionan la circulación de sus producciones, las convocatorias a festivales, becas y subsidios; del mismo modo difunden sus producciones.
- Circulación de roles: dado que la mayoría son actrices/actores, directoras/es, dramaturgas/os, músicas/os y de acuerdo a las necesidades del espectáculo asumen roles diferenciados y alternados.

3 Ellos/as cuatro alumnos de El Club de Teatro, sala a cargo de Marcela Juárez y Alejandra Casanova.

4 Ellos/as cuatro alumnos de Estudio-Teatro La Red, sala a cargo de María Molina y otras colegas.

- Una dramaturgia autogestiva: sea dramaturgia de autor/a (escrita por un/a solo/a integrante del grupo) como dramaturgia de grupo (creación colectiva), es decir, ellos son artífices de su *qué decir*.
- Una estética propia: en estrecha relación con el punto anterior, su *qué decir* busca un *cómo decir* propio y allí la búsqueda, la experimentación y el riesgo se vuelven protagonistas de su práctica escénica.

Otro rasgo característico es el hecho que todas/os ellas/os si bien han realizado espectáculos para público adulto, gran parte de sus producciones han tenido y tienen como destinatarias a las infancias. En este sentido, no sólo han generado obra sino también promovido y sostenido en el tiempo festivales de Teatro para las infancias⁵, ejemplo de esto son el *Festival de la Payasada*⁶, el ciclo *La Bufanda*⁷ y *Ñativacas*⁸.

A propósito del teatro para las infancias, en nuestra ciudad, si bien hasta iniciados los 2000 hubo espectáculos para esa franja etaria, entendemos que a partir de esta fecha las propuestas para este público comenzaron a ser paulatinamente más frecuentes, con la intención de una permanencia menos fluctuante, es decir, con una presencia en la escena local que excediera las vacaciones de invierno y el Día de las infancias. A nuestro criterio, la acción de estas/os teatristas ha sido fundamental para el sostenimiento e incremento de propuestas para público infantil así como también para la aparición de nuevos modos de concebir obra y su público.

5 Es necesario aclarar que si bien las autoras referimos al *teatro para las infancias* hay teatristas que adhieren a esta denominación reciente y hay otras/os que adhieren a la denominación *teatro para niñas/os*, *teatro para todo público* o *teatro para toda la familia*.

6 Festival infantil co-organizado entre la Municipalidad de Tandil y grupos independientes locales: Trío Tri Tri (2006 - 2012) y La Ñata Roja (2013 y continua). Reúne espectáculos de la ciudad e invitados nacionales. La mayor parte de las producciones son protagonizadas por clowns, payasos y mimos.

7 Festival de espectáculos para niños, niñas y sus familias organizado por artistas independientes de la ciudad de Tandil. Ocurre en el receso invernal de cada año desde el 2014 hasta la actualidad. El evento reúne producciones de música, clown, circo, danza, títeres y cuentos.

8 Festival organizado por La Ñata Roja desde 2016.

Al respecto, tomamos el aporte de la Prof. María Elsa Chapato a propósito del público infantil:

En este sentido querría recordar el valioso trabajo de la colega brasileña Maria Lucia de Souza Puppo (1991) quién en la década de los 90 realizó una ejemplar investigación sobre el teatro infantil en São Paulo. Allí destaca las variadas posiciones que pueden distinguirse respecto de las intenciones de los teatristas en sus producciones: Recreación, problematización de situaciones cotidianas, experimentación sensorial, didactismo.

Así como la consideración de sus públicos: el niño como un consumidor acrítico, el niño seguidor de un artista, el niño consumidor de espectáculos mercantilizados, el niño protagonista de la acción dramática, el niño como espectador activo y crítico”. (Chapato, M. E., 2018: 48)

Estas apreciaciones nos muestran un abanico en cuanto a modos de concebir la obra y a sus destinatarios, lo que nos da un marco referencial para observar que en nuestra escena local se fue dando un giro paulatino en la concepción de obra para esta franja etaria por parte de los hacedores mencionados. Giro que permitió pasar en estos años de un teatro más bien de entretenimiento, recreativo, participativo, masivo, que suponen a un espectador activo en cuanto a participación a modo *estímulo respuesta*; a un teatro más contemplativo, poético, metafórico y que supone un espectador activo críticamente pero no necesariamente desde la participación compulsiva. En relación a esta distinción Nora Lía Sormani refiere que:

Los grandes creadores de la escena infantil defienden un teatro para formar espectadores y combaten aquellos entretenimientos, tan de moda durante muchos años, que exigen una participación compulsiva y homogénea a partir de una rutina de actividades especialmente provocadas. Espectáculos cuyo eje principal es hacer aplaudir a los niños al ritmo de la música, repetir o

completar frases, contestar preguntas, hacer determinadas muecas ante alguna señal. Estos entretenimientos tienden a descalificar al espectador, porque lo incentivan a un tipo de respuesta automática y masiva, no autónoma. Nos referimos al famoso: “¿les gustó” que dice el actor y al “¡Más fuerte!” que utiliza para alentar al público.” (Sormani, N., 2005: 58)

En relación a las propuestas actuales para las infancias, Catalina Landivar señala en una entrevista reciente a propósito de la múltiple premiación otorgada por la Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes (ATINA) a la obra *Martino Gomaespuma*: “Eso habla de una ciudad que construye desde el compromiso. Habla de creadores plagados de preguntas y de actualidad, de sensibilidades despiertas y conectadas. Tandil cree en el teatro para todos los chicos y sus familias y su producción va creciendo año a año, sólo hay que ver la inmensa programación del Festival La Bufanda y su calidad artística.” (*El Eco*, 2019: 8).

No es la intención de este artículo ahondar en el teatro para las infancias pero sí queríamos referir a los aspectos mencionados a fin de dimensionar la impronta que tuvo la irrupción en la escena local de estas/os jóvenes artistas y como consecuencia la proliferación de producciones para las infancias con el giro planteado. Entre estos, nos ocuparemos de la trayectoria y producción artística de Eugenio Deoseffe.

Eugenio Deoseffe teatrista

Eugenio Deoseffe es un teatrista independiente. Actor, payaso, titiritero, dramaturgo, director, docente, realizador de muñecos teatrales, también productor y director de Lupa Compañía de Muñecos, que desde 2015 articula dos de sus mayores intereses: el viajar y el quehacer artístico. Es egresado de la Facultad de Arte de la UNICEN como Profesor de Juegos Dramáticos. Se formó específicamente en el teatro de animación con maestras/os y referentes como Natacha Belova (Compañía Point Zero, Bélgica), Teresita Jacobelli (Compañía Viajeinmovil, Chile), Ana Alvarado (Periférico de Objetos, Argen-

tina), Sergio Mercurio (El titiritero de Bandfield, Argentina) y Pierrick Malebranche (Cie Phillipe Genty, Francia) entre otros. Recibió premios nacionales y locales por su labor de actor, director, diseñador y constructor de marionetas y títeres⁹. Como actor participó en casi cuarenta obras¹⁰ y dirigió dieciséis espectáculos teatrales¹¹. Además, su amplia actividad como productor se evidencia, entre otros aspectos, en la organización de dieciséis Festivales de Teatro, Clown y Títeres llevados a cabo entre 2006 y 2019. Ha participado en más de setenta festivales en países latinoamericanos como Ecuador, Cuba, Colombia, Chile, México, Brasil, Guatemala, El Salvador, Perú y Argentina.

Para analizar su trayectoria artística nos resulta significativo el concepto de *ilusión biográfica* (Bourdieu, 2001: 121-128). Pues, la ilusión coloca al individuo en el lugar de ser hacedor de su propio destino y, al mismo tiempo, prisionero –voluntario- de un contexto que lo determina en la mayoría de sus actos. En este juego simbólico entre el deseo y las posibilidades desarrollaremos algunos hitos en la vida profesional de este teatrista. Ahora bien, en

-
- 9 Recibió en 2013 el Premio Nariz de Oro del Festival Nacional de la Payasada (Tandil, Argentina), en 2014 el Premio Teatro del Mundo por Diseño y Construcción de Marionetas y Títeres, otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires Argentina) 2015 el Premio ATINA de la (Asociación de Teatristas para Niños y Adolescentes) por el Diseño y Construcción de Marionetas y Títeres (Buenos Aires, Argentina) y en 2017 el Premio Teatro del Mundo por Actuación en *Algún día todo esto será tuyo* (Buenos Aires, Argentina) y el Premio Villanueva de la Crítica de la Sección de Crítica e Investigación Escénica de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba por Mejor Espectáculo Extranjero (Cuba), en 2018 el Premio Nacional de Títeres Javier Villafañe del Centro Cultural de la Cooperación (Buenos Aires, Argentina) por Mejor Espectáculo Unipersonal de Títeres para niños y 2019 renueva el premio ATINA nuevamente por el Diseño y Construcción de Marionetas y Títeres y también como Mejor Actor, Mejor Dramaturgia y Mejor Espectáculo (Buenos Aires, Argentina)
- 10 Entre los que se destacan *Algún día todo esto será tuyo* (Coproducción entre Lupa, Compañía de Muñecos y Compagnie Le Traversiere de Francia), *El Carnaval de los Animales de Camille Saint Saens* (Producción del Teatro Municipal de Santiago de Chile con Dirección de Tita Iacobelli) *Lupa. Mundos para Mirar de Cerca* (de su autoría), *Aleph* con Dirección de Mauricio Kartún y *El Canto Esencial* (coproducción entre Colombia y Argentina con el auspicio de Iberescena)
- 11 Entre los que se destacan: *El Mundo de los Otros* de Javier Lester, *Hagamos el Acto* de Marcos Casanova, *Del Dicho al Hecho* de Marcos Casanova. *Triturando Cuentos* de Pepo Sanzano, *Modelos de Madre para Recortar y Armar* de Hugo Luis Saccoccia.

este estudio del teatro de Eugenio Deoseffe consideraremos, la construcción de su trayectoria artística en diálogo con sus indagaciones poéticas.



Eugenio Deoseffe con sus muñecos: Martino y Humberto, respectivamente.

Eugenio Deoseffe en el *Trío TRI TRI*

Cuando contaba tan sólo con 15 años, Eugenio Deoseffe junto a Javier Lester y Matías Acupil, fundaron en 1999 el *Trío Tri Tri*, constituyéndose en un grupo de teatro independiente. En principio, se ocupaban de la animación de fiestas, festivales populares y espectáculos para espacios escolares. Estos ámbitos iniciales de presentación orientaron el carácter de sus producciones: fragmentadas, festivas, con capacidad de adaptarse a distintos lugares y a diferentes públicos e intereses.

Con fragmentación nos referimos al modo característico de su dramaturgia, esto es, construían sus espectáculos a partir de creaciones colectivas estructuradas a modo de sketch independientes. Para lograr el carácter festivo recurrían a la creación de canciones propias, gags, escenas y actividades participativas para incluir al público, con recursos de la murga, técnicas de clown y mimo. En este sentido, el vestuario colorido tanto como la utilería minimalista construida *ad hoc*, dinámica, fácilmente trasladable, acentuaban este carácter.

Para mediados del 2002 el grupo se consolida y sus integrantes comienzan una formación teatral sistemática en la Facultad de Arte. Esto, además de

generar compromiso y desarrollo individual en cada actor, enriqueció la labor de *Tri tri* generando nuevos vínculos profesionales y formativos. De este modo la dinámica del grupo se volvió fluctuante en cuanto a los participantes, las sumas y las bajas corresponden no sólo al rol de actuación sino también a los espacios de dirección, producción, música, escenografía, entre otros.

A la par de su trabajo artístico puesto en función de las producciones, es de destacar la intensa labor en gestión que el grupo fue desarrollando en su trayectoria. En el año 2006 iniciaron la organización del Primer Festival de la Payasada¹², en forma conjunta con el Municipio de Tandil, a través de la Dirección de Cultura y la Secretaría de Desarrollo Social. El mismo mantiene continuidad hasta la actualidad, contando con trece ediciones¹³. El festival siempre se ha desarrollado en una de las semanas de las vacaciones de invierno, teniendo como sedes el Teatro del Fuerte y Teatro de la Confraternidad Ferroviaria, ambos de gestión municipal. También ha contado con presentaciones en la zona y funciones gratuitas en diferentes barrios de la ciudad.

Dentro de las características del festival, señalamos que reunía producciones donde primaban propuestas de clown tanto locales como nacionales, realización de dos funciones por día, además dictado de talleres gratuitos y abiertos a la comunidad, de circo y de iniciación al clown, por ejemplo. La convocatoria al público fue y sigue siendo *para toda la familia* como el mismo Deoseffe prefiere decir¹⁴. Al respecto refiere actualmente Eugenio Deoseffe que *algo que viene de los Tri tri es hacer un espectáculo para todo público, sabiendo que hay cosas que a los chicos se les pasa por alto y a los grandes no, o a la inversa.*¹⁵

Además de la gestión del Festival de la Payasada es necesario mencionar la circulación de sus producciones, ya que como grupo recorrieron circuitos

12 Como grupo Tri-tri mantienen la organización hasta el año 2012 inclusive. A partir del 2013 La Ñata Roja dirigida por Matías Acupil continúa con la gestión del Festival.

13 Se suspendió la edición 2009 debido a la gripe A y en 2020 debido a la pandemia por coronavirus.

14 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) Ibidem.

15 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) Transcripción del Diálogo entre Rubén Maidana y Eugenio Deoseffe en el Desmontaje de Martino Gomaespuma en el marco del curso

alternativos nacionales, participaron en el Plan de Fomento de Giras de la Asociación de Teatristas del Centro de la Provincia de Buenos Aires (ATCB), sumado a la presentación local en organizaciones sociales, instituciones escolares de nivel inicial y primario.



Los Tri Tri: Pedro Baldovino, Eugenio Deoseffe, Sergio Saltapé y Matías Acupil

Eugenio Deoseffe en Compañía LUPA

En 2014, Eugenio Deoseffe fundó *Lupa. Compañía de muñecos*¹⁶. Desde su rol de director de la misma, reunió y reúne a distintos artistas de acuerdo con las necesidades de los proyectos que emprende en los que las marionetas, los títeres y los muñecos son protagonistas siempre. Tanto la Compañía como su primer espectáculo surgen, en palabras de Deoseffe, *a partir de la necesidad de exploración de otros horizontes expresivos y de mi fascinación por el mundo de los objetos* (Deoseffe, 2019: 248). La intención de ver a través de una lupa,

Introductorio a la Carrera de Profesor y Licenciado en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, 2020.

16 Lupa es una Compañía teatral de Muñecos, Marionetas y objetos artesanales creada por Eugenio Deoseffe en Tandil, Argentina. Además de nuestros espectáculos brindamos talleres de formación en títeres. Y realizamos títeres por pedido. (<https://www.facebook.com/compalupa/> consulta 13/10/2020).

de una lente particular, atraviesa las producciones de la compañía, ofreciendo una mirada alternativa, una mirada *otra* de las cosas.

La idea de la compañía es generar alianzas entre artistas para que en los distintos proyectos se pueda compartir por el público este amor por el teatro de objetos y por la potencia metafórica y narrativa que estos tienen. Explorar cada vez más en este ritual milenario de los títeres. Expandir sus límites. Destruir los prejuicios a los que se los ata. Mezclar técnicas, combinarlas. Dar vuelta, romper, armar y volver a empezar. Emocionar, conmover. Despertar la conciencia y entregar el corazón. Compleja tarea. Pero para eso trabajamos. (Deoseffe, E. 2019: 249)

En la intersección entre la exploración de la expresividad y los muñecos, Deoseffe encontró –o más específicamente reencontró– una práctica que ya realizaba desde niño: la construcción de muñecos. En una entrevista¹⁷ recuerda que sus primeros tallados en gomaespuma fueron en la infancia, una esponja verde que dio origen a un dragón, continuó con una almohada y pasado el tiempo, luego de experimentar lo teatral desde su faceta actoral, de dirección y dramaturgia, retornó a esta práctica que había quedado latente: la animación de objetos. Conectarse con la materialidad, con la construcción, con darle vida a objetos fue una oportunidad. Pues, como señala Richard Sennett (2009: 36), en relación a la práctica y el oficio del artesano: *hay una cuestión más profunda acerca del patrón de la práctica. Hacer un buen trabajo significa tener curiosidad, investigar y aprender de la incertidumbre*. Curiosidad, investigación e incertidumbre, tres aspectos insoslayables para el acto de su creación.

La indudable indagación técnica que caracteriza la propuesta estética de Deoseffe apuesta a los fundamentos del saber artesanal y reconoce las tres habilidades básicas, planteadas también por Sennett:

17 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) Ibidem.



Muñecos del espectáculo *Martino Gomaespuma*. Facebook de Eugenio Deoseffe

la de localizar, la de indagar y la de desvelar. La primera implica dar concreción a una materia, determinar dónde sucede algo importante; la segunda, reflexionar sobre sus cualidades; la tercera, ampliar su significado. (...) El «desvelar» va íntimamente unido al «abrirse a», en el sentido de estar dispuesto a hacer las cosas de otra manera, a pasar de una esfera de hábitos a otra. Tan elemental es esta habilidad, que muchas veces su importancia pasa inadvertida. (Sennett, R. 2009: 181)

Un párrafo aparte merece la interpretación de Deoseffe, quien ha protagonizado o co protagonizado todos los espectáculos de la Compañía. Cuando se le pregunta por la disociación intérprete/ muñeco sostiene que están las técnicas puras, que hay que conocer para luego destruirlas. Si bien hay técnicas en las que se propone al titiritero oculto, él prefiere romper con el artificio, jugar con la ilusión: *es de lo que se trata, uno genera la ilusión de vida, a mi me gusta romper. El titiritero maneja el foco, el actor es como un títere perfecto. Se emparenta con la magia en esto de generar ilusión, con una técnica*¹⁸. Sumamos, en este sentido, las palabras de Ana Alvarado en relación al vínculo sujeto/objeto:

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí.” (Alvarado, A. 2017: 8)

18 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) Ibidem.



Distintas escenas del espectáculo *Lupa*, mundos para mirar de cerca.
Facebook Eugenio Deoseffe

Entendemos que este posicionamiento se nutre de sus experiencias actorales anteriores con el grupo TriTri y, particularmente, de su trayecto de formación con Natacha Belova¹⁹ quien en sus creaciones trabaja “*con tecnologías alternativas, usándolas en la construcción del vestuario, máscaras y marionetas, logrando una singularidad y un mundo de personajes oníricos que coexisten en el escenario con los actores. (...) Así, consigue una novedad de objetos-sujetos únicos y de un fuerte protagonismo*”²⁰. Pues, lo que tiene el muñeco es una materialidad que requiere, en palabras de Deoseffe, “*escuchar al objeto, qué te pide el objeto, su materialidad. En eso hay mucho de ritual, los títeres son milenarios, algo sagrado*”.²¹

El encuentro con Belova no sólo fue un modo de comenzar a cumplir su sueño de viajar para conocer otras geografías, otras culturas y artistas que transitan una búsqueda similar, sino que ese viaje se constituyó en un punto de inflexión en su vida y definió un rumbo en su búsqueda estética. En 2015 fue a Chile al ser seleccionado en una convocatoria para formarse con la mencionada Belova. Esta posibilidad le abrió de modo contundente la puerta al teatro de animación, que es, ni más ni menos que ponerle alma a un objeto

19 Natacha Belova, diseñadora de vestuario, escenógrafa y titiritera, profesora del *Institut International de la Marionnette Charleville Mézieres*, Francia. Nacida en Rusia en 1969. Su infancia, transcurre rodeada de un ambiente teatral, ya que su padre fue actor y director, muy temprano comienza a trabajar en el teatro. En 1995, se traslada a Bélgica, donde trabajó durante 19 años como diseñadora de vestuario, escenógrafa y titiritera, con directores destacados. Su labor, le ha permitido realizar actuaciones y giras mundiales en diferentes países, dando talleres de diseño de marionetas en Bélgica, Francia, Rusia, Brasil y Chile. Es profesora en la Academia de Bellas Artes de Tournai y realiza prácticas en el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia, uno de los pocos lugares del mundo donde se enseña la creación y diseño de estas. El uso de la experimentación con la materialidad, ha conducido a la artista-diseñadora a trabajar en torno a “la creación de una marioneta de escala humana, en un cuerpo híbrido junto al de su manipulador”. La anatomía del cuerpo humano se convierte en una fuente inagotable de inspiración. Sus resultados son formidables, revitalizando una expresión tan antigua como es el uso de las marionetas en el teatro y la calle. (<https://www.eldesconcerto.cl/2014/04/14/natacha-belova-una-artistadisenadora-de-marionetas/> Consulta: 13/10/20).

20 Idem.

21 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) Ibidem.

inanimado. Entonces, al recordar sus experiencias tallando muñecos en su niñez podemos decir que *retornó* al universo poético de los muñecos.

Pero, ¿podríamos decir que esa estadía en Chile se constituyó en un viaje iniciático? Entendido éste como una experiencia de crecimiento en la que salimos de nuestro entorno habitual para adentrarnos en otras culturas y abrirnos hacia un espacio de conocimiento y saber. Creemos que algo de iniciático tuvo, en tanto Eugenio tomó la decisión de dejar su entorno, Tandil, renunciando a la vida que tenía allí con una estabilidad económica dada por la actividad docente, para dedicarse a viajar, formarse, producir espectáculos, generar redes vinculares, participar en festivales, dar talleres de animación. Todo esto no sin incertidumbre, pero con la convicción de que por ahí era el camino, su búsqueda. Y a partir de aquí aparece un nuevo desafío: “*Generar espectáculos livianos para no pagar exceso de peso. Lo técnico tratamos de adaptarlo, buscándole la vuelta sin resignar calidad*”²².

A partir de esta visita a Chile, se sucederán dos años signados por los viajes. Durante 2016 se realizará la Primera Gira Lupamericana que recorrió Argentina, Chile, Cuba, Colombia, Ecuador y México y en 2017, la Segunda Gira Lupamericana que visitó los países mencionados y sumó Brasil, Perú, Guatemala y El Salvador. En ambos casos, se exhibieron espectáculos en distintos Festivales y espacios teatrales, sociocomunitarios, escolares, entre otros y se dictaron talleres. También en 2018, 2019 e inicios del 2020, *Lupa* se presentó en Argentina, Chile, El Salvador, México y Colombia.

La consigna de hacer teatro “*para las familias*”²³ es una constante en la producción de Deoseffe. Estaba en las creaciones con el grupo *Tri Tri*, y encuentra en *Lupa Compañía de muñecos*, su continuidad. Dicha consigna lleva implícito el deseo de que adultas/os, niñas/os compartan el derecho a

22 Dice Deoseffe: *Mi límite es el equipaje para viajar. Es minimalista por esta cuestión de querer viajar. De 31 kg pasé a 19. Aunque Martino se adapta a espacios grandes, También se ve en salas de 500 personas.* (Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) *Ibidem*)

23 Entre otros lugares la conceptualización teatro para las familias aparece en:
<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/viewFile/638/541>;
<http://www.alternativateatral.com/video5257-lupa-mundos-para-mirar-de-cerca/>;
<https://eldiariodetandil.com/2014/07/14/lupa-mundos-para-mirar-de-cerca/>;
<https://qepd.news/martino-gomaespuma-de-lupa-compania-de-munecos-en-el-ccc/>
Consulta 13/10/2020.

jugar, reír y emocionarse. En este sentido, y en relación con las infancias, propone un arte que ponga en escena las tensiones, los conflictos y los matices emocionales que atraviesan niñas y niños. Así, tiende a revalorizar no sólo sentimientos considerados positivos como: alegría, bondad, felicidad, sino también otros caracterizados como negativos: tristeza, enojo, miedo; poniendo al mismo tiempo en cuestión la tipificación mencionada en tanto observar las emociones como procesos posibles y no como situaciones cristalizadas.



Imágenes de la segunda gira Lupamericana. Facebook de Eugenio Deoseffe

La autorreferencialidad es una constante en el análisis que Eugenio hace de su práctica. La niñez es para él punto de partida y también de llegada. *“Trabajo mucho con mi niño, si me aburro yo es un parámetro. Es difícil que en*

*un espectáculo mío te aburras, puede que no te guste, pero no que te aburras*²⁴. Considera que siempre estuvo presente en él el espíritu lúdico y que el teatro es un juego que descubrió a sus 6 años. También recurre a los sueños como motivador de sus espectáculos, con la premisa fundamental de que en el sueño uno nunca se aburre y que tiene una forma de narración que aprecia.

En septiembre de 2019, en una publicación en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte, UNICEN, Deoseffe refiere a los espectáculos de la Compañía del siguiente modo:

El primer trabajo estrenado fue *Lupa*, mundos para mirar de cerca. Un espectáculo de humor y marionetas destinado al público familiar que en la actualidad ha superado las quinientas funciones, y ha recorrido varias veces el continente latinoamericano recibiendo numerosas distinciones nacionales e internacionales. La dirección estuvo a cargo de Javier Lester, quien siempre es una de las miradas de confianza por las cuales pasa cada espectáculo de *Lupa*. En octubre de 2016 la compañía estrenó su primera coproducción internacional: un espectáculo de títeres destinado al público adulto titulado *Algún día todo esto será tuyo*, realizado en conjunto con la compañía francesa *La Compagnie Traversière*. Una pieza con una mirada alternativa y graciosa sobre la muerte. Humor y poesía combinados nuevamente. El espectáculo giró por Argentina y Chile. En 2018, junto a Catalina Landivar (actriz y dramaturga tandilense) estrenamos *Martino Gomaespuma*, basándonos en un cuento de su autoría. Luego de un intenso proceso de cinco meses de ensayo y construcción contamos la historia de Martino, un niño enojado con la vida. Y para ello contamos con el talento de Andrés Llenezas (ilustrador y profesor de arte tandilense), quien realizó la parte multimedial del espectáculo. Mezclamos títeres, un actor y dibujos animados. Y contratamos a profesionales para

24 Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) *Ibidem*.

cada rubro (escenografía, música, vestuario, asistencia de dirección), para dar un salto de calidad. El equipo de trabajo se fue ampliando. (Deoseffe, 2019: 248)

Y en el mismo trabajo se refería a la última propuesta de *Lupa* del siguiente modo:

La Reveladera, [es] un espectáculo de teatro en miniatura de cinco minutos y medio para un solo espectador. Al espiar por una nariz gigante, uno se encuentra con el interior de una heladera en apariencia normal. En el centro de la huevera, un huevo de tono marrón empieza a crujir. Un pichón de cóndor se asoma al mundo, explora lo que lo rodea. Pero una de esas experiencias lo sumergirá en un mundo ancestral que lo transformará para siempre. La Reveladera es un proyecto que encuentra su punto de maduración luego de varios años de exploración de Lupa, Compañía de Muñecos sobre las formas del teatro de objetos, la fascinación por lo diminuto y el detalle, y la observación y reflexión acerca del rol del teatro en la sociedad actual (como ritual ancestral inmerso en un mundo que rinde culto al avance tecnológico). Surge como necesidad de generar un hecho artístico accesible que desparrame humanidad, a través de los objetos, en lugares insólitos. (Deoseffe, 2019: 246)

Ciertamente en la poética de Eugenio Deoseffe se conjugan humor, sencillez, ternura, destreza técnica y despliegue de recursos actorales. Sus espectáculos dan cuenta de minuciosos y originales procesos de producción: a veces se inician con la construcción de los muñecos, otras desde un story board, otras desde un texto previo. La narración adquiere diversos formatos según la obra: historias breves, al modo de una varieté o estructura clásica aristotélica. En cuanto a los temas abordados prioriza aquellos cuyas fábulas están en relación con su espectador ideal: la/s familia/s, los/as niño/as.

Deoseffe asume siempre el rol de titiritero, mientras que para los demás roles se suman creativas/os tales como dramaturgos/as, escenógrafos/as, realizadores/as visuales, músicos/as, asistentes técnicos, directores/as entre otros, según la necesidad. En su trabajo de actor/titiritero es destacable la labor de disociación, en particular, de la voz y las manos. También, el vínculo que establece con cada objeto, cada muñeco, cada imagen, cada materialidad, pues como plantea Ana Alvarado: *“Al teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto.”* (2015: 8). Así en su interpretación se despliegan varios personajes, que conviven y transitan la escena con precisión y fluidez a la vez.

La inclusión de nuevas tecnologías es un desafío para la Compañía, variedad de dispositivos confluyen en: *“Una escena híbrida en la que [conviven] lo analógico con lo digital y la acción dramática con la instalación, sin denuncias de discriminación. (...) Recortar territorios es cada vez más difícil.”* (Alvarado, 2017: 9). Esto se ve reflejado en las propuestas de Deoseffe, quien entiende que estas incorporaciones son un desafío en tanto los recursos audiovisuales no deben competir con la lógica propia del teatro, sino que están al servicio de lo que se quiere contar. En ese sentido, en sus propuestas se evidencia un especial cuidado para que haya un equilibrio entre ambos lenguajes.

Finalmente, una característica importante de su producción es la síntesis, el minimalismo en las puestas. En ellas, se reduce todo a lo esencial, no deja al azar ningún personaje, objeto o accesorio. En su propuesta, el despojarse va unido a la funcionalidad a fin de dar protagonismo selectivamente a una u otra parte del montaje según lo requiera el espectáculo. Sin embargo, es necesario aclarar en este sentido que sus propuestas no son sólo para salas reducidas. Por el contrario, se pueden apreciar tanto en espacios amplios como pequeños. El simple requerimiento de reducción de volumen y peso en función de la posibilidad de viajar se ha transformado en uno de los ejes de su

poética. Para ello, recurre a objetos escenográficos neutros que permiten cambios de función de los objetos y su resignificación. Por ejemplo, en *Martino Gomaespuma*, una serie de cajas blancas de diversos tamaños hace las veces de piano, pared, pista de entrenamiento, ruta, etc. En la misma línea, opta por muñecos livianos, cuyos cuerpos se pueden fragmentar. Esta posibilidad abona en el mencionado sentido poético además de permitir la portabilidad de los objetos escénicos.

Breves dosis de escena

Sabemos de la potencia que puede contener la palabra y todo lo que a partir de ella desplegamos para dar cuenta del trabajo artístico que Eugenio Deoseffe desarrolla. Pero también sabemos de la potencia de la imagen y la condensación de sentidos que ésta ofrece, por ese motivo consideramos oportuno compartir los siguientes links que nos acercan pequeñas dosis de la propuesta escénica a la que nos hemos referido.

https://www.youtube.com/watch?v=EtWGJLWIPM&ab_channel=CompalupaTv

https://www.youtube.com/watch?v=R1qF1-UmDGE&ab_channel=CompalupaTv

https://www.youtube.com/watch?v=R1qF1-UmDGE&ab_channel=CompalupaTv

https://www.youtube.com/watch?v=R1qF1-UmDGE&ab_channel=CompalupaTv

https://www.youtube.com/watch?v=kATs_1Pv7bA&ab_channel=CompalupaTv

Alejamos la lupa... y concluimos

En las dos primeras décadas del siglo XXI, el teatro tandilense se expandió cuantitativa y cualitativamente. Este aumento de artistas de la escena, salas, espacios para la representación, lugares de formación y espectadores permitió la diversificación en los modos de concebir la práctica teatral. En este contexto, hemos observado una generación de teatristas, entre los que está Eugenio Deoseffe, que con su quehacer ha renovado la escena en la ciudad y, en modo particular, las artes escénicas para las infancias y las familias. Con recorridos diversos, búsquedas estéti-

cas disímiles y una amplia producción desde su hacer grupal, autogestivo e independiente.

En este marco, Deosseffe optó por un camino de profesionalización en el que transitó una primera etapa como integrante del Trío *TRI TRI*, donde desde el clown conoció numerosos espacios escénicos y públicos diversos, además de comprender el valor del trabajo colectivo. Luego fundó *Lupa Compañía de Muñecos*, donde logró articular su arte y la posibilidad de viajar. Para esto, sin dudas, aporta de modo especial su formación específica y las indagaciones personales en el teatro de animación.

Con sus singulares propuestas, Deoseffe ofrece a la escena local un teatro con características distintivas con sus bases en el arte de la animación, y desde allí se permite conjugar sus múltiples facetas como creativo. Por un lado, concibe a sus criaturas en un diálogo intenso entre las ideas y sus manos, de modo absolutamente artesanal toman vida los protagonistas de su universo poético: tela, botón, tijera, gomaespuma, acrílico, hilos, madera y un sinfín de materialidad que nos maravilla como espectadores. Por otro lado, su ser actor, director, dramaturgo y gestor de su hacer, lo define como un teatrista independiente que autogestiona su trabajo artístico y lo proyecta desde su ciudad natal hacia otros territorios nacionales y latinoamericanos.

Bibliografía

- Alvarado, A. (2015) *El teatro de objetos, manual dramático*. Buenos Aires. Inteatro.
- Deoseffe, E. (2019) “El mundo a través de una Lupa” en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*. ISSN: 2347-0135 - N°9 – Septiembre – Pp. 245-249.
- Bourdieu, P. (2011) *La Ilusión Biográfica*. Acta sociológica UNAM México
- Chapato, M.E. (2017) Creciendo como espectadores: del inicio de la simbolización a la autonomía creativa. En *Boletín Iberoamericano de teatro. Para la infancia y la juventud*, N° 12. ASSITEJ España.
- Dubatti, J. (2016) *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Editorial Atuel.
- Fuentes, T. y Villamañe, J. (2020) *Transcripción del diálogo entre Ruben Maidana y Eugenio Deoseffe en el Desmontaje de Martino Gomaespuma*, en el marco del Curso Introductorio a la Carrera de Profesor y Licenciado en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, 2020. (mimeo).
- Palacios, C. (2017) *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Buenos Aires. Ed. Lugar.
- Sennett, R. (2009) *El artesano*. Barcelona. Anagrama.
- Sormani, N. (2005) *El teatro para niños*. Buenos Aires. Homo Sapiens.

Material Periodístico consultado

<https://www.pagina12.com.ar/208196-martino-gomaespuma>

<https://www.eldesconcierto.cl/2014/04/14/natacha-belova-una-artistadisenadora-de-marionetas/>

EXPERIENCIAS

ReCoopArte. Cooperativa de arte.

Una experiencia integral de enseñanza

María Cristina Dimatteo

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Teresita María Victoria Fuentes

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

La experiencia teatral de ReCoopArte resulta particularmente significativa tanto en su gestión cooperativa como en su propuesta estética y educativa. Integrada entre otros por estudiantes y graduadas de la Facultad de Arte, desarrolla una actividad artística sostenida desde el año 2008 en las ciudades de Tandil y Benito Juárez, articulando con el ámbito municipal, tanto en lo educativo como en el sistema de salud.

La pluralidad artístico-expresiva en el espacio público de la ciudad de Benito Juárez (provincia de Buenos Aires) es promovida y sostenida desde hace dos décadas por las políticas públicas municipales y las organizaciones sociales. En este marco transcurre la implementación de Técnicas Dramáticas No Convencionales (TDNC) en instituciones de ese centro urbano, a partir de la labor del reconocido maestro y director de teatro Eduardo Hall.

La consideración de esas estrategias permitió pensar las rupturas emergentes en los procesos educativos respecto de las modalidades hegemónicas. Entre esas rupturas se destaca la risa como dispositivo de aprendizaje y como motor del deseo de conocimiento, el planteo de una relación entre docentes y estudiantes pensada desde posicionamientos opuestos al registro dominante, tanto como el reconocimiento de inteligencias

múltiples y la diversidad en contextos de desarrollo laboral. Podría afirmarse la existencia de un encadenamiento continuo de secuencias de acciones de apoyo y sostenimiento municipal a distintos espacios culturales. Y también un crecimiento sostenido en la disponibilidad de los mismos, la consolidación de los ya existentes y una mayor participación municipal en lo relativo a la gestión de distintos centros de desarrollo de actividades artístico-culturales.

ReCoopArte es una

Cooperativa de trabajo artístico de la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires, que nace del encuentro de un grupo de personas que condera al arte en sus diferentes expresiones y disciplinas como una herramienta de trabajo para abordar problemáticas sociales y comunitarias en general, relacionadas con salud, educación, inclusión y contención social. Los proyectos de la cooperativa han causado un gran impacto en la región, y se han convertido en un referente en arte y compromiso social. La cooperativa se ha transformado en facilitadora de herramientas y técnicas para trabajar con niños/as y adolescentes en situación de vulnerabilidad social. Lo singular de este grupo de trabajo es el enfoque interdisciplinario que se le otorga a cada una de las actividades. Lo conforman actrices, un director de teatro, docentes, una psicóloga social-escritora, un médico generalista-actor y un escultor-escenógrafo. (Jubera, C. y Hall, E. 2016: 4)

Una de las actividades más relevantes de la Cooperativa es la implementación de Técnicas Dramáticas No Convencionales (TDNC) en instituciones de Benito Juárez, a partir de la labor del reconocido maestro y director de teatro Eduardo Hall. Las TDNC pretenden brindar herramientas para favorecer los procesos de enseñanza en el ámbito educativo desde el humor, el juego y algunas técnicas provenientes del teatro, buscando lograr una comunicación afectiva y efectiva entre el docente y el alumno.

La trayectoria de un proyecto de arte social

Eduardo Hall, uno de los referentes centrales de ReCoopArte, trabajaba en la década de los 90 en La Plata con chicos con síndrome de down y autismo severo con propuestas innovadoras. Sentía que las técnicas teatrales como herramientas le permitían abrirse a otras posibilidades para la educación con destinatarios diversos.

Cuando vine a Tandil [fines de los 90] estuve en Pajaritos de la calle¹, siempre intenté brindarles herramientas a las docentes, a la trabajadora social, psicopedagoga. Las madres hacían la comida y les pregunté si les leían cuentos a los chicos. Me dijeron que no sabían leer, entonces les pregunté si les gustaría que les lea a ellas. Mientras trabajaban en la cocina pelando papas y zanahorias yo les leía cuentos. Iba una vez por semana, se acordaban, a la semana siguiente, donde habíamos interrumpido el cuento para retomarlo.” (Eduardo Hall, 2020)

Al mismo tiempo, en Benito Juárez empezó a trabajar como maestro de Teatro en Despertares², un centro para personas con capacidades diferentes.

-
- 1 La asociación civil Pajaritos de la Calle surgió el 17 de abril de 1997 por iniciativa del padre Raúl Troncoso, la directora regional de la Comisión Provincial para la Prevención y Erradicación del Trabajo Infantil (Copreti) Claudia Boulocq y la coordinadora del Servicio Zonal de Promoción y Protección de los Derechos del Niño María Marino, con el objetivo de evitar las situaciones de chicos en la calle y de riesgo y vulnerabilidad social. Esta Asociación se desprendía del Programa Callejeadas del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires que tenía como destinatarios “a chicos de entre 12 y 21 años en situación de vulnerabilidad social”. Su nombre hace referencia a la responsabilidad que comparten, hacia niños, niñas y jóvenes de sectores pobres o excluidos, el Estado, a través del Gobierno nacional, provincial y municipal, la comunidad y el sector privado.
 - 2 Despertares es una institución educativa fundada en 1997, de gestión privada, mixta, de jornada completa opcional y de formación laica. Esta institución ofrece servicios educativos en la modalidad de educación especial en 3 niveles: 1) nivel inicial o jardín de educación especial, 2) nivel primario especial, 3) nivel secundario especial. La Educación Especial es la modalidad del Sistema Educativo Argentino destinada a asegurar el derecho

Con la trabajadora social y la psicóloga siempre trataban de armar equipo, también con las maestras de lengua de señas y de música. (Eduardo Hall, 2020)

En el año 2000 un grupo de maestras del Jardín 902 de Benito Juárez, encabezado por la docente Marcela Bonastia, lo convocó para colaborar con la mejora de las capacidades expresivas de los niños. A la vez, continuaba en Despertares con pequeñas experiencias, pero ya con un subsidio. Ante los logros que se iban obteniendo en el ámbito educativo, los funcionarios municipales ligados a Cultura le propusieron crear una escuela de teatro. Hall entendió que ese camino no era el mejor, pues quienes más apoyo necesitaban eran las educadoras, y éstas no podrían asistir a una escuela luego de sus jornadas laborales:

Las maestras, además eran madres y esposas, algunas seguían trabajando en un segundo turno. No iban a ir a estudiar y formarse fuera de su horario de trabajo...Entonces les propuse una capacitación en los lugares de trabajo con las educadoras al Presidente del Concejo Deliberante y al Director de Cultura. Había que ir a hablar con el Intendente, que al principio no terminaba de comprender la propuesta pero apoyaba. Contábamos con la presencia de Verónica Rodríguez, Soledad Lami, Gloria Bochieri Coyle y Rocío Stellato quienes estaban en una etapa formativa para adolescentes en talleres de la Escuela Municipal de Teatro. Gestionamos un subsidio para que ellas pudiesen cobrar un salario por su trabajo. (Eduardo Hall, 2020)

Cuando las autoridades municipales aceptaron la propuesta, Hall estaba escribiendo el proyecto de Técnicas Dramáticas No Convencionales, con un enfoque centrado en la comunicación. Cuando ingresaron al Proyecto Soledad Lami y Verónica Rodríguez, se inició el trabajo en los otros niveles educativos.

a la educación de las personas con discapacidades, temporales o permanentes, en todos los niveles y modalidades del sistema. Se rige por el principio de inclusión educativa.

Entonces, una docente remitió a Hall a la Inspectora Distrital de Benito Juárez, quien les otorgó una entrevista. Para presentarse Verónica, Soledad y Rocío hicieron una demostración de las técnicas en su oficina. Luego de esto, la Inspectora Jefe Sonia Carelli los citó a todos los directivos de las Escuelas Secundarias en el despacho del Intendente. Se inició un trabajo compartido entre Jefatura Distrital y el Municipio a través de la Dirección de Cultura. Ya eran parte del sistema educativo en Juárez.

El grupo de maestras de Educación Inicial que había convocado a Hall para ese proyecto que tenía como objetivo estimular a los chicos con dificultades para comunicarse expresa esa necesidad:

Las maestras de cinco veíamos que había una necesidad urgente de hacer algo dentro de la sala aparte de los proyectos que ya veníamos aplicando para canalizar un montón de situaciones que se apreciaban a diario, como problemas de conducta, chicos que les faltaba mucho manifestarse a través del habla, impulsos agresivos [...] entonces pensamos en un proyecto diferente donde ellos pudieran canalizar este tipo de emociones [...] nos preguntamos ¿Por qué no teatro? y pedimos la colaboración de Cultura, nos comunicamos con Mario y en el año 2000 comenzamos. (María de los Ángeles Solís en *El Fénix*, 2005)³

Otra vertiente del trabajo fue con el área de Salud del Municipio de Tandil, en particular, con los trabajadores de Salud del Centro de Salud del Barrio Selvetti. Participaban del mismo trabajadoras sociales, psicólogas junto con odontólogos, médicos y personal de limpieza. Este dispositivo de técnicas dramáticas en centros de prevención en salud lo trasladaron a la Dirección de Salud de Benito Juárez, en 2008. Se abordaron temáticas tales como violencia de género, salud sexual, agua, mascotas, alimentación saludable en el marco del Proyecto AlimentArte. Al respecto, el Director de Cultura del Municipio de Benito Juárez, Mario Rodríguez⁴ manifestó: *“Queríamos romper esa hegemonía que siempre predominaba en el centro, y llevar las actividades a los barrios,*

3 Entrevista *Diario El Fénix*, 19/4/2005.

*a los comedores barriales que ya existían, a los colegios y hacíamos actividades culturales, desde las recreativas, remontada de barriletes, bicicleteadas, junto con la Dirección de deportes que trabajamos muy en conjunto*⁵



TDNC en el aula – Benito Juárez

El desarrollo de la propuesta de TDNC

Con la llegada de Eduardo Hall a Tandil se inició un proceso de trabajo que vinculaba el teatro con la salud y los aspectos sociales, inédito en la ciudad. Su inserción en espacios del Sistema Educativo y de las organizaciones sociales le permitió la construcción de una red de intercambios entre docentes, alumnos, gestores sociales y culturales, artistas, lo que evidenció la posibilidad y necesidad del trabajo mancomunado e interdisciplinario en distintos espacios socio comunitarios.

Convencidas de que la tarea que proponía Hall se vislumbraba como efectiva y con un impacto productivo en la comunidad, Verónica Rodríguez y Soledad Lami⁶ se sumaron a la puesta de *El Evangelio según uno*, de Wilhelm

4 Mario Rodríguez, Director de Cultura de Benito Juárez en los períodos 1987-1990 (a mediados del año renuncia por una escisión dentro del partido que representaba) 1995-1999; 1999-2007; 2011-2014.

5 Entrevista de las autoras, 16/4/19.

von Stein, dirigida por Eduardo Hall. También, en Polivalente⁷ se reencontraron con él como profesor de Producción de espectáculos, quien les propuso dirigir junto con otras compañeras *Alicia en el país de las maravillas*. Luego participaron de varios espectáculos en los que desplegaron herramientas de investigación teatral, por ejemplo, la creación colectiva *Maten a la rata*. Luego fueron alumnas de Eduardo en la Escuela Municipal de Teatro, donde participaron de varios espectáculos en los que empleaban otras herramientas de investigación teatral.

En 2009 nace ReCoopArte. *“En ese entonces ya éramos un equipo consolidado y la cooperativa surge para darle un formato legal a este grupo. Estas técnicas empezaron a tener impacto en la región. Lo particular es que confluyó en Benito Juárez con una fuerte defensa de la educación pública por parte del grupo-”* comentan los Veronica Rodriguez y Soledad Lami⁸.

En un principio los integrantes de la Cooperativa sentían que el objetivo era trabajar sobre la comunicación interpersonal y grupal en el aula, con herramientas para los/as chicos/as, para intervenir sobre los prejuicios y las inhibiciones. Entendían que este trabajo llevaría a los y las estudiantes a liberarse de corazas. Pero en este proceso comprendieron que para que el educador sea un referente querible y creíble también debían transitar una experiencia diferente con las herramientas de la comunicación y del teatro. Al inicio de la tarea había mucha resistencia, muchos miedos por parte de los docentes, pero a medida que avanzaba el trabajo con ellos empezaba a fluir su confianza y comprobaban que no perdían autoridad, sino que ganaban un lugar en sus grupos. De la resistencia inicial pasaron a que cada vez más lo quieran incorporar. Los mismos docentes son multiplicadores entre ellos mismos. Comprendieron que las TDNC constituyen una herramienta valiosa para facilitar una mejor comunicación entre docentes y estudiantes, para liberarse de los prejuicios y del miedo.

La propuesta de implementación de las TDNC creadas por ReCoopArte encontró en principio a sus destinatarios en el espacio escolar, como ya

6 Ambas estudiantes de Profesorado y Licenciatura en Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN.

7 Escuela de Educación Secundaria Especializada en Arte N° 1 de Tandil. (EESEA N° 1).

8 Entrevista de las autoras, 2020.

mencionamos. También en ámbitos vinculados con la salud. Sin embargo, su productividad llevó a implementar su trabajo en otras áreas municipales de ambas ciudades. Por ejemplo, en el ámbito escolar, las bibliotecarias se constituyeron en multiplicadoras de las técnicas, convirtiendo este espacio en un lugar propicio para trabajar, con la creación de personajes y la formación de usuarios- lectores. Mientras que, por ejemplo, en las áreas vinculadas con salud, la nutricionista optó por interpretar un personaje (Morfilda) con una canción de Gilda, alentando a que los chicos escuchen y participen activamente en las intervenciones sobre conductas alimentarias saludables. También, un médico y una enfermera del hospital municipal iban a escuelas nocturnas, creando escenas que eran disparadores para el abordaje de la violencia de género. Entendían que era necesario interactuar con distintas áreas del estado, con la convicción de que estas herramientas debían ser completadas e implementadas por otros organismos.

Los recursos del proyecto: integrantes, conocimientos espacio y tiempo

La distribución del tiempo del trabajo de la Cooperativa ReCoopArte está directamente vinculada con el cronograma del ciclo lectivo de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires y de las gestiones de los respectivos municipios. En general, el mes de febrero se usa para la construcción de acuerdos y el enunciado de líneas de trabajo. De marzo a diciembre se realiza trabajo en territorio y, eventualmente, en enero se efectúan algunas intervenciones puntuales a demanda. Es importante considerar que sobre el cronograma pautado fundamentalmente con el Municipio de Benito Juárez, anualmente, la Cooperativa realiza capacitaciones en otras localidades de la región⁹.

La experiencia teatral de ReCoopArte resulta particularmente significativa por su gestión cooperativa y por este modo de organización del

9 Por ejemplo en 2019 desarrollaron entre otros, un Taller de *Técnicas Dramáticas No Convencionales en el escenario escolar* dirigido a graduados y estudiantes avanzados de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN y una instancia de Formación para alumnos de Profesorados de la ciudad de Tapalqué a través del Municipio de Benito Juárez y Municipio de Tapalqué.

trabajo artístico y docente en la región. En el prólogo del libro Técnicas dramáticas no convencionales, Eduardo Hall se refiere a esta modalidad:

Esta es también una forma de adhesión al espíritu cooperativo que nos habita, donde el trabajo es de todos y para todos, porque sabemos que el grupo es valioso no sólo para generar proyectos, donde todos desde sus diferentes miradas y profesiones hacen su aporte, sino también por el aporte que nos proporciona a nuestro propio crecimiento como personas, el cooperar, pensar en y con el otro. (Jubera,C y Hall, E. 2016: 12)



TDNC en el aula – Benito Juárez

Es así que RecoopArte, integrada por distintos profesionales de la ciudad de Tandil y estudiantes y graduadas de la Facultad de Arte de la UNICEN, desarrolla una actividad artística sostenida desde el año 2008 entre las ciudades de Tandil y Benito Juárez y en menor medida, otras de la región, articulando con el ámbito municipal, tanto en lo educativo como en el sistema de salud. Actualmente en Benito Juárez, por ejemplo, la cooperativa junto a la municipalidad gestiona actividades artísticas y culturales en distintos espacios donde se dictan talleres de enseñanza artística gratuitos y abiertos a la comunidad. También se desarrollan intervenciones en los Jardines de Infantes N° 901, 902, 906 y Jardín del Colegio Inmaculada Concepción (CIC), asesora-

mientos a los Jardines de Concentración Rural, Secundaria del CIC, Secundaria N° 2 Orientada en Arte-Teatro, Escuela Primaria N° 10 y Escuela Primaria N° 11, Instituto Terciario de Formación Docente Pedro Díaz Pumará y con los Equipos de Orientación Escolar de Benito Juárez y Barker.

Una metodología participativa

Al mismo tiempo que consolidaba las TDNC, ReCoopArte construía su propia metodología de trabajo en las instituciones educativas y con los actores institucionales con los que interactuaba en cada oportunidad. *“El orden escolar requería otra autoridad por parte del docente –según Verónica y Soledad– y ponía a los cuerpos en lugares nuevos para que apareciera otra cosa. El espacio adquiere una energía maravillosa, los chicos entraban en otro espacio. Fue un proceso de aprendizaje el uso del espacio como dispositivo para que el desborde no suceda.”*¹⁰

Evidentemente, fue central la consideración del uso extracotidiano del espacio escolar y del cuerpo en el aula. Esto permitió pensar las rupturas emergentes en los procesos educativos respecto de las modalidades hegemónicas. Entre esas rupturas se destaca la risa como dispositivo de aprendizaje y como motor del deseo de conocimiento, el planteo de una relación entre docentes y estudiantes pensada desde posicionamientos opuestos al registro dominante, tanto como el reconocimiento de inteligencias múltiples y de la diversidad en contextos de desarrollo laboral.

Para la conformación de sus estrategias de gestión tomaron como referencia la actividad desplegada por la Cooperativa La hormiga circular¹¹, de Río Negro para el funcionamiento cooperativo. En el discurso de Hall, como así también en los espacios donde se insertó laboralmente y según quienes comenzaron a capacitarse con él, se puede visualizar un modo particular de

10 Entrevista de las autoras, 2020.

11 Es un colectivo teatral autónomo que adoptó la forma jurídica y organizativa de trabajo artístico. Fue fundada en 1987 y desde entonces es un lugar de referencia para el desarrollo cultural, artístico y teatral de la región. Bregan por generar fuentes de trabajo para artistas y democratizar el acceso a los bienes simbólicos producidos en cada región del país.

pensar lo teatral: no se trataba sólo de talleres de teatro o de formación actoral sino de una alternativa para afrontar el contexto educativo, social, cultural, económico.

En este sentido, el trabajo con TDNC se da a través de un proceso de multiplicación cuando los docentes capacitados logran implementar sus herramientas de manera autónoma; esto se evalúa de forma conjunta en un diálogo constante. Una vez que el docente adquiere autonomía se transforma en referente en sus instituciones desplegando las TDNC. A partir de allí se comienza a trabajar con nuevos docentes interesados en sumarse a la experiencia.



TDNC en el aula – Benito Juárez

Estrategias de vinculación con otras instituciones, organizaciones y actores sociales

La Cooperativa ha sostenido su vinculación en el tiempo por más de diez años con el Municipio de Benito Juárez, que implementa un sistema de apoyaturas de talleres de Educación Artística en las instituciones del Sistema Educativo de la Provincia de Buenos Aires a través de Proyecto de Técnicas Dramáticas No Convencionales (TDNC), en todos los niveles educativos del

distrito. Su trabajo colaborativo con los docentes se basa en el abordaje de los contenidos curriculares de las distintas áreas del conocimiento a través de las TDNC. Esta experiencia fue seleccionada por la Inspección Regional de Educación (Región 21) y en el año 2005 se presentó en la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires. Con Alfredo Mantovani¹² participaron de su libro titulado *El teatro joven de 13 a 16 años*, de Editorial Octaedro, en el año 2014, con la experiencia del Proyecto Adolescentes radicado en la Escuela Municipal de Teatro de Tandil.

Por otra parte, se vincularon con el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación quien financió el Programa Manos a la Obra, del que participaron. Otras localidades como Lobería, Tapalqué y González Chávez fueron sede de proyectos interdisciplinarios en educación y salud. También el Equipo Pedagógico de ReCoopArte ha trabajado en conjunto con el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) dictando capacitaciones en Técnicas Dramáticas no Convencionales como herramienta de comunicación en el Marco de los Cursos Docentes *Huerta Escolar: Un aula a cielo abierto del Programa Pro Huerta* (INTA - Ministerio de Desarrollo Social de la Nación). Las mismas, se desarrollaron en diferentes localidades de la Provincia de Buenos Aires y fueron acompañadas con funciones teatrales para niños de toda la región.

Finalmente, con la Facultad de Arte se desarrolló un taller para la difusión de las TDNC organizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado, con la participación de graduados/as, estudiantes avanzados de la Carrera de Teatro e interesados/as en la propuesta. Esta propuesta formativa incluyó dinámicas de trabajo con prácticas vivenciales y desarrollo teórico.

Evaluación de la propuesta y desafíos pendientes

Los integrantes de ReCoopArte manifiestan como principio “*Ser consecuentes entre lo que decimos y hacemos es una premisa esencial, como*

12 Alfredo Mantovani Actor, director y pedagogo teatral de Madrid (España) comenta en su libro “*Emocionante, si conseguís que todos sean felices, los niños y los maestros, esto tiene el éxito asegurado. Aprovechen la presencia de estos monstruos de la animación y la pedagogía del teatro. Es un privilegio para Benito Juárez contar con este equipo de gente trabajando por una pedagogía de la transformación y la utopía.*”

así también la calidad de lo que hacemos en todos planos de nuestro trabajo” y esto es válido para la evaluación de su proceso de trabajo. Por eso, se realizan evaluaciones anuales con los docentes, las inspectoras, la Jefa Distrital, los Directores de Cultura y sus destinatarios, a quienes les solicitan que les escriban de forma anónima sus impresiones. Afirman, además: “También trabajamos internamente para que las autoevaluaciones tengan la rigurosidad necesaria, y entre nosotros colaborar y elaborar estrategias para mejorar la práctica”. Para comunicar los resultados del trabajo, la Cooperativa ha desarrollado un modo de comunicación vinculándose con el periodismo local en las ciudades donde trabaja.

Actualmente, la Cooperativa se propone hacer visible la experiencia fuera de Benito Juárez y enriquecer su práctica logrando un mejor entrenamiento de los actores. Buscan constituirse en un espacio de aprendizaje e investigación, que año a año pueda sistematizar su trabajo. Y continuar con la publicación de los resultados de sus investigaciones. Como equipo desean formar formadores para poder replicar el dispositivo de Técnicas Dramáticas No Convencionales, porque entienden que las posibilidades del proyecto dependen de la motivación y del crecimiento del equipo. Al hablar de desafíos, los referentes de la Cooperativa manifiestan su anhelo de *Poder hacer lo mismo en otros lugares para trabajar interdisciplinariamente en red. Poder hacer un trabajo comunitario con organizaciones sociales, con el municipio, con instituciones. Ser un proyecto interinstitucional e interdisciplinario.*

Bibliografía

- Jubera, Cecilia y Hall, Eduardo (2016) *Técnicas dramáticas no convencionales. Teatro social: breves escenas para plagiar, desarmar y armar*, CABA, Novedades Educativas.
- Rodríguez, Verónica y Lami, Soledad: "Veinte años de Cultura en Benito Juárez". En Barreyra, Diana y Piñero, Gabriela (comps.) *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales* Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2020. Libro digital
- Villamañe, Josefina (2018) *Proyecto Adolescentes de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil: análisis de procesos constructivos, metodología y procedimientos estéticos en sus producciones*. Tesis de Maestría en Teatro. Facultad de Arte, UNICEN, Tandil.

Material audiovisual de consulta

<https://www.youtube.com/watch?v=h-qLK-7jU4Y>

Artículos periodísticos

<https://www.elfenixdigital.com/nota-proyecto-quottecnicas-dramaticas-no-convencionalesquot-26501>

<https://www.eleco.com.ar/interes-general/pajaritos-de-la-calle-trabaja-por-los-chicos-de-la-calle-y-en-riesgo/>

Entrevistas de las autoras

Eduardo Hall; Verónica Rodríguez; Soledad Lami (2020)

Contalo, así nos reímos todos. El stand up en Argentina

Alejo González

TECC- Facultad de Arte - UNICEN

En los últimos años, la comedia en vivo, conocida popularmente por su anglicismo *stand up comedy*, ha tomado una notable popularidad en la Argentina, poniendo a sus referentes en la escena pública y generando debates respecto de su implicancia social, política y cultural. A veces, incluso, ha sido fuente de polémicas, discusiones y hasta repudios en sus presentaciones. Este fenómeno teatral pareciera no tener mucho que decir en términos teóricos, pero cuanto más nos acerquemos a él, comprobaremos una influencia política y artística en su modo de hacer. La poética del stand up es interesante en tanto testigo de la historia argentina y componente fundamental para comprender el teatro actual, incluso el que se está intentando llevar a cabo en el contexto de pandemia COVID-19.

Personalmente, tomé contacto con el stand up como espectador al igual que la mayoría de los jóvenes: a través de las redes sociales de los comediantes más importantes de la escena actual. Pero en 2019, casi por accidente pude acercarme desde el otro lado del telón: venía formándome como clown y descubrí que muchas de mis inquietudes escénicas referidas al humor se condecían más con el stand up que con el clown. De pronto me vi pensando remates y revisando procedimientos a la hora de buscar la risa del espectador mediante el uso de la palabra. Allí comenzó mi búsqueda en Taller de Clown en La Ñata Roja con Ignacio *Nacho* Ansa¹: *Esta canción la escribí un día muy*

1 La Ñata Roja es una Cooperativa de talleres artísticos y compañía teatral tandilense. Nacho Ansa es actor y profesor de juegos dramáticos (Facultad de Arte, UNICEN) e

especial. Un día de esos en los que te parás, te detenés, mirás el cielo y pensás en todo lo que pasó en tu vida hasta ese momento. Son días en los que sacamos conclusiones, por eso la canción se llama ¿Por qué carajo tuve que haber nacido? Espero que les guste. (González, A. 2019)

La forma más acertada de definir el stand up es traduciéndola. Literalmente, quiere decir pararse. Es una forma de comedia en la cual un actor se para frente al público y desarrolla un monólogo que puede durar desde minutos hasta horas, con el objetivo de hacer reír al espectador, siendo este último parte fundamental y a veces partícipe del espectáculo. En el stand up no hay escenografía, vestuario, utilería, ni cuarta pared, ni personaje.

La historia del stand up: tendrías que haber estado ahí

Hacer reír es uno de los actos más antiguos en la historia de la humanidad, pero ¿cuándo comienza esto a pensarse como un hecho artístico?, ¿quiénes fueron los primeros en contar chistes en un teatro?, ¿qué tiene el período histórico en el que se desarrolla el stand up para enseñarnos sobre el arte y la política?, ¿hay stand up en Tandil?, ¿cómo es?

Los primeros *standapers* surgen en Estados Unidos de la mano de los maestros de ceremonia en lo que se conoció como la Era Dorada de la radio. A principios de los '60 algunos de estos comediantes comienzan a explorar temáticas raciales, sexuales y políticas en sus materiales, las cuales pasan de ser chistes sueltos a monólogos completos y a, progresivamente, independizarse y convertirse en un hecho artístico en sí. Allí, encontramos uno de los aspectos fundamentales de la poética del stand up, que exploraremos más adelante: su vínculo inmediato con el contexto actual y su fuerte contenido político. Algunos de los nombres destacables de los primeros comediantes estadounidenses son: Lenny Bruce, Dennys Philler y Redd Foxx, entre otros.

En Argentina, la llegada del stand up se da dos décadas después, en el contexto de la posdictadura. Después de la última dictadura cívico-militar, que comprendió el período 1976-1983, nos encontramos con un país en crisis por los estragos del terrorismo de estado y la profunda crisis económica, política,

integrante de la cooperativa.

social y cultural que surgió en consecuencia. Particularmente en el sector cultural, los artistas habían transitado años de persecución, censura, exilio, detenciones, desapariciones, tortura y asesinatos. De la mano de la frágil democracia que establece el gobierno de Raúl Alfonsín, los actores comienzan a explorar la libertad recién recuperada después de años de temas prohibidos. Nuevamente se puede criticar, se puede hablar de política, se puede dejar de callar. El teatro se destotaliza y se deslimita (Dubatti, J., 2001), es decir, surge un fenómeno de resistencia cultural contra la homogeneización del teatro como acontecimiento cultural únicamente sucedido en teatros, sesgado por los paradigmas académicos hegemónicos y los discursos ideológicos dominantes. Surge el denominado por Jorge Dubatti (2001) Canon de la Multiplicidad, que señala a la diversidad y la heterogeneidad de propuestas, poéticas y lenguajes específicos como el camino a tomar para explorar la libertad recién recuperada. Es así que surgen diversos circuitos y propuestas teatrales.



Enrique Pinti en *Salsa Criolla*. 1994. Buenos Aires.

Este panorama es propicio para la llegada del stand up a la Argentina de la mano de sus dos referentes principales: Enrique Pinti y Tato Bores. Estos humoristas se lanzan con sus espectáculos monologuísticos, por ejemplo el emblemático *Salsa Criolla* (1985), en el que Pinti hace una referencia sin

tapujos al contexto de crisis que vive el país en la década del '80. Asimismo, Bores con su estilo histriónico relata eventos políticos de la Argentina en clave humorística, por ejemplo, las votaciones de 1983 que resultaron en la elección de Raúl Alfonsín como presidente, destacando lo volátil que se sentía esa democracia recién recuperada luego de años de dictadura militar. Si bien en estas épocas no se hablaba de stand up sino de monólogos y los actores trabajaban todavía con la cuarta pared entre ellos y el público, estos espectáculos sirvieron como precursores del lenguaje del stand up.

Otro aluvión de staundaperos argentinos se da a partir de la década del 2010. Una nueva generación (Dubatti, R. 2015) de comediantes, nacidos en las décadas de 1980 y 1990 se sube a los escenarios y consagra al stand up argentino como tal, ya sin cuarta pared ni artificio escénico. Es interesante el recorrido que estos nuevos comediantes han atravesado en cuanto a la historia argentina: es una generación que no ha vivido la dictadura pero sí los resabios de ella en la recuperación de la democracia; criados en el menemismo, la hiperinflación, el neoliberalismo, la crisis económica, política y social del 2001, y siendo testigos de los Juicios a las Juntas, la publicación del Nunca Más, las políticas de Memoria, el posicionamiento político de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la posterior fundación de H.I.J.O.S, el kirchnerismo, el surgimiento de las políticas destinadas al campo Nacional y Popular, la ampliación de derechos tales como el Matrimonio Igualitario y la ley de Identidad de Género, la protección a la industria nacional y las fuertes controversias entre oficialismo y oposición.

Es durante los años de gobierno kirchnerista que esta nueva generación comienza a subirse a los escenarios y finalmente el stand up se instala en la Argentina. Sin embargo, la masividad y popularidad de este lenguaje se consagra notablemente a partir del período que se inicia en 2016, con la gestión de Mauricio Macri como presidente, el retorno del neoliberalismo, la represión a la protesta social, los tarifazos –que dejaron a gran parte de los escenarios del país empobrecidos y/o cerrados–, la proliferación del discurso feminista, el debate por la legalización del aborto, etcétera. El stand up se hace popular en esta época de crisis.

Además del contexto político, estos comediantes han vivido el paso de lo analógico a lo tecnológico, la influencia de las redes sociales, la inmediatez de Internet, la creciente globalización de los temas a discutir. Algunos de los nombres más importantes de esta nueva generación son: Ezequiel Campa, Federico Cyrulnik, Noelia Custodio, Virginia Godoy alias *Srta Bimbo*, Ricardo Bisignano, Malena Pichot, Vanesa Strauch, Magalí Tajés, Fernanda Metilli, entre otros. Cabe destacar que la escena del stand up sigue renovándose, por lo que a estos nombres se le seguirán sumando otros.



Malena Pichot haciendo stand up en el Encuentro Federal de la Palabra. 2015. Buenos Aires.

¿Te creés que sos gracioso? La poética del stand up

Pareciera haber una razón por la cual este género aflora en épocas de crisis. El stand up es económico: sólo se necesita un micrófono, una persona y espectadores. No hay escenografía, ni vestuario, ni juegos de luces. Una sola persona actúa, dirige, escribe y difunde el material. A veces, ni siquiera requiere de un teatro, el stand up se hace en bares, en televisión, en plataformas audiovisuales digitales, en centros culturales, en restaurantes y en salas privadas.

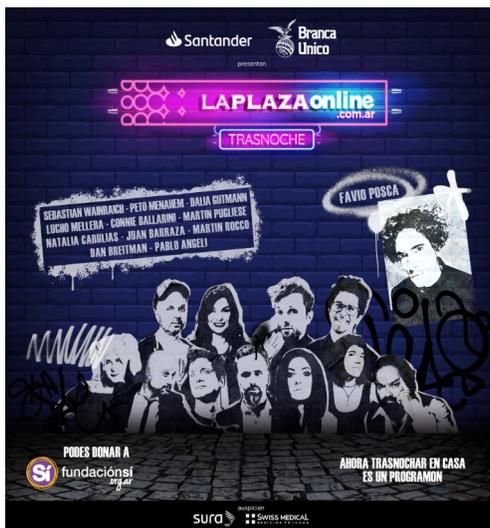
El comediante trabaja con la situación inmediata, con lo que acontece en el mismo lugar donde se está haciendo el espectáculo. Esto es lo que permite comentar el contexto inmediato en que se produce la obra, no existe un distanciamiento histórico, ni una perspectiva del pasado. Se habla del paradigma actual, de lo que se escucha en la calle, en los medios de comunicación, en las instituciones. Si mientras se desarrolla el monólogo algo irrumpe en el espacio, por ejemplo un vaso que se rompe, una puerta que se cierra, una luz que cambia, eso se vuelve parte de la obra.

El marco enunciativo del stand up (Trastoy, 2006) es simple y despojado: un escenario vacío, un micrófono y un maestro de ceremonias que da cohesión al show al presentar la sucesión de artistas que irán desplegando frente al público monólogos, comentarios sobre la actualidad, chistes, referencias autobiográficas, observaciones de usos y costumbres, crítica a ciertas formas de vida, entre otros temas. El actor anula la ficcionalidad del personaje y se presenta con su propia identidad.

En el contexto actual de la pandemia COVID-19 y su consecuente aislamiento social, el stand up fue de los primeros en intentar surfear la falta de convivio teatral. Mientras el resto de los actores proponen arreglárselas sin espectadores, escenografía, luces ni teatro mismo, haciendo funciones por plataformas digitales o redes sociales, los standaperos consiguen mostrar sus espectáculos con mayor facilidad, ya que sólo necesitan de sí mismos, sus materiales y una cámara. Sin embargo, al pasar los meses y con el aislamiento social aún vigente, varios comediantes expresan la imposibilidad de sostener esta práctica teatral de manera virtual, ya que el convivio con el espectador no puede reemplazarse en lo absoluto. Es la risa –o el silencio– de quien escucha lo que determina el tiempo, el tono, los matices de lo que se dice en el stand up, y no tenerlo hace que el género necesite ser puesto en pausa hasta que la reunión actor-espectador pueda volver a establecerse.

A pesar de que pareciera que el stand up consiste simplemente en contar chistes, existe una poiesis en el quehacer de sus actores, una energía extracotidiana que despliegan en el escenario. Es además un lenguaje altamente liminal (Diéguez, 2007) donde el teatro irrumpe en zonas complejas de la realidad, donde la creación estética tensiona y dialoga continuamente

con el contexto en el que nace, resultando la sociedad en la que se produce un factor interesante de análisis artístico. Asimismo, el mismo concepto de liminalidad (Dubatti, J. 2016) propone un cruce de poéticas, una fuerza centrífuga desde el teatro hacia el no-teatro, es decir, prácticas teatrales que incluyen otros lenguajes artísticos en su hacer; música, circo, magia, performance, etcétera. Tal es el caso de Magalí Tajés, quien en su especial *Los Otros* encarna varios personajes de su familia al contar cómo impactó en ésta su orientación sexual, o de Ricardo Bisignano, que agrega canciones humorísticas a su show.



Flyer de especial de comedia por Streaming (2020)

*Son fachos,
pero no de piel.
Son fachos de mente.
Vos te das cuenta que alguien es facho cuando te dice;
Se embarazan para cobrar un plan,
van a la marcha por un choripán.*

Bisignano, Ricardo (2017): canción *Son Fachos*.
Comedy Central. Argentina.

Los procedimientos más importantes del stand up son la ruptura de la cuarta pared, cuando el comediante suele interactuar con el público, generando un chiste de lo que se conversa y la improvisación cuando se incluye lo que se percibe en el ambiente, lo presente, lo inmediato. El comediante bromea con cualquier situación, incluso debe bromear con su propio fracaso si uno de sus chistes no funciona con el público. En la puesta en acto de esta comedia de observación se ridiculizan o satirizan observaciones de la vida cotidiana, la auto referencialidad ya que el comediante habla de su vida privada: su familia, su pareja, su sexualidad, sus opiniones políticas, etcétera. También es frecuente el uso de la regla de tres, esto es: si ejemplifica, se deben dar tres ejemplos, siendo el último el remate del chiste y otros procedimientos más conocidos como la parodia, la sátira, la exageración.

Otro aspecto fundamental a analizar de la poética de este lenguaje es el contenido político de los materiales. Aquí encontraremos un rasgo distintivo del stand up, así como tensiones hacia adentro y afuera del campo teatral. La comedia en vivo es inherentemente política, algo que los comediantes tienen en claro y que utilizan a su favor. Como en todo tipo de teatro, cada propuesta atrae a un público determinado, lo que influirá en el material a presentar. Por ejemplo, vemos en los comediantes jóvenes actuales una marcada tendencia de orientación progresista en sus chistes, esto responde no sólo a la ideología propia del actor sino también de sus espectadores, que suelen tener edades, opiniones y posicionamientos parecidos entre sí. Los standaperos mencionados anteriormente, que consolidan sus carreras en el período kirchnerista-macrista, hablan de la legalización del aborto y la marihuana, las distintas orientaciones sexuales e identidades de género, el feminismo, la Iglesia Católica y sus contradicciones, la familia, la lógica conservadora en la que fueron criados –y en que se desarrollan las políticas de Estado de ciertos períodos históricos– y la discriminación, entre otros temas.

Entrando a Capital Federal se ve un cartel enorme de una foto de Marte y al lado un feto flotando y dice ‘Si yo fuese encontrado en Marte, me llamarían vida’. ¡No! Te llamarían... marciano, de entrada. Bicho. Aparte los argentinos son una mierda, ¡somos

horribles! Le decimos bolita a los bolivianos, ¿le vas a decir vida a un chabón de Marte? (Noelia Custodio, 2017, Comedy Central)

Es interesante también recalcar que estos comediantes surgen en su mayoría del teatro independiente o *under*, circuitos no oficiales, autogestivos, que no dependen del Estado ni de los circuitos comerciales oficiales. Esto también posiciona al comediante en un ejercicio político, muchas veces en los monólogos se critica la lógica de la televisión y la ideología política de quienes allí trabajan.

En oposición a esta tendencia progresista, encontramos en personajes mediáticos como Baby Etchecopar o Jorge Lanata la contracara del humor y la política. Los monólogos de ambos expresan abiertamente sus ideas conservadoras, muchas veces tildadas por sus retractores como discriminatorias, peyorativas y machistas, sobre todo. El stand up de Lanata no tiene siquiera una finalidad artística, se presenta como una especie de introducción al programa periodístico del conductor, donde carga contra los sectores de izquierda o peronistas, siendo celebrado por su audiencia. Por el contrario, Etchecopar sí presenta sus monólogos en teatros, lo que ha sido objeto de controversias. Por ejemplo, en 2018, se repudió la función que Etchecopar iba a dar en el Centro Cultural Universitario de la UNICEN (Tandil) debido a que los dichos del comediante fueron considerados discriminatorios. La comunidad universitaria, las organizaciones feministas y parte de la sociedad tandilense expresaron su reticencia a que dicho comediante se presente justamente en el escenario de una Universidad que, no mucho tiempo atrás, había aprobado un protocolo de actuación frente a situaciones de violencia contra las mujeres y las disidencias sexuales. Este repudio concluyó con la relocalización del espectáculo y la adhesión de la Universidad al repudio.

Al igual que sus colegas progresistas, los comediantes de derecha también tienen un público al que le hablan y que celebra y sostiene sus dichos, lo que nos muestra cómo el humor puede reflejar las discusiones que una sociedad está teniendo y cómo puede contribuir a dichos debates. Cabe aclarar, sin embargo, que la finalidad del stand up no es didáctica, no se intenta convencer al público de una idea. Estos son procedimientos, son cuestiones

artistas presentan sus monólogos en el Anfiteatro Municipal Martín Fierro, un espacio al aire libre con capacidad para cinco mil personas.

Pedro *Pepo* Sanzano, actor y docente de teatro residente en Tandil estrenó su primer espectáculo de stand up *No lo digo por experiencia propia, sino porque lo he vivido* en el año 2000. Fue el primer espectáculo de stand up hecho en Tandil por un tandilense. Dice Pepo sobre su trabajo:

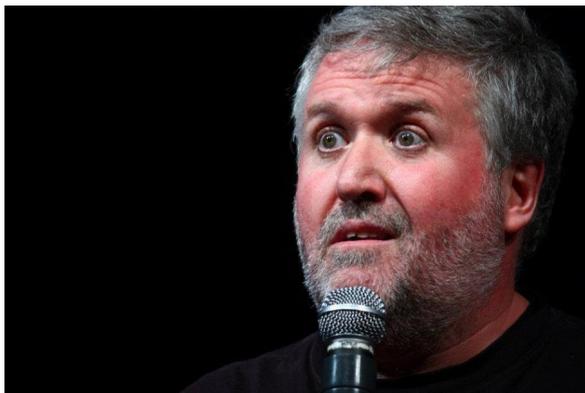
La gente me decía que hablaba de cosas que todo el mundo hace, y esa es precisamente la fórmula del stand up. Empecé a trabajar en fiestas con mi unipersonal, lo hice en muchos lados durante mucho tiempo, siempre variándolo, que es una de las facilidades que permite el stand up porque vas sacando y metiendo monólogos en la medida en que tengas material nuevo o puedas actualizar el que está. Es un espectáculo dinámico el stand up.

Me formé en Buenos Aires con Martín Rocco, pero cuando llegué acá me quise diferenciar del stand up porteño porque lo notaba agresivo con el público. Para mí, la empatía surgía en decir; primero yo, el actor, soy el más boludo de todos y a partir de ahí podemos establecer que vos también lo seas. Primero se empatiza con el humor de identificación, con cosas que nos pasan a todos.

Estrené un segundo espectáculo que se llamaba “Monólogos de Fagina”, jugando con los “Monólogos de la Vagina” que estaban de moda en ese momento, después hice otro con Marcos Casanova que se llamaba “Aguanten Los Redondos”. Finalmente hice mi espectáculo personal, es un material más profundo, se mete con mi historia personal, es una visión ficcionada sobre mi propia vida desde que nazco hasta que muero que se llama “Así de Alegre”.

En un momento me animo a dar clases de stand up. Empiezo a trabajar como profesor en La Ñata Roja. Tuvimos muchísimo éxito. A su vez en esa época vino a Tandil a dar clases de stand up Fernanda Metilli, que había sido estudiante mía en la Facultad de

Arte y en el taller de clown. Nos complementábamos. Algunos que venían a estudiar conmigo iban también con Fernanda y viceversa. Fernanda trabajaba el chiste, el gag y a mí me interesaba enseñar cómo se defendía un texto en un escenario.



Pedro Sanzano haciendo stand up en 2014.

A mí siempre me interesó que el standapero no sufriera y defendiera siempre el monólogo como si lo estuviese diciendo por primera vez. Si volviera a dar clases de stand up seguiría trabajando de eso. Sobre la técnica, la construcción de texto, las reglas técnicas para alcanzar el humor y la creación de la propia impronta, cómo cada uno tiene su forma de decir el propio texto. Creo que un texto de stand up sólo puede decirlo el propio autor, no creo en quienes escriben chistes para otros. (Pepo Sanzano, 2020)

El estilo personal de Pepo sigue llevando el stand up en las venas. El entrevistado puede hablar correctamente y hacer chistes al mismo tiempo, mantener la conversación clara y entretenida con total facilidad. Actualmente, Pepo se ha retirado de la docencia de stand up, pero el legado continúa en La

Ñata Roja, el taller de stand up sigue vigente, ha sido dictado por Matías Acupil, Winny Ferraro y Nicolás Arizcuren².

Asimismo, desde el año 2017 el equipo de Backstage Producciones³ organiza el Sierra Comedy Stand Up, un festival de stand up celebrado al aire libre en el anfiteatro tandilense Martín Fierro, donde se presentan reconocidos comediantes argentinos. El festival, que ha llegado a convocar a cinco mil espectadores, ha contado con la presencia de Dalia Gutman, Federico Cyrulnik, Juan Barraza, Noelia Custodio, Laila Roth, Radagast, entre otros.



El comediante Radagast en la edición 2018 del Sierra Comedy Stand Up. Anfiteatro Martín Fierro. Tandil. Fotografía: Productora Cinco Cuerdas.

Andrés Erro, actor y productor tandilense, describe que la organización del festival se realiza luego de una reflexión sobre el espectador que se va a atraer. Formado en Administración de Empresas y habiendo pasado por las carreras de Contador Público y Profesor de Teatro en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), entiende la necesidad de individualizar al espectador, ¿quién es?, ¿qué propuestas lo atraen y por qué?, ¿en qué momento del año es propicio un festival de stand up al aire libre?,

2 Artistas y docentes tandilenses que actualmente son parte del cuerpo docente de La Ñata Roja.

3 Productora de espectáculos tandilense compuesta por Andrés Erro, Esteban Argonz, Franco Pomponio y Melina Galera que tuvo sus inicios en 2013.

¿qué comediantes le interesan a él y qué comediantes le interesan a la sociedad tandilense?



Sierra Comedy Stand Up; edición 2018. Anfiteatro Martín Fierro.
Fotografía: Productora Cinco Cuerdas.

El festival se celebra en febrero de cada año, con el previo anuncio de los artistas a presentar y la venta de entradas. Es un trabajo arduo, de gran preparación y difusión por los medios y las redes sociales, a quien Erro adjudica parte de la popularidad de los standaperos entre el público tandilense. En cada edición, se intenta particularizar el evento para brindar una experiencia única a los cada vez más numerosos espectadores. La idea de hacerlo en el anfiteatro surge del objetivo de la producción de “*plasmear un escenario de Nueva York en los noventas en medio de un paisaje natural*”⁴, y en cada edición se trabaja para acondicionar el espacio durante la noche que dura el espectáculo, ofreciendo comidas, food trucks y almohadones, para que el espectador disfrute cómodamente.

4 Entrevista del autor. Octubre de 2020. Tandil.

Se trata de trabajar para el actor pero también para el espectador. El teatro es eso, esos dos componentes interactuando juntos en un tiempo y espacio, si fuese sólo cuestión de los actores, no sería teatro. El público que se siente atraído por el festival de stand up, no necesariamente se siente atraído por una propuesta teatral de otro tipo, hay que conocer a ese espectador. Lo cierto es que el Sierra Comedy Stand Up 2020 está cocinándose, preparándose, gestionándose, produciéndose y también, a través de esta nota, comunicándose. Para nosotros es una tarea muy feliz; y eso, a lo mejor, es lo primero que queremos contarles: nos da mucho orgullo. Ese que también les invitamos a sentir por sus propias cosas. Por sus creaciones. El orgullo y la alegría que, en definitiva, te permite levantarte de la cama cada día para poner un proyecto en funcionamiento. ¿Saben lo que es producir un festival para cinco mil asistentes? ¿Se pueden imaginar? Miren un poquito. Incluye todo: desde matafuegos hasta panchos, desde embarazadas hasta ancianos, desde cables hasta birras. Y ese es nuestro trabajo y por eso nos da orgullo: porque un día nos dimos cuenta de que nos podíamos encargar de hacerlo.⁵

El Sierra Comedy Stand Up se abre camino en la oferta cultural tandilense como un espacio de gran diversidad, se intenta que los comediantes invitados (seleccionados no sólo por el gusto del público sino también de los propios organizadores) sean lo más variados posible, en cuanto a sus estilos, sus opiniones y los temas que exploran sus monólogos. En la gran cantidad de artistas que han pasado por el festival encontramos chistes sobre el amor, la belleza, el género y la familia, entre otros tantos temas. La propuesta de Backstage Producciones ha tomado gran popularidad no sólo por la variada oferta, sino también por la relación de gran cercanía con sus espectadores, *de 5.000 que van, a 4.500 los conozco*, dice Erro. En 2019, fue declarada de Interés Nacional por el Ministerio de Turismo de la Nación. *Eso nos permite*

5 Florencia Lauga (2020) *Sierra Comedy Stand Up*. ABCHOY. Tandil.

garantizar la continuidad del evento independientemente de quién lo produzca. Hemos podido hacer algo para la ciudad, que va a quedar.

A su vez, el equipo de Backstage Producciones organiza funciones individuales o en parejas de comediantes en el Teatro Municipal del Fuerte⁶; también gestionó el ciclo Select Comedy Night, un ciclo de comedia más pequeño, con comediantes porteños, que tuvo lugar en Brother's Bar durante el año 2018. Algunos de los invitados han sido Magalí Tajés, Ezequiel Campa, Ana Carolina y Radagast.

¡No me hace ninguna gracia! Conclusiones sobre lo trabajado

El stand up es un género teatral innovador, dinámico y por demás interesante. Tanto en la escena porteña como en la ciudad de Tandil, el humor convoca a grandes cantidades de gente con la finalidad del entretenimiento e intercambio de risas. Pero no todo en la tierra de los comediantes es tan inocente. Surgido en un período histórico muy peculiar y alcanzando su apogeo en épocas de crisis, el stand up tiene mucha tela para cortar de lo que la realidad le aporta. Este lenguaje es inherentemente político y a la vez íntimo. Se mete desde lo micro hasta lo macro, hablar de la propia infancia, de la propia familia, de la propia vida, puede suceder en el mismo espectáculo en el que se habla de la dictadura militar y el gobierno de Mauricio Macri, sin que esto resulte disparatado. Es la forma en que se construye este estilo de comedia que está vivo y en constante expansión y desarrollo.

Es interesante lo que aporta la investigación realizada en Tandil, que como cada circuito teatral se configura de modo particular, pero en consonancia con el resto del mundo. Pues, a la vez que se difunde la técnica y se populariza un género que desafía lo que comúnmente entendemos por representación teatral, convoca no sólo a actores sino también docentes y espectadores que disfrutaban de esta propuesta.

¿Hacia donde mutará el stand up y su gran convocatoria en unos años? Actualmente, en aislamiento o distanciamiento social preventivo obligatorio debido a la pandemia de COVID 19, extrañamos el teatro, extrañamos el

6 Sala de gestión municipal, con capacidad para 600 personas.

encuentro. Mientras tanto, nos contentamos con lo mucho o poco que la tecnología tiene para aportarnos, para intentar suplir el convivio que tanto necesitamos los espectadores y los actores. No tenemos un horizonte claro, pero el día que lo tengamos, el mismo día que salgamos de nuestro aislamiento, necesitaremos del teatro... y además, necesitaremos reír.

Bibliografía

- Diéguez, Ileana (2007) *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Editorial Atuel. Argentina.
- Dubatti, Jorge (comp.) (2001). *El Nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires, Argentina.
- (coord.) (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini. Buenos Aires, Argentina.
- (2016) *Teatro Matriz y Teatro Liminal*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Dubatti, Ricardo (coord.) (2015) *Jóvenes: Novísima dramaturgia argentina*. Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini. Buenos Aires, Argentina.
- Rapetti, Alejandro (2018) “Siete comediantes que saben hacernos reír”. Diario *La Nación*. Argentina.
- Rapetti, Alejandro (2020) “El Stand up ya es una de las revelaciones del aislamiento”. Diario *La Nación*. Argentina.
- Trastoy, Beatriz (2006) *Lenguajes Escénicos*. Prometeo Libros. Argentina.

Material Audiovisual

Bisignano, Ricardo (2017) *Ricardo Bisignano*. Comedy Central Argentina.

CONT-AR. (2020) Documental *Puede ser gracioso*. Secretaría de Medios y Comunicación Pública de la Nación. Argentina.

Custodio, Noelia (2016) *Noelia Custodio*. Comedy Central Argentina.

Custodio, Noelia (2017) *Noelia Custodio*. Comedy Central Argentina.

Bores, Tato (1999) *La Argentina de Tato*. Canal Trece. Argentina.

Godoy, Virginia (2017) *Srita Bimbo*. Comedy Central Argentina.

López, Carolina (2017) *Congreso Federal de la Palabra*. Tecnópolis. Buenos Aires, Argentina.

Lauriente, Lucas (2018) *Todo lo que sería Lucas Lauriente*. Netflix Latinoamérica.

Pichot, Malena (2017) *Estupidez Compleja*. Netflix Latinoamérica.

Pinti, Enrique (1985) *Salsa Criolla*. Teatro Liceo. Buenos Aires, Argentina.

Tajes, Magalí (2019) *Los Otros*. Teatro Maipo. Buenos Aires, Argentina.

Entrevistas del autor

Pedro Sanzano. (09/2020), Andrés Erro. (10/2020).

Los artistas necochenses se reúnen y hacen teatro: Festivales, encuentros y espacios para las artes escénicas

Luz Hojsgaard

TECC- Facultad de Arte - UNICEN

Necochea, fundada en 1881 es una ciudad de la costa sur de la provincia de Buenos Aires con más de setenta mil habitantes, trescientos metros de playas amplias que recorren 72 km de costa atlántica, con el Río Quequén que desemboca en el mar y el reconocido Parque Miguel Lillo de seiscientas hectáreas, las grutas y las cascadas. Tanto se destaca la naturaleza de la ciudad como el desarrollo cultural.

La actividad artística y teatral en la ciudad es muy amplia y de diversa índole: educativa en espacios no formales como en la Fundación Educacional Usina Popular Cooperativa Necochea, El Cenáculo, La Okupa, Crisálida, El Clan del Faro, Teatro Municipal Luis Sandrini, Centro Cultural de Necochea, entre otros. También en espacios formales la educación artística está presente en las instituciones municipales y provinciales que tienen orientación en arte o en teatro como la Escuela Secundaria N°2, 3 y 9 y Primaria N° 31 Quequén, Escuela Danesa-Argentina Colegio Cavagnaro, Colegio Nuestra Señora del Rosario, Escuela Secundaria N.º 14, Escuela Primaria N°50, 27, 52, 19, Escuela Secundaria Técnica N.º 3, Escuela Municipal de Arte Necochea, Escuela Municipal de Arte Quequén, y a destacar entre otros la Escuela Provincial de Arte Orillas del Quequén con su oferta académica de profesorado de Teatro, Música, Artes Visuales, Danza, Expresión Corporal y otras tecnicaturas.

Los espacios de presentación o representación de dicha actividad en los últimos años son salas teatrales municipales e independientes, clubes y bares culturales; algunos ya mencionados por su oferta educativa y otros como el Teatro Municipal Luis Sandrini, el Cine-Teatro París (Patrimonio Cultural de la Provincia), Teatro China Zorrilla, Anfiteatro Municipal, Espacio Cultural Salta La Térmica, Fundación Educativa Usina Popular Cooperativa, Centro Cultural Necochea, Espacio Cultural La Carpa, Auditorium Casino, El Cenáculo, Che Borges, El Clan del Faro, La Quinta Pata, Om Teatro Bar, La Okupa, Teatro Nihuil, Almacén Murillo, Sociedad Española, Willow Casa de Teatro, El Barquero Almacén Cultural, Bar Reina, Bar Rex, Centro Vasco, Club Danés.

Por otra parte, cuando se consulta sobre los referentes del área en su labor de artistas, gestores, dramaturgos, productores, docentes y grupo que han sido y son destacados en la ciudad se mencionan: Danilo Devizia, Nano Benzal, Juan Pablo y Alberto Santilli, Lito Nieto Suárez, Julio Pérez, Pepe Cruz, Susana Montolfo, Eugenia Ferrario, Belén Serre Suárez, Carlos Miranda, Nicolás Maruca (Payaso Abelardo), Marga Forte, Faina, Sergio Schwartzman, Ana María Rodríguez Bambil, Pablo Casado, Jorgelina Teyseyre, Carlos Caruso, Susana Mason, Ernesto Gallo, Zulema Comune, Lucas Freitas, Natalio Zeta, Osvaldo Papaleo, Fernando Repeto, Laura Lago, Norma Pereira, Leonela Laborde, Patricia Cirigliano, Magalí Francia, Canapé de Polenta, Grupo La Tricota, Grupo Teatro El Cruce, Escobi Yon, Mariana Fuhr, Grupo La Subida, Intangible. También, Karina Aguilera, Hilario Vidal, Patricia Alarcón, Nicolás Maruca, Gustavo Wilson, Rosana de Castro, Ezequiel Herrada, quienes colaboraron con entrevistas para la realización del presente trabajo.

Todas estas personas son agentes de las políticas culturales de la ciudad de Necochea, quienes a partir de sus necesidades e intereses artístico-culturales generan producciones obrando en relación con las posibilidades de infraestructura, recursos, medios de financiamiento, formación entre otros y llevando adelante acciones concretas definiendo metas y objetivos a partir de planificaciones a largo o mediano plazo.

En términos de Héctor Olmos (2004: 62-92) podemos decir que:

Las Políticas Culturales se pueden entender como un conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc. ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas, de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades. Es indudable que el espacio cultural contemporáneo se caracteriza por ser heterogéneo, complejo y cambiante.

En los últimos años se han desarrollado políticas públicas gestionadas a través de los organismos estatales en la ciudad como se destaca el Festival Infantil, la Ruta del Tango, entre otros; pero ha sido muy notable también el ejercicio de acciones de los grupos independientes que generan sus propios recorridos constituyendo políticas culturales propias y emergentes de la comunidad.

Los agentes culturales de hoy anuncian viento norte

Lo que se desarrolla a continuación se vincula con una diversidad de acciones llevadas adelante por los grupos comunitarios independientes o asociaciones, por las instituciones educativas y por organismos estatales. En el caso de grupos independientes se encuentra por ejemplo el CiEnFest y el Festival de Circo de Calle. El Centro Cultural Niños y el Centro Cultural Noche gestionado por asociaciones civiles y por último, la Semana de las Artes y el Encuentro Juvenil de Teatro que reúnen a la comunidad del sistema educativo.

El CiEnFest, es un ciclo de teatro para toda la familia organizado desde el 2013 por el grupo teatral independiente El Cruce (Rosana De Castro y Gustavo Wilson) y el acompañamiento de la Organización No Gubernamental La Subida. Surge con el objetivo de promover y difundir el teatro para las infancias entendido como una actividad artística con fuerte

impronta en el desarrollo cultural, educativo y social. El espíritu es el de ampliar y retroalimentar el circuito local de espectáculos infantiles con producciones de la región y la provincia propiciando el vínculo entre artistas y público. Cuenta con el apoyo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Necochea, la Compañía de Transportes Necochea y el Teatro Municipal Luis Sandrini. El ciclo se desarrolla durante todo el año, invita a un elenco por mes a presentarse en escuelas, centros comunitarios y salas de teatro de la ciudad. La intención es que el teatro llegue a la escuela y ésta, al teatro en el eje de la formación espectadores. En sus seis ediciones se pueden mencionar más de quince escuelas de la ciudad y la zona en donde se ha desarrollado el ciclo además de los espacios formales para teatro como la Sala de Teatro Municipal Luis Sandrini, el Espacio Cultural La Carpa, el Centro de Convenciones de la Fundación La Dulce, el Teatro de la Fundación Educacional de la UPC y el Centro Cultural de Necochea.



Imagen extraída de

<http://necocheahoy.com/se-viene-una-nueva-edicion-del-cien-fest-en-necochea/>

Tandil ha sido una de las ciudades que ha tenido gran participación en el ciclo con los espectáculos *Guillermo un Flor de Príncipe* dirigida e interpretada por Eugenio Deoseffe, *El Soplador de Estrellas* de Ricardo Talento dirigido por Marianela Vallaza e interpretado por Gastón Dubini y Clara Giorgetti pertenecientes al grupo Proyecto Mondo, *Zupremo!* dirigida por Eugenio Deoseffe e interpretada por Paola *Paku* Poncetta y Juan *Winny* Ferraro, entre otros. También los elencos y artistas ofrecen talleres diversos de clown, mimo, títeres, entre otros.

Desde otra gestión independiente de grupos de artistas y gestores de la comunidad se ha generado el Festival de Circo de Calle que brinda todo su color al desarrollo escénico teatral de la ciudad de Necochea y Quequén. Surge en el 2011 con la organización a cargo de Nicolás Maruca y Oscar Scioscia, junto a otros artistas independientes locales. Inicialmente cerraba la temporada en febrero pero luego comenzó a desarrollarse en Semana Santa. Los espectáculos se presentaban en espacios abiertos y a la gorra invitando a elencos locales, nacionales e internacionales, tuvieron lugar siete ediciones consecutivas las cuales se desarrollaron en plazas, peatonales y en el Polideportivo local, entre otros. Algunas de las compañías que participaron, dentro de las que también Tandil estuvo presente, fueron las siguientes: Cambalache de Mar del Plata, Brunitus de Capital Federal, Más Vale Que Sirco de Necochea, Picadita Circo de Tandil, Pamplona de Córdoba, Kossa Nostra de Misiones, Muruya de Tandil, El Resto No Pudo Venir de Necochea, Circo Carcajadas de De La Garma, Transhumantes de Capital Federal, Alex Bass de Balcarce, Akitu Circo de El Jagüel, Jorge y Oscar Videla de la Escuela de Circo Criollo, Compañía Clap Clap de Uruguay, Latin Duo de Rosario, entre tantos otros.



Imagen extraída de <https://www.diario4v.com/necochea/agenda/2017/5/30/puerto-quequen-inaugura-espacio-polifuncional-festival-circo-calle-14111.html>

Estos ciclos y festivales pueden definirse como políticas culturales que impulsan el lenguaje teatral en la ciudad a través de sus ediciones entendiendo este concepto como *“el conjunto de actividades e iniciativas de una comunidad, dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de vida social”* (Garretón 2008: 75). Este conjunto de actividades se concreta a través de la pulsión de diferentes personas; quienes idean y crean originalmente, sostienen y persisten con la organización cada año, apoyan y auspician, así como también fundamentalmente asisten y participan.

Pero no sólo la ciudad desarrolla ciclos y festivales de parte de grupos comunitarios independientes también lo fomentan y producen asociaciones como El Centro Cultural Niños (CCN) y el Centro Cultural Noche que se lleva a cabo en el Centro Cultural Necochea.-Biblioteca Andres Ferreyra.

El CCN es una asociación civil sin fines de lucro, que desde hace más de cuarenta años, gestiona y ofrece gran variedad de programas y proyectos culturales, a toda la comunidad: producciones propias y/o asociadas a otras organizaciones de la ciudad. El ciclo Centro Cultural de Niños propone el

juego como necesidad básica de la infancia, presenta diversas actividades, como muestras de arte, talleres de danza, títeres, juegos, instalaciones, narración de cuentos, música, teatro en vivo, entre otros. Es organizado junto al Taller de Expresión Plástica Infantil El Jinete Azul el cual nace hace más de diez años y por el cual han pasado más de siete mil niños de tres a catorce años descubriendo el arte y la expresión.



Imagen extraída de
<https://www.necocheanet.com.ar/noticias/cultura/13300-2017-05-23-00-50-24>

Diferente e igual de comprometido se da el caso del Centro Cultural de Noche, una experiencia artística independiente que busca darle mayor visibilidad a esta institución que nuclea y alberga el Museo del Grabado Lino E. Spilimbergo y la Biblioteca Popular Andrés Ferreyra, convocando artistas emergentes, locales y nacionales de diversas disciplinas. El Centro ha desarrollado con muy buenos resultados la convivencia de distintas disciplinas artísticas con una variada generación de espectadores, dando permiso a las reflexiones, a la posibilidad de aprender y de enseñar siempre con el deseo de hacer partícipe al espectador. Cuenta con el apoyo de Entur Necochea Turismo. El ciclo tiene lugar en dos escenarios, seis galerías y un cine, que suelen ser el marco de cerca de cien artistas que interactúan con público de todas las edades que busca experiencias nuevas. Además, desarrollan talleres abiertos al público.



Imagen extraída de

<https://m.facebook.com/centrocultural.denoche/photos/a.1329341357207410/1329351180539761/?type=3&source=54>

Pero cuando de políticas culturales hablamos podríamos preguntarnos además de los agentes culturales independientes o las asociaciones, ¿cuál es el rol del Estado? Podría decirse que éste debería garantizar el derecho a la cultura. La Declaración Universal de los Derechos Humanos (Naciones Unidas, 1948) dice, en su artículo 27: *“Toda persona tiene el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”*.

Así lo sostiene Pía Moreira (2004) cuando destaca que las políticas culturales forman parte de la política global de un gobierno y por ello, su diseño y elaboración no debe ser diferente a la de las otras políticas –económica, social, educativa. La política debe asumir los problemas del Estado en todas las formas y niveles de gobierno. El Estado tiene a su cargo definir el papel de la cultura en la sociedad y sentar las directrices y planes de acción cultural para los diversos segmentos artísticos, poblacionales, geográficos, etcétera. Su responsabilidad es definir las estrategias públicas para la

formación, investigación, creación, producción, circulación, intercambio y preservación de los bienes culturales.

Así también Alejandro Grimson (2014) sostiene que el Estado debe procurar incrementar la autonomía nacional, regional, urbana en el contexto global, de cada uno de los grupos y ciudadanos que participan de la producción cultural y de los ciudadanos frente a los sentidos comunes instituidos.

Arte y educación. Tirando redes de a pie y orilla

En esta línea de garantizar los derechos a la cultura e incrementar la autonomía es que se desarrollan iniciativas en el ámbito educativo como lo es la Semana de las Artes o el Encuentro Juvenil de Teatro que si bien tienen características diferentes ambas políticas culturales reúnen a la comunidad del sistema educativo.

La Semana de las Artes se celebra en todas las Escuelas de la Provincia de Buenos Aires, todos los niveles y modalidades, de gestión estatal o privada. La iniciativa se lleva a cabo por medio de la Dirección de Educación Artística, para promover actividades vinculadas al arte y convertir a los establecimientos educativos en espacios abiertos intervenidos artísticamente, expandiendo sus límites hacia la comunidad, con muestras y exposiciones. *“La propuesta tiene como uno de sus propósitos prioritarios el impulsar y hacer visibles las producciones artísticas realizadas en las escuelas, ampliando los espacios de producción a partir de intervenciones artísticas”*

En este caso se cita a la Escuela Primaria N.º 49 quien ha organizado cuatro ediciones correspondientes a la Semana de las Artes, la planifican en torno al proyecto institucional de la escuela y se trabaja todo el ciclo lectivo para esa semana prevista en el mes de octubre. El cuerpo docente de educación artística, la Supervisión de Inspección del área y la dirección de la escuela llevan adelante la organización. Se generan espacios para exposiciones plásticas, se dictan talleres y capacitaciones. También participan instituciones artísticas como la Escuela Provincial de Artes, organizaciones

sociales, artistas independientes de la ciudad. Karina Aguilera, docente de la institución destaca que *“Se piensa primero en los y las alumnas de la comunidad, son los y las primeras en ver sus obras y recibir a los y las invitadas. Es una semana que rompe las estructuras de la organización institucional y pedagógicas tradicionales”*¹

Cabe destacar que también se ha realizado la Semana Municipal de las Artes, organizada por las direcciones de las Escuelas de Arte Municipal de Necochea con la dirección de Aguilera Karina y la Escuela de Artes Municipal de Quequén con la dirección de Verónica Choperena.



Murga “Hoy Bailaré”. Semana de las Artes EP N.º 49. Necochea.

No sólo las escuelas provinciales primarias y municipales se vinculan con el teatro a través de las mencionadas gestiones sino también las secundarias y sus apasionados adolescentes. Es destacado por la comunidad de Necochea el Encuentro Juvenil de Teatro, el cual surge en el año 2010 a partir de las

1 Entrevista de la autora a Aguilera Karina, docente EP N°49. Junio 2020, via mail.

inquietudes de un grupo de profesores de escuela secundaria que se llamó Colectivo Docentes en Movimiento. Con el apoyo del Consejo Local de Teatro Independiente (CLTI), la Escuela Provincial de Arte y la Fundación Educacional de la Usina Popular Cooperativa se realiza el 1º Encuentro en octubre de 2011. Se propone que los adolescentes se encuentren con el lenguaje teatral como público y como protagonistas. Las obras de teatro son presentadas por grupos de escuelas secundarias del distrito y de la zona y también por los elencos de teatro local.



Imagen extraída de <http://www.necocheanet.com.ar/noticias/cultura/18796-2019-11-06-15-42-06>

Es necesario tener en cuenta que este tipo de organización no puede ser llevada adelante con una mera difusión y asistencia libre del público ya que hay un marco institucional educativo con sus normas y es algo que la organización ha tenido muy en cuenta al momento de gestionarlo. Patricia Alarcón² destaca que además de que el proyecto se presenta a Jefatura Distrital, a los Inspectores del nivel y a los directivos, también se considera fundamental la invitación a cada uno de los docentes.

El encuentro se ha desarrollado en el teatro de la Fundación Educacional de la Usina Popular Cooperativa y luego Teatro Municipal Luis Sandrini, que

2 Entrevista de la autora a Patricia Alarcón, organizadora del EJT. Junio 2020 (vía mail).

cuenta con 250 butacas. Todos los años asisten cerca de dos mil quinientos chicos con sus profesores. Además de los locales también han participado elencos de Tres Arroyos, Mar del Plata, Tandil, La Plata y Buenos Aires (CABA). El Encuentro ha ido creciendo, los participantes además de presenciar las funciones llevan a cabo talleres y seminarios. Se han generado asimismo circuitos de gira con las obras por los pueblos del distrito: Santamarina, La Dulce, J. N. Fernández, Claraz.

El Encuentro ha contado con el apoyo y financiamiento del Instituto Nacional del Teatro y del Consejo Provincial de Teatro Independiente a través de los subsidios que este tipo de encuentros puede aplicar. Son nueve las ediciones consecutivas que se han llevado adelante y si bien son innumerables las personas que han participado de la organización para que esto se desarrolle durante casi una década cabe destacar el compromiso de Lucas Freitas y Patricia Alarcón quienes han estado en todas y en cada una de las ediciones. En las más actuales acompañan la organización Silvia Guillot, Eugenia Quinteros e Hilario Vidal.

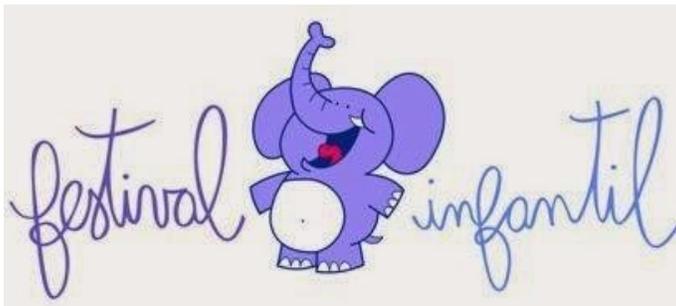
Cuando de intervención del Estado se trata, y de financiamiento público de la actividad cultural, es que se puede observar cómo se contemplan diversas fuentes según lo detalla Enrique Saravia (1999): la ayuda estatal directa continúa siendo en América Latina la forma más corriente de financiamiento de la cultura, aunque en los últimos años la participación del sector empresarial y de instituciones privadas ha ido en marcado ascenso. Una de esas formas son los fondos institucionalizados: se trata de fondos financieros establecidos por el Estado, administrados por un órgano colegiado propio, con la finalidad de apoyar actividades culturales. El caso más significativo es el mencionado anteriormente el Instituto Nacional del Teatro, creado en 1997, así como también el Fondo Nacional de las Artes, fundado en 1958.



Encuentro Juvenil de Teatro 2014. Imagen cedida por Patricia Alarcón.

Contra viento y marea: sesenta años de tradición popular

El desarrollo de políticas culturales por parte del Estado no sólo se evidencia a partir de estos entes de financiamiento autárquico sino también en este caso a nivel local con el diseño y planificación de acciones culturales que se destacan por una trayectoria popular tradicional como lo es el caso del Festival Infantil de Necochea gestionado por la Municipalidad que junto con el Festival de Folclore de Cosquín, constituyen las fiestas nacionales más antiguas de país.



El Festival Infantil de Necochea tuvo su primera edición el 5 de enero de 1962, y de manera ininterrumpida se convirtió en uno de los festivales más antiguos y con más trascendencia en el ambiente escénico nacional, momento a partir del cual Leda Balladares y María Elena Walsh –madrina del festival– estrenaron *Canciones para mirar* (1963). Surgió a partir de un proyecto de la Junta Vecinal Playas de Necochea, presentado en marzo de 1961 que proponía la realización de espectáculos destinados a la infancia con fines de promoción turística. La Comisión Municipal de Turismo, con el auspicio de la Lotería de Beneficencia y Casinos, el Instituto Cinematográfico Argentino, el Fondo Nacional de las Artes y el Comité Argentino para la UNESCO, trabajaron para hacer realidad esa idea.



Agrupación Folklórica del Club de la Pandilla. 1º Edición Festival Infantil. 1962
Imagen extraída de <https://viejostiempos.wordpress.com/2014/09/26/agrupacion-folklorica-la-pandilla-primer-desfile-del-festival-infantil/>

Desde sus comienzos, hasta la década del setenta tuvo un desarrollo de menor a mayor. En algunas ediciones se llevaban las actividades a distintos barrios de la ciudad. En 1971 dejó de contar con apoyo provincial y nacional, lo que fue dificultando la organización, a la que se sumaron, para sostenerla, instituciones privadas. Pero en 1976, la municipalidad comunicó la

imposibilidad de continuar llevando a cabo el festival. Así fue como una nueva asociación, la Asociación Civil Festival de Espectáculos para Niños se creó en ese momento y estuvo al frente de la concreción de ocho ediciones. A partir de 1984, la Municipalidad manifiesta que retomaría la organización del festival, y la Asociación hace *un paso al costado*, considerando que habían cesado los motivos que habían originado su creación.

Desde la década del 90, el lugar central de su desarrollo es el Parque Miguel Lillo y su entorno mágico, con el escenario principal de su Anfiteatro con capacidad para dos mil quinientas personas, denominado festivalódromo. Se acondicionan instalaciones ad hoc alrededor para los distintos talleres, muestras, recitales, puestos gastronómicos, actividades en los museos que se encuentran allí cerca. Dada la magnitud del Festival Infantil de Necochea, su crecimiento y participación, en varias oportunidades se obtuvo el auspicio y la declaración de Interés cultural, provincial y nacional.



Elefanta Mara. Emblema del Festival Infantil de Necochea. Imagen extraída de <http://www.necocheanet.com.ar/noticias/variedades/19996-la-elfanta-mara-emprende-su-traslado-a-brasil>

A partir del 2004, cultivar la sensibilidad artística de los niños pasó a ser el principal objetivo, abandonando los certámenes competitivos de teatro,

para dar lugar a un Encuentro Teatral, cuya prioridad es el intercambio de experiencias y propuestas, contando con la colaboración del Ministerio de Educación de la Nación. Otro cambio importante fue la descentralización, ya que en ediciones anteriores los espectáculos se realizaban sólo en el Parque Miguel Lillo, ahora se realizan también en Quequén, algunas localidades del interior y en algunos comedores escolares.

Para lograr estos objetivos se formó un grupo de trabajo integrado por artistas locales y docentes de las Escuelas de Arte, las que brindaron asistencia técnica y artística para la elaboración de carrozas, comparsas y murgas. La entrada a todos los espectáculos es totalmente libre y gratuita.



Imagen extraída de
<https://aptus.com.ar/54o-edicion-del-festival-de-teatro-infantil-de-necochea/>



Imagen extraída de
<https://www.necocheanet.com.ar/noticias/turismo/17172-2019-04-09-16-19-58>

Actualmente la celebración incluye todavía el tradicional Desfile de Carrozas y Comparsas, que según la edición, tiene distintas temáticas.

Más que un cierre de temporada, hacia una conclusión de cuatro estaciones

En relación al desarrollo artístico cultural de la ciudad de Necochea se ha hecho hincapié en las producciones que tienen características teatrales. Necochea es turismo principalmente en el verano donde son de público conocimiento sus presentaciones en las plazas y peatonales.. Aunque con mucha relevancia se desarrollan actividades artísticas durante todo el año. Las mismas se sostienen gracias a las mencionadas políticas culturales llevadas adelante por los miembros de la comunidad que promueven el desarrollo teatral planificando según el contexto.

El CiEnFest, el Festival de Circo de Calle, el Centro Cultural Niños, el Centro Cultural Noche, la Semana de las Artes, el Encuentro Juvenil de Teatro entre tantos otros espacios de encuentro que se desarrollan en la ciudad alberga políticas culturales gestadas y llevadas adelante durante los últimos años en la ciudad. Ya que como que como sostiene Martinell (2011: 109-135) *“...se agrupan para intervenir a partir de sus propias interpretaciones o valoraciones de la realidad para contribuir a la vida cultural de su entorno en un sentido amplio. Los agentes culturales son fundamentales para la articulación de las políticas sociales y culturales en un Estado democrático sea cual sea la ideología dominante de los gobiernos pero también existen y funcionan al margen de las estructuras políticas.”*

Se puede concluir celebrando que además de las iniciativas del sector privado Necochea cuenta con un desarrollo teatral atendido por la administración pública. Se observa que con el compromiso y dinamismo de su comunidad para potenciar y estructurar en conjunto las más diversas líneas de acción, se busca claramente garantizar el derecho a la vida cultural de la ciudad de Necochea.

Bibliografía

- Garreta, Mariano (2004). “Una propuesta para pensar la cultura” en Santillán y Olmos. *El gestor cultural*. Ed. Ciccus. Buenos Aires.
- Garretón, M.A. (2008). “Las Políticas Culturales en los gobiernos democráticos en Chile”, en Antonio Albino Canelas Rubin y Rubens Bayardo (orgs.) *Políticas Culturais na Ibero-América*. Salvador de Bahía, Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Grimson Alejandro. (2014). *Culturas políticas y políticas culturales*. Ed. CLACSO. Bibliotecas Virtuales. Buenos Aires.
- Martinell Sempere, A. (2011). “La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión”. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* Recuperado de <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/953>.
- Moreira, Pía (2004). “El financiamiento de la cultura” en Santillán y Olmos, *El gestor cultural*. Ed. Ciccus. Buenos Aires.
- Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Art. 27. Recuperado de http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf
- Olmos Héctor (2004) *Políticas Culturales y Gestión*, en Santillán y Olmos (2004) *El gestor cultural*. Ed. Ciccus. Bs As.

Fuentes de información y Webgrafía

Entrevistas realizadas vía correo electrónico en el mes de junio 2020:

Karina Aguilera, Patricia Alarcón, Ezequiel Herrada, Nicolás Maruca, Hilario Vidal, Gustavo Wilson y Rosana de Castro.

http://fiestasnacionales.org/fiesta/179/fiesta_nacional_del_nino

<http://lavozdequequen.blogspot.com/2012/01/mas-sobre-la-historia-del-festival.html>

<http://www.necocheanet.com.ar/noticias/variedades/19996-la-elfanta-mara-emprende-su-traslado-a-brasil>

<https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/1552/Alihuen%20Luz%20y%20Nielsen%20Mariel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

La formación de nuevos espectadores teatrales en la educación secundaria formal

Rubén Darío Maidana

TECC- Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

En el presente trabajo se reflexiona sobre una experiencia que buscó formar espectadores críticos de teatro en el Nivel Secundario del Sistema Formal Educativo a través del proyecto *Formación de nuevos públicos*, bajo mi dirección. Avalado y ejecutado en conjunto con la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte (UNICEN) con sede en Tandil, la Incubadora SustentArte¹ perteneciente a la misma Unidad Académica en colaboración con Jefatura Distrital Tandil².

En el año 2016 el proyecto fue aprobado y financiado con \$ 80.000³ por la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) dentro de la convocatoria a

-
- 1 Incubadora de emprendimientos culturales sustentables que surge como iniciativa de la Facultad de Arte de la Unicen. Busca fomentar el espíritu creativo, ofreciendo capacitación y asistencia a emprendedores del sector cultural, contribuyendo en la puesta en marcha y consolidación de sus emprendimientos, teniendo como objetivo final lograr la sustentabilidad.
 - 2 La provincia de Buenos Aires se compone de 25 regiones educativas. Tandil corresponde a la Región Educativa 20. Cada Región Educativa posee en su organización administrativa y pedagógica una Inspección Regional y a su vez cada Distrito posee una Inspección Distrital.
 - 3 <http://www.arte.unicen.edu.ar/aprueban-proyecto-presentado-por-la-incubadora-susten-arte/> En el link acta de Proyectos Aprobados a nivel nacional.

Proyectos de Extensión denominada *Universidad, Cultura y Sociedad* para implementarse durante el año 2017. Al abrirse a fin de ese año una nueva convocatoria fue presentado para su continuidad y fue aprobado, obteniendo en ese caso un financiamiento por \$ 120.000.⁴

Formación de nuevos públicos permitió a lo largo de tres años (2017-2018-2019) el acercamiento de producciones teatrales realizadas por graduados y estudiantes avanzados de la carrera de Teatro de la de la Facultad de Arte de la UNICEN a estudiantes del nivel secundario que asisten a escuelas rurales o semi urbanas del partido de Tandil.

En las siguientes páginas daremos cuenta de las experiencias vividas en el desarrollo del proyecto y de los resultados obtenidos.

Convocatorias a Proyectos de Extensión Universitaria

El sistema universitario argentino se constituye en base a tres funciones sustantivas: la docencia, la investigación y la extensión. De estas tres funciones la extensión es la que en los últimos años ha cobrado mayor relevancia y que está en estado de debate respecto de qué significa para la universidad hacer extensión.

Muchas veces confundida como simplemente la transferencia a la sociedad de los conocimientos generados dentro del ámbito universitario, la extensión hoy es vista como la que *promueve la creación y fortalecimiento del vínculo entre la universidad y la sociedad*. Y en esta construcción vincular se comenzó a dejar de lado la mirada etnocentrista universitaria donde la academia es quien sabe *per se* lo que la sociedad necesita y *extiende* su mano (su conocimiento) hacia la comunidad.

Como práctica colectiva y dialógica, la extensión, pone en juego a diversos actores comunitarios, institucionales y universitarios, en pos de proveer soluciones a problemáticas sociales concretas. Desde una construcción mutua y recíproca entre academia y comunidad (en igualdad de condiciones y donde ninguna predomina por sobre la otra), se orienta la producción de conoci-

4 <http://www.arte.unicen.edu.ar/extension-universitaria-con-arte-proyectos-para-el-2018/>

mientos, en razón de las necesidades de la población, en cada tiempo y lugar determinado.

La comunidad académica considera que la extensión no refiere al solo acto de transferir los resultados de la producción científica a la sociedad, sino ‘producir’ en función de las problemáticas y demandas que surgen en la vinculación de la Universidad con la sociedad, por lo que debe realizarse en el marco de un proceso dialéctico en el que la sociedad y universidad se enriquezcan mutuamente nutriéndose con nuevos conocimientos y nuevos problemas a investigar.⁵

Considerar la extensión desde este paradigma implica por lo tanto una revisión de los trayectos formativos de los estudiantes universitarios.

Actualmente, y a través de la denominada *curricularización de la extensión*, resulta necesario que los mismos se vean atravesados por este tipo de experiencias, que les posibiliten articular la teoría con la práctica, desarrollar abordajes de campo, reflexionar desde las experiencias concretas y vivenciales, construir un pensamiento crítico de la propia profesión, al tiempo que forjar aptitudes de compromiso con la comunidad y sus problemáticas. Trabajar en busca de soluciones innovadoras, pensar desde situaciones concretas, constituir equipos interdisciplinarios, implementar proyectos y sistematizar experiencias, define y propicia una forma de construir conocimientos de alta relevancia social y académica.

Por ello es función del Ministerio de Educación, a través de sus políticas públicas y educativas, promover la generación y multiplicación de estas prácticas extensionistas en el ámbito universitario a través de distintas convocatorias impulsadas por la SPU. Los ejes temáticos reflejan la visión estratégica de la Dirección Nacional de Desarrollo Universitario y Voluntariado que depende de la SPU y que comprende: *Ambiente y Ecología*⁶, *Hábitat*

5 Resolución N.º 692/12 del año 2012 del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) respecto de la Extensión Universitaria.

6 Reciclaje. Reutilización. Reducción de residuos. Procesos productivos sustentables. Energías Educación ambiental.

*Saludable*⁷, *Industrias Creativas*⁸, *Comunicación y Educación*⁹, *Desarrollo Local*¹⁰ y otros.

A su vez, los proyectos pueden ingresarse a las convocatorias como *Nuevas Iniciativas* o *Proyectos con Trayectoria*. La inscripción de los mismos se realiza a través de las Secretarías de Extensión de las distintas Unidades Académicas Universitarias (Facultades) y los directores serán los encargados de coordinar y dirigir en forma integral y efectiva la formulación y ejecución de los proyectos y serán los responsables ante la SPU de toda comunicación, información, solicitud o consulta. Pueden ser directores de proyectos: Secretarios/as de Extensión Universitaria (o función equivalente), Titulares de cátedra, Asociados, Adjuntos o Jefes de Trabajos Prácticos.

Puesto que uno de los objetivos principales de este tipo de convocatorias es la articulación académica al momento de conformar los equipos de trabajo se debe considerar la participación de Cátedras pertenecientes a la Unidad Académica del proyecto a presentarse. Así, para *Proyectos con Trayectoria* es necesaria la participación de al menos dos cátedras como requisito excluyente mientras que para *Nuevas Iniciativas* esto no es necesario. En cuanto a la participación de estudiantes universitarios se debe considerar para ambas categorías de proyectos la participación de al menos cuatro estudiantes universitarios, como requisito indispensable. Además, la normativa determina que se debe especificar el rol y las tareas a desarrollar por cada estudiante en el marco del proyecto asumiendo que los mismos participarán tanto en la planificación inicial como en la implementación del proyecto evitando asignarles tareas parciales, de asistencia, de registro (exclusivamente) o de poca relevancia para el proyecto.

A partir de esta breve descripción de las normativas que regulan la inscripción de Proyectos de Extensión debemos señalar que cuando se presentó *Formación de Nuevos Públicos* por primera vez en el año 2016 (para ser ejecutado en el año 2017) asumí la Dirección del Proyecto como Docente

7 Ciudades inteligentes. Medios alternativos de transporte. Ciencias de la Salud.

8 Arte y cultura Diseño Innovación y nuevos soportes.

9 NTICx Prácticas comunicacionales Nuevos soportes Innovación y desarrollo educativo.

10 Fortalecimiento de cadenas productivas locales. Emprendimientos de la economía social. Capacitación en oficios.

Titular de la Cátedra Educación de la Voz I, 1er. Año, Carrera de Teatro y como Secretario de Extensión de la Facultad de Arte. Al presentarnos a la siguiente convocatoria incorporamos al equipo de trabajo a cuatro becarias¹¹ y a la Profesora Paula Fernández, Docente Asociada de la Cátedra de Dirección Teatral, 4to. Año, Carrera de Teatro.

Proyecto de Extensión *Formación de Nuevos Públicos*

Los lenguajes artísticos se inscriben dentro de la formación general de los adolescentes como un medio para ampliar las experiencias educativas de los alumnos y también para aproximarse sensible y conceptualmente a la problemática del medio en el que viven. El hecho artístico puede considerarse un fenómeno sociocultural que se integra al patrimonio de la ciudad y posibilita el conocimiento de los diferentes lenguajes del arte, en tanto códigos de expresión y comunicación humana. Cada propuesta artística se distingue por características que le son propias y los jóvenes se enfrentan al desafío de reconocer y jerarquizar la diversidad en que están inmersos. Creemos que la escuela es de vital importancia en esta tarea y debe ayudar a los jóvenes a construir su propio capital cultural para desarrollarse emocional, estética e intelectualmente como individuos pensantes, creativos y con criterios propios e independientes.

En pos de aportar en esa construcción del capital cultural individual el Proyecto *Formación de Nuevos Públicos* se propuso acercar a la escuela espectáculos teatrales de excelencia estética que se exhibían durante 2017-2019 en la cartelera artística de la ciudad de Tandil. Uno de los objetivos troncales del proyecto pretendió, por un lado, que los jóvenes en su entorno escolar aprecien los espectáculos artísticos en su complejidad como espectadores críticos y capacitados, y por otro resolver la problemática de la accesibilidad a distintas manifestaciones culturales que se observa en las escuelas rurales o semi urbanas de Tandil. Esto permitió, además, compartir experiencias artísticas entre los niveles de educación universitaria y

11 <http://www.arte.unicen.edu.ar/llamado-a-concurso-de-becas-de-extension-universitaria/>
Resultados del Becas de Extensión Universitaria.

secundaria, fomentando el espíritu creativo y hacedor de los primeros y la observación y valoración de espectáculos por parte de los segundos. Además, el proyecto favoreció que un gran número de compañías teatrales independientes de la ciudad de Tandil (muchas de ellas integradas en su gran mayoría por alumnos y egresados de la Facultad de Arte) pudieran exhibir sus trabajos y recibieran una remuneración por su labor, dignificando el trabajo del teatrista¹².

Otros objetivos que nos propusimos fueron:

- Desarrollar la sensibilidad en relación con las expresiones culturales de la actualidad.
- Disponer de herramientas técnicas para el análisis y el disfrute de las producciones artísticas locales.
- Ampliar el horizonte de experiencias estéticas para apreciar los bienes culturales que ofrece la Facultad de Arte de la UNICEN con sede en Tandil.
- Valorar los espectáculos de teatro como vía de conocimiento del campo cultural del presente.
- Apreciar diferentes puestas en escena dentro de su entorno habitual.
- Acercarse al trabajo profesional del teatro a partir del encuentro e intercambio con los actores y directores que realizan los espectáculos.

Para el logro de estos objetivos se diseñaron distintas estrategias que vamos a describir de manera separada. Por un lado, reseñaremos todas aquellas acciones que tuvieron que ver con 1) Logística y Organización del Proyecto y; por otro, 2) Estrategias Pedagógicas que implementamos en pos de lograr los objetivos que señalamos anteriormente.

12 “Entendiendo el término teatrista como abarcativo de la actividad teatral, un teatrista es un hacedor del teatro, un actor-director capaz de generar sus propias propuestas, un director-actor capaz de conducir un grupo y autogestionar y defender su propio trabajo con una sólida formación, un actor-director-investigador capaz de solventar las necesidades que conlleva toda búsqueda artística” Citado por Daniela Ferrari en (02/2003) *Cuadernillo Curso Introductorio – Año 4 – N° 4*, Facultad de Arte, UNICEN.

1 Logística y organización del proyecto:

Metodológicamente se desarrolló un plan de trabajo que se implementó durante el año 2017 y se replicó –con pequeños ajustes– en los años subsiguientes. Al igual que cuando se realiza una producción teatral donde podemos determinar distintas etapas como pre-producción, producción y circulación podemos identificar en el proyecto distintos momentos que ordenamos cronológicamente a lo largo del año de inicio.

Cronograma de actividades anuales año 2017:

Marzo: Pre-selección de las escuelas en donde se ofrecerá la propuesta en virtud de un criterio geográfico¹³. Presentación del proyecto a los directivos escolares a partir de entrevistas personales. Recepción de las respuestas de las escuelas interesadas en participar. Selección definitiva de las mismas.

Abril: Solicitud de permisos a Jefatura Distrital para la presentación de espectáculos teatrales dentro de cada institución escolar. Convocatoria¹⁴ de espectáculos teatrales a teatristas de la ciudad priorizando aquellos donde participan estudiantes y graduados de la Facultad de Arte.

13 Se priorizaban aquellos establecimientos secundarios ubicados en las zonas suburbanas de la ciudad de Tandil: E.E.S. N° 2. E.E.S. N° 7 Barrio Arco Iris. E.E.S. N° 14 Villa Gaucho. E.E.S. N° 15 de Villa Laza. E.E.S. N° 18. E.E.S. N° 20 y las siguientes Escuelas Rurales del partido de Tandil: E.E.S.T. N° 12 Anexo 3021 Fulton. E.E.S.T. N° 4, "José Hernández" Gardey. E.E.S. N° 5 Vela. E.E.S. N° 6 Ext. 2020 San Antonio. E.E.S. N° 13 De La Canal. E.E.S. N° 16 Cerro Leones.

14 A través de los canales de comunicación de la Facultad de Arte como son: Email, Página Web, Facebook, SemanArte.

Mayo: Selección de espectáculos¹⁵. Organigrama de fechas para las presentaciones¹⁶. Observación dentro de la escuela de los espacios físicos posibles para realizar las representaciones¹⁷. Búsqueda de recursos necesarios y equipamiento técnico correspondiente para llevar a cabo el proyecto. (Flete, equipo de sonido, etc.)¹⁸ Reunión con los directores para informarles sobre los objetivos del proyecto, metodología de trabajo, roles, disponibilidad, etc.

-
- 15 Para la selección de los espectáculos se aplicaban ciertos criterios como: 1) temática de la obra (Que los textos y contenidos sean aptos para las edades de los alumnos. Se tenía especial atención por ejemplo en que no presentara un uso del lenguaje que los directivos educativos pudieran considerar “obsceno” o inadecuado para un espacio escolar) 2) Que el espectáculo sea presentable en espacios no convencionales (es decir adaptable a distintos lugares, con una escenografía trasladable, de fácil montaje y desmontaje y que se pueda realizar con luz natural y mínimos requisitos técnicos sonoros) 3) Que exista diversidad de estéticas, respecto de la selección. 4) Que la duración de la propuesta no sea menor a 45 min. y no mayor a 1 hora. 5) Que el elenco tenga disponibilidad para realizar la función en horario escolar. 6) Contar con Monotributo para facturar las funciones. A fin de garantizar la continuidad del proyecto, se seleccionaron elencos titulares y suplentes. En caso de no presentarse el titular se convocaba al primer suplente.
- 16 Se partió con un organigrama tentativo en primer lugar conciliado con las escuelas y luego informado a los grupos. El mismo debía ser lo suficientemente flexible para adecuarse a probables contratiempos. Por ejemplo en algunos casos se modificaron las fechas debido a inclemencias climáticas. La mayoría de las escuelas rurales tienen caminos de difícil acceso con lo cual suelen suspender sus actividades los días de lluvia o cuando los caminos están intransitables.
- 17 Se deja constancia que cuando hablamos de “un espacio físico que albergara los espectáculos” no nos estamos refiriendo a que tuvieran escenario. Sino que contarán con un espacio para garantizar mínimamente la calidad artística del espectáculo. Se observó que tuviera buena luz (natural o de fluorescentes) que las dimensiones mínimas permitieran el montaje de la escenografía y los desplazamientos de los actores y que el lugar destinado a los espectadores/ alumnos tuviera buena visibilidad de la escena. Además que hubiera acceso a electricidad para utilizar un equipo de sonido y/o luces.
- 18 El equipamiento técnico necesario fue provisto por la Facultad de Arte de la UNICEN. Para los traslados de la escenografía en algunos casos se contrataron servicios de flete y otras veces se resolvió con autos particulares de los integrantes de los mismos elencos a los que se les reintegraban los gastos de combustible.

Junio: Comienzo de las presentaciones con dos espectáculos distintos en una misma escuela¹⁹ y su correspondiente desmontaje. Registro fotográfico y audiovisual de la presentación. Realización de encuestas²⁰ a los alumnos del nivel secundario en base al espectáculo observado. Realización de un informe post función como crónica que se publicaba en la página web de la Facultad de Arte.

Julio: (Sin actividad por el receso invernal y etapa de exámenes finales en la Facultad de Arte de Unicen)

Agosto-Septiembre-Octubre-Noviembre: Presentación de los espectáculos en las escuelas y sus correspondientes actividades (Desmontajes. Encuestas a los alumnos. Registro fotográfico, Informe post función)

Diciembre: Informe y evaluación final basada en la experiencia resultante del proyecto.

Obras Titulares Seleccionadas en cada año y lugar de representación

Año 2017

E.E.S. Nº 6 Ext. 2020 - Paraje San Antonio

Malas palabras, de Perla Szuchmacher, elenco: "Proyecto Mondo". 5 junio, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/presentacion-de-la-obra-malas-palabras/>

Gringo Golondro escrita y producida por el mismo elenco, Compañía teatral "El Templo". 30 junio, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/gringo-golondo-en-la-escuela-tecnica-san-antonio/>

19 Cada elenco cobraba de cachet por función \$ 4.000 en el año 2017 y \$ 5.000 en los años 2018 y 2019.

20 Las encuestas fueron pensadas con el objeto de obtener información para el mejoramiento del proyecto y que aportaran datos sobre el consumo de espectáculos teatrales por parte de los alumnos. Además, si bien no persiguieron el objetivo de generar los insumos necesarios para realizar un estudio de recepción, ofrecen la posibilidad a los alumnos de expresarse por otra vía que no sea la verbal, siendo un recurso más óptimo en la adolescencia por la inhibición propia de la edad y la exposición que genera la oralidad.

E.E.S. Nº 14 de Villa Gaucho – Tandil

Tu cuna fue un conventillo de Alberto Vacarezza, Grupo “Valor – Arte”. 22 agosto, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/nuevos-publicos-en-villa-gaucho/>

Marfin Tierro, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “La Ñata Roja” 25 septiembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/nueva-funcion-del-proyecto-formacion-de-nuevos-publicos-en-villa-gaucho/>

EEST Nº 4, “José Hernández” – Gardey

Impromondo escrita y producida por el mismo elenco, Grupo Teatral “Proyecto Mondo” 4 septiembre, 10 hs.

Gringo Golondro escrita y producida por el mismo elenco, Compañía teatral “El Templo”. 11 septiembre, 10 Hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/gringo-golondro-en-gardey/>

EES Nº 16 - Cerro Leones

El amor es puro cuento de Unipersonal de Julia Esquibel. 29 agosto, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/el-amor-es-puro-un-cuento-en-cerro-leones/>

Impromondo escrita y producida por el mismo elenco, Grupo Teatral “Proyecto Mondo” 1 noviembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-sigue-en-marcha/>

EES Nº 7 “Roberto Dabidós” del Barrio Arco Iris - Tandil

Tu cuna fue un conventillo de Alberto Vacarezza, Grupo “Valor – Arte”. 24 octubre, 14 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/tu-cuna-fue-un-conventillo-en-el-barrio-arco-iris/>

Marfin Tierro, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “La ñata roja” – 2 noviembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-sigue-en-marcha/>

EES Nº 16 de Villa Laza - Tandil

El Amateur de Mauricio Dayub, grupo “Murallón Teatro” – 6 noviembre, 10 hs. [http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-sigue-en-marcha/Sala “La Fábrica” Aula Teatro de la Facultad de Arte - Tandil](http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-sigue-en-marcha/Sala-La-Fabrica)

Función especial para alumnos que concurren a estudiar teatro en espacios no formales y municipales de la ciudad: Talleres de “La Cautiva”, “La Ñata Roja”, “El Club de Teatro”, la “Escuela Municipal de Teatro”, y alumnos de la Facultad de Arte.

Rojo, azul y amarillo, tres pibes en el infierno sartreano de Clara Marconatto. Grupo “Medias Rojas”. 16 noviembre, 21 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/presentacion-teatral-rojo-azul-y-amarilla/>

Espectáculos suplentes:

LUPA, mundos para mirar de cerca de Eugenio Deoseffe.

Jetattore de Gregorio de Laferrère, Grupo “Valor- Arte”.

Año 2018

EES Nº 5 – Vela

LUPA, mundos para mirar de cerca de Eugenio Deoseffe, Grupo LUPA - 11 julio, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos/>

Pampa, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “Pajarracos” – 8 agosto, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos/>

EES Nº 12 - Azucena

Yapa, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “La ñata roja” – 28 agosto, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/espectaculo-yapa-en-azucena-formacion-de-nuevos-publicos/>

LUPA, mundos para mirar de cerca de Eugenio Deoseffe, Grupo LUPA - 4 septiembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/la-obra-lupa-mundos-para-mirar-de-cerca-en-azucena/>

Sala “La Fábrica” Aula Teatro de la Facultad de Arte - Tandil

Función especial para alumnos de la EES Nº 18

Muestra Vestida creación colectiva de la cátedra Práctica Integrada I a cargo de Mauricio Kartun, Julia Lavatelli, Pedro Sanzano y Mary Boggio, Facultad de Arte. 14 septiembre, 21 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-muestravestida/>

EES Nº 15 “Luis Alberto Spinetta” - Villa Laza - Tandil

Yapa, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “La Ñata Roja” – 5 noviembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/yapa-en-la-escuela-no-15-luis-alberto-spinetta/>

Pampa, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “Pajarracos” – 12 noviembre, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-en-la-escuela-no-15/>

Año 2019

EES Nº 18 - Tandil

Mabelos Good Show, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “Mabelos” – 22 abril, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-2019/>

Desconexión. El amor en tiempos de internet, de Matías Zarini – 20 mayo, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/teatro-en-la-escuela-n18/>

EEST Nº 2 “Ing. Felipe Senillosa” - Fulton

Mabelos Good Show, escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “Mabelos” – 14 mayo, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/formacion-de-nuevos-publicos-2019/>

Balandrajo...una manera de esperar a un amigo de Mariano Delaude – 7 junio, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/nueva-funcion-teatral-en-fulton/>

EES Nº 6 Ext. 2020 – San Antonio

Balandrajo...una manera de esperar a un amigo de Mariano Delaude – 7 junio, 10 hs.

Desconexión. El amor en tiempos de internet de Matías Zarini – 10 junio, 10 hs.

EES Nº 20 – Tandil

Desconexión. El amor en tiempos de internet, de Matías Zarini – 15 julio, 10 hs.

Ir Yendo escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “TOC” – 17 julio, 10 hs. <http://www.arte.unicen.edu.ar/funcion-teatral-en-la-casa-del-deporte/>

EES Nº 2 “Florentino Ameghino” - Tandil

Ir Yendo escrita y producida por el mismo elenco, Grupo “TOC” – 11 septiembre, 10 hs.

2 Estrategias pedagógicas

La concepción teórica que guía la enseñanza de los lenguajes artísticos en todos los niveles del sistema educativo se propone: 1) ampliar la sensibilidad personal y la capacidad perceptiva del alumno respecto de los procesos de simbolización propios del arte; 2) acceder a la comprensión y el manejo de las herramientas de los lenguajes artísticos en sus aspectos técnicos y simbólicos; 3) participar en procesos de producción artística y; 4) brindar elementos que permitan la lectura crítica de espectáculos u obras, profundizando las dimensiones analíticas del hecho artístico.

Las producciones dramáticas involucran procedimientos analíticos y técnicos. Los primeros, se refieren a los medios y técnicas por los cuales es posible conjugar las intenciones comunicativas y componentes del lenguaje teatral. Los procedimientos técnicos se refieren a las transformaciones por las cuales se dota al proyecto de comunicación del entramado de signos que caracteriza al hecho teatral mismo.

Esta construcción es compleja y exige constantemente resolver problemas formales. La mayor parte de los procedimientos teatrales son abiertos, sujetos a las búsquedas y hallazgos de quienes participan de los diferentes roles técnicos: actores, directores, autores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, etc.

En el proceso de producción teatral intervienen además componentes emotivos. Para la elaboración de una pieza teatral los actores ponen en juego su propia emotividad en la construcción de los personajes que luego, en la representación teatral muestran conflictos y emociones característicos de las situaciones dramáticas. Por otra parte, en tanto proceso de construcción grupal, la producción teatral impone también una circulación afectiva entre los integrantes de un equipo de trabajo, condición ésta que caracteriza a todos los eventos donde prima la elaboración colectiva. (Chapato, M., 1995)

En este marco de ideas, con este proyecto, nos propusimos facilitar instancias de formación para que los alumnos y alumnas de escuelas secundarias no sólo tengan la posibilidad de vivenciar el hecho dramático, sino también adquirir los conocimientos mínimos que les permita identificar los elementos que componen la puesta en escena²¹ y las pautas mínimas de análisis crítico de un espectáculo teatral²². Tomando como referencia la llamada *Escuela de espectadores*²³ nuestra inicial estrategia pedagógica implementada en el año 2017 fue el desmontaje.

¿Qué es un desmontaje? Buscando respuesta a este interrogante, Inés Ibarra en su trabajo “El desmontaje teatral: materialidad, montaje y procedimientos” (2017) toma como referencia los trabajos publicados por Ileana Diéguez, Mauricio Kartun y José Luis Valenzuela en relación al tema y suma las experiencias de desmontaje impulsadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) a través de Carlos Fos (Festival Bahía Teatro año 2011) y desde junio de 2014 el *Proyecto Desmontajes*. Puesto que no es objetivo de este trabajo confrontar puntos de vista respecto de este tema sólo mencionaremos que la noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de encuentros y festivales de artes escénicas para referirse a una práctica complementaria del espectáculo que pone en curso el análisis de un espectáculo (o varios) para promover la reflexión colectiva acerca de los procesos creativos implicados, con el objeto de conocer los procedimientos y opciones estéticas utilizados en cada espectáculo. Y fue con

21 La distribución de roles. Etapa de pre-producción, producción y circulación del espectáculo teatral. Elección o elaboración de un texto; la creación y selección de la música que acompañará la puesta; la creación y la construcción de la escenografía y elementos practicables; el diseño y realización del vestuario; la puesta de luces; estudio, análisis e interpretación de los personajes, etc.

22 Análisis del texto y la transposición escénica; estructura formal de la obra en el espectáculo; estudio del modo en que el director realizó la puesta en escena; ubicación de la obra dentro de un marco histórico de referencia; estudio de los códigos de la realización.

23 Basada en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, creada por Jorge Dubatti este espacio se propone brindar a sus asistentes las herramientas necesarias para multiplicar el disfrute y la comprensión de los espectáculos con profundidad y comunicabilidad. El objetivo es ampliar y enriquecer su horizonte cultural, emocional e intelectual como espectadores y producir pensamiento crítico.

este sentido que utilizamos esta herramienta. Al finalizar cada representación en la escuela, los actores se despojaban de sus personajes y desde la Incubadora SustentArte (en las personas de Edit Rondinone y/o Pedro Pepo Sanzano) se habilitaba el intercambio de preguntas de los estudiantes a los artistas. No había un formato pre establecido para hacer la entrevista. A veces se comenzaba contando los antecedentes del grupo y cómo se había *construido la obra*, pero muchas otras la conversación transitaba por lugares más personales donde se interrogaba a los actores/ directores acerca de si era posible vivir del teatro, si siempre habían querido actuar/dirigir, a qué edad habían comenzado a hacerlo y cuáles eran sus sueños a futuro. Cerrado este espacio se les entregaban a todos los presentes una breve encuesta para ser completada en el momento. La misma fue concebida como un acercamiento a los alumnos/espectadores para conocer sus experiencias previas como asistentes al teatro²⁴, gustos y preferencias artísticas²⁵ y sus percepciones/ opiniones sobre el espectáculo observado²⁶.

A partir de 2018 (y como parte de los requisitos solicitados por la SPU a *Proyectos con Trayectoria*) sumamos al equipo de trabajo la cátedra de Dirección Teatral a cargo de la Prof. Paula Fernández. Esta incorporación sumada a nuestro interés de profundizar el aspecto formativo en los espectadores nos impulsó a planificar clases teóricas sobre contenidos generales del hecho teatral: definición de poética, géneros y sus características, elementos de una puesta en escena teatral, roles y algunos avances sobre la obra que iban a ver en su escuela.

24 ¿Vas al teatro? (Si la respuesta en NO explica el motivo). ¿Te gusta ver obras de teatro? ¿Cuántas veces fuiste al teatro en el año 2017? ¿Cuál crees que son las razones por las que la gente no va al teatro? Opciones: Las distancias. Los horarios. Los precios de la entrada. Los espectáculos que se ofrecen. Todas.

25 ¿Qué género teatral te gustan más: Comedia/Humor. Comedia Musical. Drama/Tragedias. Todas.

¿Te gustaría hacer teatro? ¿Qué es lo que más te gustaría hacer? (Actuar, dirigir, escribir, ser técnico, otras).

26 ¿Te emocionaste con el espectáculo que viste? ¿Qué fue lo que más te gustó? ¿Recomendarías el espectáculo que acabás de ver? ¿Por qué sí o por qué no? ¿Qué nos podés contar del espectáculo que viste? (Algo breve. Los personajes, la historia –mensaje-, el final, etc.).

Las acciones ubicadas en un eje cronológico se organizaban de la siguiente manera: 1) se acordaba con la institución educativa día y hora de la presentación de la obra disponible; 2) una semana o quince días antes de la representación se planificaba la clase teórica de dos horas de duración (día y hora). La misma la dictábamos en conjunto con Paula Fernández. Se destinaba un espacio (el SUM de la escuela o la biblioteca) y se convocaba a los cursos que concurrirían a ver la obra; 3) se dejaba en la escuela carpeta en digital del espectáculo para que los docentes que quisieran pudieran trabajar en el salón con ese material y generaran las entrevistas para el momento del desmontaje; 4) se presentaba la obra y se hacía el desmontaje.

Era nuestro interés salir de la lógica netamente expositiva en la clase. Por lo tanto, además de estimular la participación de los estudiantes mediante preguntas de su cotidiano (¿Qué teatros conocen de Tandil, la región, Capital Federal? ¿Qué reconocen de común en esos espacios? ¿Qué diferencia el teatro del cine por ejemplo? ¿Vieron alguna vez una obra de teatro? ¿Qué tipos de obras conocen? etc.) Destinábamos los últimos 45 minutos de la clase a un ejercicio que denominábamos *La foto*. Los alumnos se reunían en pequeños grupos, se les asignaba un género teatral mediante una tarjeta y la consigna consistía en que en quince minutos debían armar una foto que diera cuenta del género teatral asignado. El grupo pasaba al frente y el resto de los alumnos debían *adivinar* el estilo teatral representado. De este modo buscábamos trabajar no sólo desde lo intelectual sino también desde lo corporal/vivencial²⁷.

27 Constanza Tomasone. Personal Incubadora SustentArte. Registro Fotográfico y audiovisual. Actualización Web Incubadora /Edith Rondinone. Personal Incubadora Coordinadora del Proyecto. Enlace con las instituciones y los artistas. Moderadora en los desmontajes./Pepo Sanzano. Coordinador Incubadora SustentArte. Moderador en los desmontajes./Vanessa Spagnuolo. Directora Área de Comunicación Facultad de Arte, Unicen./ Paula Fernández. Docente Asociada Cátedra Dirección Teatral, 4to. Año, Carrera de Teatro, Facultad de Arte./Rubén Darío Maidana. Director del Proyecto. Docente Titular Cátedra Educación de la Voz I, 1er. Año Carrera de Teatro, Facultad de Arte.

Conclusiones

Sintetizar tres años de trabajo no ha sido tarea sencilla. A lo largo de los mismos hemos pasado por innumerables experiencias que nos dejaron un gran aprendizaje desde lo institucional y lo personal. Basándonos en la información obtenida de las encuestas y de la observación de los alumnos al momento de las funciones podemos concluir:

A grandes rasgos advertimos diferencias entre los espectadores/alumnos de las escuelas rurales y las escuelas semiurbanas. En general, en los primeros observamos que ante el estímulo artístico son callados, respetuosos, introvertidos, atentos, curiosos y que el producto representado parecería como mucho más novedoso y alejado de su vida cotidiana que para los alumnos de las escuelas semi urbanas, donde las características que se destacan son la rebeldía y falta de atención.

La experiencia interpersonal ha sido muy disímil, observamos espectadores que rechazaban algo tan sencillo como la actividad de completar las encuestas, otros que rogaban para que volviéramos con más espectáculos comentándonos que les encantaba hacer y ver teatro; otros querían tener taller de teatro en su escuela y muchos lo relacionaban con las representaciones de los actos escolares, siendo ésta la experiencia más cercana al arte de actuar que habían tenido.

A la luz de las observaciones, consideramos que la cifra ideal de visionado de obras por parte de los alumnos debería ser de 5 (cinco) espectáculos. Esta cifra de consumo permitiría profundizar en el objetivo de formar espectadores críticos a partir de la variedad de ofertas y la continuidad de presentaciones. Si hablamos de un estudiante que nunca consumió teatro, inicialmente deberá observar cierta cantidad de espectáculos para incrementar su aprendizaje como espectador. En este sentido, identificamos que en la segunda función que se presentaba en la misma escuela se logró, por parte de los estudiantes, un disfrute más relajado. Rápidamente *entraron en*

convención: ese es el espacio escénico, este es el espacio del público; cuando comienza la función debo hacer silencio. La paciencia, la espontaneidad de las reacciones que la propuesta producía en cada uno y la participación tanto en el momento del desmontaje como al completar las encuestas era mayor. Pero también es necesario aclarar que si bien económicamente se podría haber implementado una continuidad de cinco espectáculos por escuela dicha decisión hubiese acotado enormemente la cantidad de escuelas que recibían el proyecto. En este sentido preferimos que el proyecto llegara a más escuelas con menos representaciones dos por escuela.

Desde el aspecto humano la experiencia fue reconfortante, movilizante y alentadora. El clima de trabajo junto al equipo, los elencos, el público y los docentes fue relajado, colmado de momentos afectivos, de diversión, esfuerzo y dedicación.

Consideramos haber alcanzado en parte las metas propuestas al inicio del proyecto. El hecho de lograr estudiantes reflexivos ante las propuestas estéticas, más allá de la cantidad de funciones, llevando diversidad de espectáculos y actividades complementarias como las clases fue uno de nuestros mayores logros. El visionado de la obra tiene tanta importancia como el desmontaje y contestar la encuesta. Compartir sus pensamientos por una vía escrita obligaba a los alumnos a reflexionar en profundidad sobre lo observado y a sintetizar. Además, facilitó una información muy valiosa para conocer las experiencias previas como espectadores, consumos culturales, gustos e intereses y cómo se estaba recibiendo la propuesta.

Consideramos que la educación artística es básica en la formación y el desarrollo del ser humano como miembro de la sociedad. El arte nos posibilita integrar al hombre en su contexto acorde con la experiencia espiritual e individual de cada sociedad.

La enseñanza artística –en cualquier ámbito– aporta al desarrollo de las posibilidades perceptivas, sensitivas, afectivas, sociales y cognitivas del ser humano. Sin necesidad de plantearse como objetivo único e irreductible la formación de artistas, la enseñanza del arte en el ámbito escolar –del nivel que sea– favorece el desarrollo integral de las personas. La apropiación de determinados códigos sirve no sólo como el modo de expresión y

comunicación, sino que al verse aumentadas las capacidades de percibir cualidades y de relacionar distintos lenguajes los vuelve más libres, autónomos.

El teatro es un lenguaje que trabaja con la interrelación de las artes: en él se reúnen la literatura, la música, la pintura, la danza, el canto y el mimo; pero también es factible pensar su interrelación con las demás áreas de la enseñanza.

Creemos que la representación de espectáculos teatrales en las escuelas, conecta a los alumnos con el mundo del arte y les abre las puertas de la sensibilidad estética, de la capacidad de emocionarse, reír y llorar, de comprender diferentes visiones de la vida y del mundo. A la par que los divierte, va desarrollando en ellos una formación humanista que los torna seres más nobles y sensibles. Pero la reflexión debe ser incluida en todo proceso de aprendizaje, en todo campo de conocimiento y debe partir del hacer propio. El alumno deberá ser incitado a preguntarse: ¿Qué hace? ¿Cómo lo hace? ¿Para qué lo hace? Y tratando de responder algunos de estos interrogantes es que surgió y se desarrolló *Formación de nuevos públicos*.

Bibliografía

Ibarra, Inés (2017) “El desmontaje teatral: materialidad, montaje y procedimientos” *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* N° XXXI ISSN: 1668-1673, ISSN (En línea): 2591-3832 Año XVIII, Vol. 31, Agosto 2017, Buenos Aires, Argentina. Actas de la Tercera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina, pp. 151-155.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=637&id_articulo=13361

Escenas Navideñas en el Cerrito

María Elena Nemi

TECC- Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

En diciembre del año 2000 se realizó, en la ciudad de Tandil, la primera edición de las *Escenas Navideñas*, organizadas en forma conjunta por la Parroquia del Santísimo Sacramento, referentes de la cultura y artistas locales; contando además con la participación de niños, adolescentes y adultos pertenecientes a distintas parroquias, escuelas y barrios de la ciudad. Si bien el espectáculo se llevó a cabo durante seis años ininterrumpidos (2000-2006) no existe ningún registro sobre el mismo, excepto escasos materiales gráficos y audiovisuales que fueron preservados por algunos de los protagonistas con valor afectivo más que de documentación o archivo. A partir de los relatos de rememoración de Raúl Echeagaray, Marcos Piccaroni y Arturo De Felice he ido reconstruyendo esa experiencia inicial, sumando la propia, ya que participé en ella en los dos últimos años. En 2005, en el rol de asistente de dirección y en 2006 como codirectora junto a Jorge Gener.

Este ejercicio de memoria me permite reflexionar acerca de la dialéctica entre teatralidad religiosa y teatralidad social en un contexto de país signado por la crisis socioeconómica, la inestabilidad política y la recesión. Analizar las dimensiones de lo religioso en un escenario social crítico lleva a indagar sobre la presencia religiosa dentro de la vida social, de qué manera las prácticas religiosas interactúan con la comunidad en tiempos de crisis o condiciones de exclusión.

Las Escenas Navideñas en el Cerrito (2000-2006)¹

Aproximadamente en el mes de septiembre del año 2000, Alejandro Testa, en nombre del padre Raúl Troncoso, me entrevistó –relata el director y dramaturgo Raúl Echegaray– en la Facultad de Arte donde trabajaba desde 1994 como no docente, con el fin de proponerme la dirección general de un espectáculo a realizarse los días previos a la Nochebuena en el Cerrito del Libertador, un espacio de gran belleza natural y adecuado dada la topografía de ese paisaje que forma parte de la serranía tandilense.

El formato a adoptar sería el mismo de las *Escenas de la Redención* que se venían realizando desde hacía varias décadas durante Semana Santa, en la ladera del cerro del Parque Independencia, más precisamente en el Anfiteatro municipal Martín Fierro. Escenas en las que Raúl Echegaray había participado como actor entre 1970 y 1976 bajo la dirección de Enrique Ferrarese. Por otra parte, Echegaray se había formado en la dirección teatral con Juan Carlos Catalano cuando aún no había sido creada la Escuela Superior de Teatro (hoy Facultad de Arte perteneciente a la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires), y contaba con experiencia como director, actor y dramaturgo.

De este modo, Raúl Echegaray asumió la dirección general artística con la asistencia de Jorge Gener, un actor a quien había dirigido en las escenas de Semana Santa. En tanto, la escritura del texto estuvo a cargo del párroco Raúl Troncoso y los sacerdotes Marcos Piccaroni y Mauricio Scoltore. Para la composición y montaje musical, así como la dirección coral, fue designado el Maestro Arturo de Felice. El diseño y realización escenográfica fue obra del escultor y escenógrafo Eduardo Rodríguez del Pino. El vestuario estuvo a cargo de las Damas de Cáritas mientras que la utilería fue confeccionada por colaboradores de la parroquia.

Acepté el desafío inmediatamente, aun consciente del escaso margen de tiempo con que contábamos y considerando, además,

1 El Cerro del Libertador se destaca por su valor histórico, cultural y, además, por la belleza del paisaje. Es un pequeño cerro con afloramientos rocosos y vegetación natural.

que habría que escribir el libro, grabar las voces y componer las canciones.

Esa misma mañana fuimos con el padre Raúl a estudiar el terreno y fijé básicamente los lugares donde podrían desarrollarse cada una de las futuras escenas, puesto que narraríamos desde el Génesis hasta el nacimiento de Jesús con un criterio de síntesis.

La escritura del libreto quedó a cargo de los sacerdotes a contra reloj y mientras ellos se abocaban a la escritura, me dediqué a conformar un grupo de trabajo y de apoyo técnico.

Convoqué al Maestro Arturo De Felice para que se hiciera cargo de la parte musical, quien además de aceptar, sumó la intervención del coro que él dirigía en aquellos años para que interviniera en algunas escenas, cantando en vivo. También invité a ser parte del espectáculo al escenógrafo y escultor Eduardo Rodríguez del Pino.

Raúl Echeagaray²

Completaron el equipo un grupo de catequistas que se ocuparon de ser asistentes, organizar y guiar los desplazamientos escénicos de los grupos de niños y adolescentes, a la vez que interpretaron roles de personajes protagónicos y de reparto. Es importante destacar la labor de estas mujeres, teniendo en cuenta que el elenco reunió, estimativamente, entre 80 y 100 actores.

La convocatoria para formar parte del elenco resultó un éxito, con cierto factor azaroso, ya que algunos ensayos debieron realizarse en la entonces Escuela Primaria N° 53 en el barrio Falucho debido a las lluvias y, a raíz de esto, se sumaron muchos niños y niñas pertenecientes a esa institución educativa que se integraron a los que provenían de la Parroquia del Santísimo Sacramento, adolescentes y jóvenes que se habían sumado por iniciativa

2 Entrevista de la autora, 2019. Todos los testimonios de Raúl Echeagaray citados en adelante corresponden a la misma.

propia al tomar conocimiento del proyecto o habían sido invitados por adultos.

Los ensayos se iniciaron antes de que estuviera terminado el texto por lo que se trabajaba improvisando sobre la base de un esquema de catorce escenas cuyos espacios de escenificación ya habían sido delimitados. Los desplazamientos de los actores se realizaban sobre un frente ancho de una extensión aproximadamente equivalente a una cuadra, muy amplio y escarpado en un terreno ascendente, rocoso y con algunos desniveles. Señala Raúl Echegaray:

La escenografía era muy sencilla. Primó el concepto de marcar con las mínimas señales los lugares elegidos para el desarrollo de las escenas. La propuesta de Eduardo Rodríguez Del Pino puede considerarse ingeniosa y minimalista. Es decir, se confeccionaron en los lugares previamente los distintos espacios escénicos: el Palacio de Herodes, la casa de María, la posada, tres fogones y, sobre la parte más alta del cerro, en un hueco de piedras natural se construyó el pesebre. En esa carrera contra el tiempo fue fundamental la colaboración de las señoras de Cáritas que ayudaron cosiendo las túnicas y los trajes de soldados romanos y judíos. Por otra parte uno de los integrantes del grupo de profesión carpintero construyó las espadas y lanzas de los soldados. El resto de la utilería fue aportado por el conjunto.

Finalmente, faltando algo menos de un mes para la representación, el libro fue registrado en Argentores a nombre de la Parroquia del Santísimo Sacramento. Se trató de una composición creada a partir de textos bíblicos y relatos que iban entrelazando las distintas escenas, partiendo de la Creación del Antiguo Testamento hasta el nacimiento del niño Jesús en el Nuevo Testamento de la Biblia católica. Inmediatamente actores tandilenses convocados por Raúl Echegaray grabaron las voces de los distintos personajes: Carlos Pina como Dios, Mónica Gómez de Saravia: Virgen María, Raúl Echegaray: Caín, Lautaro Vilo: Ángel y Adrián Polich. En el viejo estudio de

Radio de la Sierra se introdujeron las voces con la música incidental, los temas elegidos y los efectos de sonido. Los actores en escena hacían fonomímica a partir de esas voces en off. De este modo, las únicas voces en vivo fueron las del coro dirigido por Arturo De Felice que interpretaba su repertorio ubicado a la izquierda de los espectadores y abajo, junto a una muralla de piedra que ya existía en el lugar. También, en el sector cercano a ese muro desplegaban su arte los operadores de luces y sonido. Cabe destacar que durante los ensayos no se contaba con audio original ni con la iluminación. El ensayo general, se hacía sin iluminación, pero contando con el equipo de sonido de un particular que tiene una empresa del rubro: Claudio Crespi. La misma noche de la función se instalaban las luces. Señala Echegaray:

Contamos incluso con el aporte de los Reyes Magos que desde hacía muchos años recorrían la ciudad repartiendo golosinas entre los chicos en una camioneta: Raúl Onorato, Mario Raimondi y Mario Muñoz oficiaban. Se hacía un solo ensayo con ellos y luego llegaban sobre la hora con la ropa puesta y entraban en el momento oportuno para participar de las dos escenas. Primero cuando preguntaban sobre el nacimiento de un niño que consideraban Rey de Reyes y luego al final, cuando acudían al pesebre a dejar sus presentes al Niño Dios.

Uno de los momentos medulares del espectáculo, tal vez el más emotivo, era el nacimiento del Mesías. En tanto María y José se encontraban junto al Niño Dios en el pesebre, en lo alto del cerrito sobre los pastores (interpretados por niños, adolescentes y adultos) rodeaban tres fogatas dispuestas a lo ancho del espacio escénico y en la parte intermedia. Todo el paisaje escénico y natural quedaba a oscuras y en silencio, la única iluminación provenía de las fogatas. En un instante casi mágico, un aro de luz iluminaba el pesebre dando la imagen de estatuas vivientes. Entonces los pastorcitos tocaban sus flautas festejando el nacimiento de Jesús. Luego, al volver la luz y el audio, marchaban todos en dirección al pesebre y se postraban con sus obsequios para el recién nacido. Recuerda conmovido Raúl Echegaray:

La cita final fue unos días antes de la Nochebuena en el Cerrito Del Libertador, ubicado en la intersección de las calles Martín Fierro y Serrano. El público estacionaba sus autos en la calle y en parte del terreno, llevaba sillas para estar más cómodo, mate, gaseosa y algo para comer. Al finalizar el espectáculo, los espectadores aplaudían emocionados. Los actores se tomaban de la mano formando una larga hilera que ocupaba todo el espacio verde que había servido de escenario. Luego, el espectáculo se cerraba con las palabras del Padre Raúl Troncoso. Y todos nos íbamos a nuestras casas con una sensación de paz y alegría.

Así nacía en Tandil un suceso particular: el tradicional pesebre viviente, un espectáculo religioso parroquial de puertas adentro, que salía al espacio público como acontecimiento social y artístico.

Teatralidad en el espacio público

Si consideramos el concepto de teatralidad, Jorge Dubatti (2016) explica que –desde una Antropología del Teatro– *“es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada”* (2016: 9) generando una acción social que involucra a todas las prácticas sociales (la familia, el deporte, el rito, la organización cívica, la educación, entre otros). Así esta teatralidad social se emparenta con el teatro en su sentido genérico y abarcador. Agrega Dubatti que *“toda práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poiésis corporal + expectación”* (2016: 13) es un acontecimiento teatral. Define *convivio* a la reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores para esperar una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores.

Desde esta perspectiva, las *Escenas Navideñas* se constituyen como acontecimiento convivial, como práctica articulada con el tejido social en que

se inserta (Diéguez, 2014) y, a su vez, como teatralidad religiosa. Por lo tanto, será necesario abordar el análisis de esas dimensiones.

Teatralidad religiosa en contexto de crisis social

Es sabido que las religiones y el teatro han experimentado en el devenir de los siglos una relación marcada por constantes variaciones: ataques, prohibiciones, aceptaciones, rechazos, apropiaciones e incluso transformaciones de lo profano en sagrado y viceversa. (Dubatti, 2016). Podría decirse que en la esencia del teatro permanece lo ritual del mismo modo que en todo rito se oculta la esencia teatral.

Según el especialista en Teatrolología Habey Hechavarría Prado (2006), cuando estudiamos la relación entre arte teatral y religiosidad aparece una compleja red de circunstancias y conexiones de diferentes tipos: filosóficas, políticas, culturales, estéticas, técnicas y rituales, que se remontan a los orígenes de la sociedad y de la especie. La diferencia básica radica en que el culto busca la comunicación de los hombres con la divinidad y el teatro procura una comunicación socioestética entre seres humanos.

En el caso de las *Escenas Navideñas*, podría inferirse que esa red se tiende porque el espacio de la fe necesitaba ampliarse, apropiarse de la teatralidad religiosa para dar respuesta a la sociedad en una lectura de teatralidad social que estaba buscando solidaridad. Tal vez imaginando a la “Iglesia como un espacio de teatralidad social” (Sánchez, 2007).

La clave está en la figura del párroco Raúl Troncoso, un hombre con un reconocido y marcado compromiso social. Desarrolló junto con muchos colaboradores una intensa acción pastoral y social, impulsando no sólo construcción de capillas, conformación de grupos y movimientos religiosos, sino también una importantísima tarea de promoción social y dignidad humana. Entre sus acciones algunas fueron: la creación de AM 1180 Radio María, el Museo de Arte Religioso, las Casas de la Esperanza y Hogar de la Esperanza para adultos mayores, Pajaritos de la calle que es un centro de día para niños y adolescentes, el Banco de alimentos Tandil, entre otros.

Movido por ese compromiso, el Párroco Raúl Troncoso buscó conformar un espacio abierto a la comunidad frente a un panorama social y económico cada vez más degradante. Y es así que un hecho artístico –que implicó un formato colaborativo entre personas de diversas edades, provenientes de diferentes zonas de la ciudad con ocupaciones y formación disímiles– propició un cruce coyuntural entre distintas esferas: religiosa (parroquia), institucional/educativa (universidad) y social (comunidad).

En ese cruce, la religión encuentra que los esquemas de teatralidad pueden proponer a la comunidad un modo de releer su propia teatralidad social, es decir, encuentra en el hecho teatral una respuesta posible a la teatralidad social.

Las palabras del padre Marcos Piccaroni³ abren la posibilidad a esa reflexión:

Fue, sin dudas, una manifestación pública de la fe con un lenguaje distinto que es el arte. La expresión teatralizada es una forma de involucrar al público en los acontecimientos que se relatan, que se reviven, también de una manera especial a quien la protagoniza, ya sea desde la actuación ya sea desde la participación con el canto, uno se va metiendo dentro de la historia, se va identificando con alguno de los personajes. Creo firmemente en la fuerza del arte para transmitir la fe. Por la fuerza que imprime la expresión teatral, musical resalta los acontecimientos mucho más que una mera narración. [Las Escenas Navideñas] pusieron en escena de modo teatralizado, textos bíblicos, relatos entrelazados con canciones para celebrar el acontecimiento de la Encarnación, de la Navidad, de la Redención con un anclaje en la realidad, en la actualidad. Recuerdo que la canción final hablaba de algo muy significativo y necesario en los tiempos que corrían, era un llamado a la solidaridad entre las personas.

3 Entrevista de la autora, 2019.

Resulta evidente, por tanto, de qué manera la teatralidad religiosa entabla un vínculo con un contexto de crisis económica, política y social que adquiere su punto más álgido en 2001, pero que ya venía perfilándose en 2000, fecha en que se realiza la primera puesta de las *Escenas Navideñas*.

Hacia una liminalidad con lo social

Analizar este espectáculo religioso como teatralidad contextual de la crisis socioeconómica y política de principios del siglo XXI en nuestro país implica, además, indagar sobre su condición liminal. Entendiendo que *“lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social”* (Diéguez, I. 2014: 24)

Jorge Dubatti vincula a todo acontecimiento teatral con el concepto de *liminalidad*, definiéndolo como una *“tensión de campos ontológicos diversos”* entre las que se pueden reconocer: *arte/vida, cuerpo natural/cuerpo poético, ficción/no-ficción, presencia/ausencia. Es decir que “en el teatro hay fenómenos de fronteras (...) incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, etcétera”* (2016: 17).

En este sentido, las Escenas Navideñas se ubican en la esfera de lo liminal en tanto acontecimiento y teatralización social, como espacio de intercambio y cruce en el que entran en tensión el rito y lo teatral, las creencias religiosas y la realidad social. La expresión cultural y religiosa se presenta como forma de problematizar la realidad en donde lo sagrado no se concibe separado de lo profano-cotidiano desde un contexto socio-económico determinado. En esta misma línea y desde la mirada antropológica de Víctor Turner en cuyos estudios basa sus investigaciones Ileana Diéguez, la cuestión de lo liminal se asocia *“a situaciones de margen o limen (umbral)”, “en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o de frontera entre dos campos”* (Diéguez, I. 2014: 41).

Al revisar los testimonios de quienes participaron de esta experiencia cobra fuerza la imagen de un *umbral*, de una frontera que se atraviesa con el propósito de articular una finalidad evangelizadora/religiosa y el entramado social. Así lo manifiesta el maestro Arturo De Felice quien, además de seleccionar los temas musicales (temas de *La Biblia de Vox Dei*, de la Misa Criolla y otros de música clásica), compuso junto al padre Marcos Piccaroni el *Canto inicial*⁴, la *Canción de Isaías*⁵ (el profeta) y la *Canción final*⁶. Entrevistado, indagando en sus recuerdos, De Felice⁷ expresa que:

Aquel año la situación social y económica de muchos sectores se veía afectada por la crisis, había mucha necesidad y en la iglesia se observaba más, desde Cáritas o en los comedores que asistía la parroquia. Eso influyó en las letras de las canciones que compusimos con Marcos. Por eso buscamos dar un mensaje de vida y esperanza, de alegría y, sobre todo, de solidaridad. Yo no soy religioso, pero en ese momento la iglesia era la que más llegaba a las bases y construía desde las bases la solidaridad.

En otras palabras, el contexto de un país en crisis lleva a sectores de la Iglesia tandilense a proponer un espectáculo que trasciende lo religioso, que va más allá de la expresión de la fe e incluso más allá de la asistencia material que, a través de instituciones y ONG, la parroquia realizaba. Hay una clara intención de reunión social, de encuentro, de construcción de lo colectivo desde el evento religioso con tendencia a un evento cultural y artístico.

4 Esta historia del hombre/ que ustedes presenciarán/ trae alegría, trae paz/ siembra esperanza, solidaridad/ Aunque observen escenas de gran dolor/ nuestro mensaje es de Amor. (Fragmento)

5 Allá va mi pueblo con su ilusión/ Esperando el tiempo que Él ha de traer/ Para que termine nuestro padecer./ Alguien va a venir para gobernar/ Reino de Justicia y Solidaridad/ Desde ahora y siempre, por siempre jamás/ Yo lo anuncio: vendrá. (Fragmento)

6 Solo si vivimos/ en la solidaridad/ vamos haciendo la historia, / vamos haciendo la paz, / vamos abriendo caminos, / vamos creando fraternidad./ Nace la esperanza,/ Nace en cada Navidad. (Fragmento)

7 Entrevista de la autora, 2019.

A la luz de estas consideraciones, es pertinente volver a señalar la relevancia del hecho que un espectáculo intra parroquial se constituyó como acontecimiento artístico comunitario en el espacio público y que, además, se sostuvo a lo largo de los años en que perduró esa necesidad.

Reflexiones finales

A su vez, este ejercicio de la memoria, como lo he llamado en la introducción, da cuenta de las dimensiones de lo religioso en una sociedad atravesada por un escenario político y económico crítico. Me lleva a reflexionar sobre la presencia religiosa dentro de la vida social, de qué manera las prácticas religiosas interactúan con la comunidad en tiempos de crisis o condiciones de desazón. Esto infiere a esa teatralidad religiosa rasgos seculares más que eclesiásticos. Enfatizando una presencia de la acción social parroquial más que la doctrinal y dogmática.

En el contexto de crisis del año 2001, las Escenas Navideñas aparecen como una alternativa, como una práctica en relación con la estructura del sentir. A través de estas, se tejieron lazos con diferentes grupos parroquiales, barriales, laicos y católicos con rasgos de horizontalidad, como otros modos de visibilidad. (Urtubey- Capasso: 2015) ¿Es posible considerar a este hecho artístico como parte de una comunidad o colectivo artístico emergente ante las crisis que se perfilaba en 2000? ¿O sólo se lo puede leer como parte de una tradición artístico –religiosa que viene desarrollándose en Tandil con las Estampas o Escenas de la Redención?

Por consiguiente, cabe preguntarse si este hecho artístico, religioso y comunitario puede ser analizado o dimensionado como una “*práctica artística alternativa*” (Urtubey-Capasso, 2015), como estrategia para contrarrestar la necesidad de un grupo o sector social en contexto de crisis. Desde esa perspectiva ¿puede ser leído como práctica de resistencia? Está claro que no fue evidenciada desde esa mirada, por lo menos no visiblemente, sino como otros modos de solidaridad o de construcción de sentidos por fuera de lo político. Podría pensarse en lo alternativo no como lucha o resistencia militante sino como un “*estar juntos en un espacio de sociabilidad*”

compartida” en pos de ofrecer un mensaje de esperanza. Que también es un modo de resistir. (Urtubey- Capasso, 2015)

Bibliografía

- Adrogué, E. M. (2004) "Liturgia y teatro." Ponencia presentada en las Jornadas *Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Facultad de Filosofía y Letras, UCA Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/liturgia-y-teatro.pdf>
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Díez Borque, J. M. (2015) "Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI". publisher =Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3g1>
- Dubatti, J. (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio.
- Hechavarria Prado, H. (2006). "Teatro y religión .El reencuentro", *Revista del Espacio laical*, número II, 8. Disponible en: <http://www.espaciolaical.org>.
- Knott, K. (2005) "Teoría espacial y método para el estudio de la religión", *Temenos*, Volumen 41 (2), 153-184.
- Sánchez, J. A. (2007) "El teatro en el campo expandido" *Quaderns portatils* 16. Disponible en: <https://www.machba.cat/es/quaderns-portatils-jose-antonio-sanchez>
- Urtubey, Federico - Capasso, Verónica (2015) "Después del fin del arte: enfoques sobre el escenario argentino post 2001" *Revista Lindes. Estudios sociales del Arte y la Cultura*. Buenos Aires. Disponible en: https://www.academia.edu/27817205/Despu%C3%A9s_del_fin_del_arte_enfoques_sobre_el_escenario_argentino_post_2001

Fuentes

Material gráfico, audiovisual: Archivo de la Parroquia del Santísimo Sacramento

Entrevistas: Raúl Echegaray, Padre Marcos Picaroni, Arturo de Felice, 2019.

Bahía Blanca: Un activo espacio para la quietud de las estatuas vivientes

Abril Ocampos

TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

Bahía Blanca fue fundada el 11 de abril de 1828 por el coronel Ramón Bernabé Estomba como un fuerte: Fortaleza Protectora Argentina. La misma se encuentra ubicada en el sur de la provincia de Buenos Aires, a poca distancia del límite con la región patagónica. Es la novena ciudad más habitada del país, su población actual es de alrededor de 300.000 habitantes. Se ha consolidado como uno de los más importantes centros comerciales, culturales, educativos y deportivos del interior del país.

Específicamente en lo cultural podríamos tomar como edificio representativo al Teatro Municipal, el cual fue creado en el año 1913 y dio origen a las escuelas de artes de la ciudad; el Museo y Archivo Histórico, el Museo de Ciencias y de Bellas Artes; la primera Comisión Municipal de Cultura (que después se transformaría en Subsecretaría); la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca, el Ballet Estable y el Coro Polifónico; por su escenario pasaron los artistas nacionales e internacionales más destacados y crecieron los grupos de teatro y de música locales. Es importante destacar que gran parte de estos impulsos han sido gracias al apoyo del municipio de la mismísima ciudad.

Bahía Blanca tiene cinco escuelas provinciales de formación artística: Escuela de Danza, Escuela de Artes Visuales, Conservatorio de Música, Escuela de Educación Estética y la Escuela de Teatro. Fue creada en el año 1985. Se

trata de un instituto de nivel superior, que depende de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Es, en la ciudad y la región, la primera y única institución oficial en su especialidad. También, la ciudad cuenta con más de diez escuelas secundarias con orientación en Arte: Teatro, Danza, Música, Artes Visuales. Además existen múltiples talleres de formación teatral o artes escénicas: clown, teatro, estatuas vivientes, circo, danzas, expresión corporal, comedia musical, canto, música, entre otras.

Actualmente Bahía Blanca tiene un enorme desarrollo teatral y cuenta con aproximadamente veintitrés salas, entre las que se cuentan: El Tablado, La Panadería, Sala Variette, Teatro ATS, El Núcleo, El Desarmadero. En estas y otros espacios teatrales frecuentemente cuentan con talleres de formación, funciones y ensayo, gestionados por teatristas y artistas bahienses y de la región.

El desarrollo de la dramaturgia también es considerable, un ejemplo de ello es la reciente publicación del libro *Dramaturgias bahienses* (2015), editado por la Editorial de la Universidad Nacional del Sur (EdiUNS). De la introducción del libro tomo la siguiente cita:

Hemos comprobado que la trabajosa configuración del campo teatral se fue logrando en el tiempo, con la aparición progresiva de todos sus agentes, quedando siempre en minoría el agente crítico, que en las últimas dos décadas ha ido siendo reemplazado –como acontece incluso en las grandes ciudades–, por el comentario “boca a boca” de los espectadores y una “crítica horizontal” que se da en las redes sociales.” (Mendiando, M - Burgos, N. 2015: 9)

Paulatinamente el público ha aumentado gracias a la proliferación de puestas y actividades relacionadas con el teatro tales como congresos, concursos regionales y la continuidad por una década del Festival Bahía Teatro. Además, sostienen y promocionan al teatro local los desmontajes de obras que auspicia AINCRIT en el marco de las Jornadas de Teatro Nacional y Regional organizadas por el Centro de Documentación del Teatro Municipal

de Bahía Blanca. Por otra parte, la Escuela de Espectadores coordinada por Jorge Habib transita su sexto año y la Comedia Municipal, ícono del teatro local, constituye una formidable herramienta de profesionalización de actores, directores, técnicos y desarrollo de público.

Asimismo, la historia del teatro bahiense ha sido objeto de diversos estudios académicos. Son relevantes los trabajos de Nidia Burgos, entre los que se encuentran su lectura acerca de los comienzos del teatro bahiense, la práctica teatral del siglo XIX en la ciudad, las tensiones entre modernidad e identidad en la historia teatral bahiense y el teatro bahiense en la postdictadura. Una novedad destacable entre la bibliografía sobre artes escénicas de la ciudad es la investigación sobre estatuas vivientes en Bahía Blanca. El libro *Los Secretos de la Quietud. La Estatua Viviente, una teatralidad liminal* (2019) de Mariela Olivera, es casi único en su temática a nivel nacional y recupera el trabajo de la disciplina en la ciudad del mismo modo que “El teatro de la quietud: El arte de estatuar” de mi autoría publicado en *Aura revista de Historia y Teoría del Arte*.

Acercándonos a las estatuas vivientes

Como ya dijimos, en Bahía Blanca existe una enorme variedad de expresiones artísticas: circo, acrobacias, danza, teatro, clown. Entre ellas se encuentra el movimiento de estatuas vivientes de Bahía Blanca, algunas participan del Encuentro de Estatuas Vivientes fundado, organizado y gestionado por Mariela Olivera. Mientras que, Micaela Forestier se ocupa de la coordinación, Lourdes Romero y María Luz Guerrero de la producción, Sol Di Lerna y Alejo Cacciali de prensa y comunicación. Algunos de ellos forman parte del grupo de teatro independiente Paseo de Estatuas Vivientes Bahía Blanca.

La mencionada Mariela Olivera, nació un 25 de febrero de 1976 en la ciudad de Bahía Blanca, en donde reside actualmente. Es actriz desde hace 27 años, y desarrolla específicamente estatuas vivientes desde hace 21 años. Su trayectoria como estatua viviente le permitió construir un plan de estudios, dando nacimiento al espacio de formación: *Teatralidad del silencio. Seminario*

de Estatuas Vivientes, el cual desarrolla desde hace 11 años en la ciudad y en otros puntos del país. Su formación como estatua viviente fue solo autodidacta, basada en su curiosidad y en las herramientas tomadas en disciplinas como la expresión corporal y el teatro, pues no existía en la década del 90 una educación formal. De ahí su deseo por teorizar esta práctica escénica a partir de la propia experiencia.

Olivera (2019: 81) define la estatua viviente como: “*actividad que teatra en espacios públicos con delimitación escénica, ejecutada por un actor, que manifiesta una poiesis atravesada por momentos de quietud y movimiento, actuando un personaje determinado*”. Su poética que ronda entre el silencio y la quietud, posee un gran poder comunicativo y se vuelve un arte atractivo de observar. Entiende que los elementos que cualquier actor/actriz debería tener en cuenta para desarrollar su proceso creativo y de producción de estatua viviente son: poética de actuación de la dialéctica: entre quietud-movimiento, silencio, sonido, tiempos de la poética, espacio escénico, convivio, objeto recaudador (la alcancía), elementos técnicos (luces, sonidos), elementos de producción (vestuario, maquillaje, objetos escenográficos, otros), estado del clima y relación Estado/artista (Olivera, M. 2019: 96).

Indudablemente, la estatua viviente es un acontecimiento teatral porque su práctica cumple con los tres requisitos enunciados por el profesor Jorge Dubatti (2011): *convivio*, que consiste en la relación entre actor/actriz y público, *poiesis corporal*, ya que el personaje que actúa posee una poética, una historia o caracterización, y una corporalidad, con la que lleva a cabo la teatralidad, a través de su quietud y sus movimientos y *expectación*, en donde el/la transeúnte se convierte en espectador/a automáticamente una vez observada la estatua. Al mismo tiempo, está compuesta por: un espacio escénico, el cual puede ser público como, por ejemplo: una peatonal, o bien privado, como un salón de fiestas; y por una producción escénica y estética: maquillaje, vestuario, objetos escenográficos, utilería y la alcancía como elemento de recaudación y código de movimiento (Olivera, M. 2019: 82)



Bublina en la Universidad Barrial, UNICEN, Tandil. Foto: Francisco Baldoni

Estatua viviente como una teatralidad liminal

Este modo de hacer teatro podríamos ubicarlo e identificarlo, según los estudios de Dubatti (2016), como una teatralidad liminal, porque es un fenómeno teatral no prototípico que derriba fronteras propias del teatro clásico. *“El teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared. [...] El teatro liminal pone el acento en la ausencia de palabra, en el cruce de la palabra con el movimiento, con objetos, con la práctica y con otras disciplinas”* (Olivera, M. 2019: 16). La poética de actuación de la estatua viviente oscila entre el silencio y la quietud, es decir, se trata de un ritmo completamente diferente al que ocurre en el teatro tradicional y en la vida cotidiana en sí... un ritmo que aquieta e inquieta.

Las estatuas vivientes en Argentina surgieron a fines de los años 80 y principios de los 90, especialmente en grandes urbes como Ciudad de Buenos Aires y Mar del Plata. En el siglo XXI es cuando se observa un amplio crecimiento de estatuas vivientes, coincidiendo con la crisis socio económica del 2001 en la Argentina. En diversas localidades, por ejemplo: en 1998 en San Salvador de Jujuy, Miguel Héctor Chauqui protagonizó la estatua *Madretierra*

Pachamama y en Bahía Blanca, Mariela Lala Olivera llevará a cabo su personaje *Grecorromana*; en 2002 Liliana Guidoni, de Olavarría, y en 2009, Claudio Di Rocco en Tandil, serán respectivamente la primera estatua viviente de cada ciudad, entre otros. Cabe remarcar que estos son algunos de los datos que se han podido recopilar hasta el momento.

Esta poética de actuación que nace en el período de post dictadura argentina se caracterizó según lo expresa Olivera como “[...] *una posibilidad de respirar aires de expresividad en los espacios públicos, de permitida expresividad, de habitarlos y generar corros de público con la felicidad de la libertad. De una libertad que, si bien aún olía a sangre, tuvo consecuencias estéticas, dramáticas, actorales, escenográficas, y otras tantas.*” (Olivera, M. 2019: 92).



Foto tomada en la Feria de Artesanos de Semana Santa - Tandil

Este movimiento, entonces, reúne a artistas que salen a las calles como un acto de libertad, adoptando una cultura nómada y acercando a lxs transeúntxs una expresión extracotidiana. Los cuerpos se presentan como campos poéticos, afectados por la teatralidad de su accionar, produciendo relatos en el espacio público y generando un atravesamiento casi instantáneo a quien tenga la posibilidad de ahondar ese espacio teatral que en su cotidianeidad es simplemente la calle, la peatonal o la plaza. Podemos decir que la figura de la

estatua viviente se ha hecho carne progresivamente en lxs espectadorxs y lxs mismxs comprenden su código.

Quienes desarrollan estatuas vivientes han ido adquiriendo múltiples formas de producción y autogestión. Las estatuas responden a diversas poéticas y poseen modos diversos de construcción estética. En este sentido, es notable que quienes desarrollan este oficio son teatristas que simultáneamente conocen disciplinas como maquillaje artístico, vestuario, escenografía, expresión corporal, yoga, teatro, entre otras.

Estatuas vivientes hoy en Bahía Blanca

Actualmente podemos observar un enorme crecimiento en cuanto al movimiento de Estatuas Vivientes en Bahía Blanca. Desde el año 2013 hasta la actualidad se realiza el Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes. El mismo funciona como un espacio donde artistas de diferentes lugares del país se dan cita en la ciudad para compartir su arte con el público local y de la zona. Con el transcurrir del tiempo, se han ido sumando una enorme cantidad de estatuas de la misma ciudad, de carácter nacional e internacional. En este espacio se generan foros, desde un marco académico que permiten la valoración y legitimación en esta especificidad teatral. También se presentan espectáculos. El Encuentro es de carácter gratuito y solidario en donde parte de lo recaudado en las alcancías es destinado a instituciones de bien público de la ciudad. Además, se estrenan nuevos espectáculos, producto de los seminarios de investigación teórico vivencial de Estatuas Vivientes: *Teatralidad del Silencio*, que se desarrollan desde 2009.

Durante el 2020 se desarrolló de modo virtual el VIII Encuentro de Estatuas Vivientes y el 1° Congreso Internacional sobre Procesos creativos en Estatuas Vivientes del 17 de octubre al 15 de noviembre, en la ciudad de Bahía Blanca. La finalidad de este 1° Congreso fue poder dar un espacio en donde lxs artistas, pedagogxs, productorxs, gestorxs y formadorxs de diferentes lugares del mundo se den cita para debatir, formarse y compartir los procesos que involucran a esta especificidad teatral. Este espacio contó con invitados como Carlos Fos y Jorge Dubatti quienes participaron de las clínicas y foros

propuestas en la programación. Además, se han propuesto distintos seminarios como: *La exploración de la corporalidad. El entramado viviente de una estatua* (coordinado por Raquel Gallo), *Maquillaje y caracterización. Nace una estatua* (coordinado por Claudia Pappalardo), *Pedagogías. Miradas singulares en la interpretación de Estatuas Vivientes* (coordinado por María Inés Banegas, Silvina Mañueco, Juan Rolón y Mariela Olivera), *Producción de vestuarios, escenografía y utilería. ¿Sos o te hacés?* (coordinado por Ariel Medina).

Luego de un sondeo por Argentina y por toda Latinoamérica quienes desarrollan este Congreso aseguran que es el primero y único tanto en Argentina como en Latinoamérica y pareciera ser que en el resto de los continentes también.

Por último, recientemente algunas de las Estatuas Vivientes bahienses conformaron un grupo de teatro independiente llamado *Paseo de Estatuas Vivientes Bahía Blanca*, aprobado por el Honorable Concejo Deliberante (Ordenanza N° 20056), en donde se propone precisamente generar un paseo más en la ciudad, sumar un lugar y estar en contacto con el público brindando un hecho teatral al alcance de todas las personas. Además busca promover un espacio destinado al fomento del trabajo de los actores dedicados a este particular hacer teatral.

Bublina: mi experiencia

Conocí este arte gracias a la posibilidad que me dieron los espacios de cultura y formación que se abrían en el Teatro Municipal de Bahía Blanca, en un seminario denominado: *Teatralidad del Silencio. Seminario de Estatuas Vivientes*. Con tan solo 18 años en el 2017 comencé esta formación teniendo como coordinadora a Mariela Olivera. Aquí es donde tuve la oportunidad de conocer e indagar mi cuerpo a través de la expresión corporal, permitiéndole jugar y generar paulatinamente espacios de quietud y consciencia plena. Realmente fue un proceso enriquecedor y de autoconocimiento que continué de manera autodidacta.



Bublina en Espacio Dalila – Tandil. Foto: Karina Morán

En síntesis

Podemos observar que en Bahía Blanca existe una gran tradición teatral y trayectoria artística, se cuenta con numerosos espacios de formación y producción artística, como así también diversos profesionales del arte: actores, actrices, docentes, músicos, danzarines, estatuas, clowns, circenses, artistas plásticos, investigadores del arte, escritores, dramaturgos.

De modo particular se puede observar el fenómeno de las estatuas vivientes que se ha ido construyendo desde el año 2001 con las primeras apariciones en la ciudad, de Lala Olivera con su *Grecorromana*. Desde 2009 Olivera comienza a dictar talleres de estatuas vivientes, generando así un espacio formativo para promoción, construcción, reflexión y legitimación del movimiento que aún continúa y crece. Desde el año 2013 las estatuas tienen un espacio donde exponerse, conocerse y compartir: el Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes.

Por otra parte, se observa que la poética de la estatua viviente se ha hecho carne en los ciudadanos bahienses, debido a que es parte del cotidiano encontrarse con esta expresión artística en las calles y espacios abiertos de la

ciudad, como plazas y peatonales. En particular en el *Paseo de las estatuas* de reciente creación.

Bibliografía

Olivera, M. (2019). *Los secretos de la quietud. La estatua viviente, una teatralidad liminal*. Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Menciondo, Miguel; Nidia Burgos (2015). *Dramaturgias Bahienses*. Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

<https://encuentroestatuasvivientes.com/> (Abril, 2021)

<https://www.facebook.com/encuentronacional.estatuas.vivientes> (Abril, 2021)

<https://www.lanueva.com/nota/2020-9-12-6-30-36-las-estatuas-vivientes-de-nuestra-ciudad-ya-tienen-su-paseo> (Abril, 2021)

Experiencias escénicas sobre intervenciones urbanas en las marchas *Ni una menos* de la ciudad de Tandil

Anabel Paoletta

TECC- Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

Este trabajo atiende el caso de un colectivo de estudiantes argentinas activistas de las artes escénicas que accionan proponiendo una manera de contribuir a la construcción de nuevos paradigmas sociales en la ciudad de Tandil. Se abordarán las primeras intervenciones de las manifestaciones *Ni Una Menos*¹, donde se discute la noción de espacio público como lugar de intercambio y debate. El objetivo del colectivo y de este trabajo es ofrecer al conjunto de los ciudadanos otras miradas y propuestas de participación, diferentes a las realizadas en espacios de arte legitimados.

Surgimiento de intervenciones artísticas feministas

Durante el año 2015 un grupo de artistas jóvenes comenzó a interesarse por participar activamente en la marcha *Ni Una Menos* que se realizaría el 3

1 Ni una menos es la consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015, que posteriormente se expandiría hacia varios países latinoamericanos y otras regiones del mundo. Es un colectivo de protesta que se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible, el feminicidio. La marcha denominada Ni una menos se realizó por primera vez el 3 de junio de 2015 en ochenta ciudades de Argentina. Las manifestaciones se repitieron el 3 de junio y el 19 de octubre de 2016.

de junio. En esa oportunidad se propuso realizar un evento en relación a la temática, durante la concentración antes de iniciar la marcha.



Marcha *Ni una menos*, 2016. Foto: ABCHOY. Portal de Noticias de Tandil y la región

La convocatoria propiamente dicha se realizó en la plaza central de la ciudad de Tandil: Plaza Independencia que, como la mayoría de los espacios urbanos diseñados a imagen y semejanza de las urbes europeas se basa en la construcción de modelos arquitectónicos derivados de la tradición clásica. Es un espacio verde rodeado por edificios públicos, la iglesia matriz y tradicionales casas y locales que, en su conjunto, constituyen el centro comercial y cultural de la ciudad. En su interior se encuentran espacios parquizados, monumentos y esculturas, una fuente de agua, una glorieta y veredas destinados al tránsito de los ciudadanos.

En este contexto en el que se convoca a la ciudadanía para visibilizar el reclamo de las mujeres por un espacio de equidad en la sociedad y la cultura contemporánea y el ejercicio absoluto del derecho a decidir sobre su cuerpo, se realiza la primera intervención artística del grupo. Sobre la misma se

recuperan los testimonios de las activistas Belén Tocino, Agustina Villanes y Guillermina Buckle:

Dentro del espacio cultural del evento que se realizó en la glorieta de la plaza Independencia antes de la marcha, el grupo de siete estudiantes mujeres de la Facultad de Arte Alfonsina Gómez Martínez, Belén Tocino, Guillermina Buckle, Agustina Villanes, Milagros Ballent, Lara Nicole Buena y Candela Rimoldi junto a otras dos mujeres músicas Laura Argemi y Noelia Camer, se manifestaron artísticamente. Mientras estas últimas tocaban *Para todas las mamitas del mundo* de Paloma del Cerro, una de las estudiantes interpretaba la canción bailando, recorriendo toda la glorieta y el resto se encontraba en el fondo de la misma en una posición corporal contenida, formando una hilera, con los ojos vendados.

A medida que iba transcurriendo la canción y el baile se manifestaba más intensamente, en símbolo de liberación. La actriz que bailaba se acerca al resto de sus compañeras y comienza a quitarles el vendaje, luego continúa con su danza. Las mujeres que ahora tienen los ojos abiertos, comienzan a recorrer y descubrir su propio cuerpo con la mirada, y luego con sus manos en las cuales tienen pintura de distintos colores por lo que en ese recorrido van tiñendo su piel, llenándose de colores y expresándose corporalmente. Finalmente, la actriz bailarina regresa a buscar a sus compañeras, todas juntas se trasladan hasta el frente del escenario y, mientras concluye la canción, levantan sus manos ante todo el público expectante.

Puede decirse que este primer acercamiento dio inicio al colectivo que tiene como objetivo realizar intervenciones artísticas en las distintas marchas que reclaman un derecho social y contribuyen a visibilizar la problemática feminista en la ciudad de Tandil, como eco de una réplica que sucede en el ámbito regional y nacional. La participación de las artistas en la

marcha *Ni Una Menos* del 3 de junio del 2016 se organizó luego de la repercusión obtenida por la intervención en oportunidad del reclamo por el *tarifazo*² y la positiva respuesta de la comunidad. Entonces el grupo que había cursado la cátedra de Expresión Corporal II de la Carrera de Profesorado y Licenciatura en Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN se vio frente a la necesidad de realizar otra intervención en la marcha del Ni una menos. Por lo cual le propusieron a la profesora de dicha cátedra, Gabriela Pérez Cubas, que crearan una intervención en conjunto, así fue como lo relataron las activistas Belén Tocino, Agustina Villanes y Guillermina Buckle:

Vestidas de negro y con el rostro maquillado del mismo color, todas las actrices se encontraron en una esquina que linda con la plaza Independencia, en la intersección de las calles Pinto e Irigoyen, formando un grupo que miraba hacia el frente de la marcha. Cuando se acercó la movilización comenzaron a realizar una secuencia de movimientos de expresión metafórica que consistían en: iniciar en cuclillas mirando desde izquierda a derecha a todas las personas; luego dirigir la mirada hacia el cielo y observar algo que simbolizaba la liberación, esperanza, empoderamiento, transformación, entre otros sentidos, que las impulsaba a levantarse para querer tomarlo, por lo que con la mano extendida hacia lo alto, juntas pivoteaban desde derecha a izquierda para poder alcanzarlo; hasta que lo lograban y se lo arrojaban al público expectante con la intención de compartirlo.

2 Se denomina coloquialmente *tarifazo* al conjunto de medidas tomadas por la presidencia de Mauricio Macri en el año 2016 para aumentar las tarifas de los servicios públicos, de la energía y del transporte como parte de un programa de desregulación de la economía promovido por el Fondo Monetario Internacional. Las medidas resultaron impopulares y se consideran como uno de los catalizadores de la serie de protestas y cacerolazos en todo el país. El concepto *Tarifazo* incluye connotaciones económicas, sociales y políticas.

Dicha secuencia se realizó en varias esquinas por las que transitaba la marcha y la respuesta del público en manifestación fue muy positiva, al punto que mostraron su interés por la intervención deteniéndose a observar y esto generó que se dividiera la marcha la cual volvió a unificarse cuadras después. Las estudiantes acompañaron interviniendo hasta que finalizó el recorrido en la plaza central.



Intervención *Ni una menos* 2016. Foto: Carla Bogliolo

Según las activistas antes mencionadas, en *Ni Una Menos* 2016 decidieron hacer uso del espacio público, como lugar de acción escénica y de intervención artística, concebido como ámbito de libertad que *problematiza la lógica de lo que hasta entonces se había considerado respecto de estos lugares y del comportamiento político-social de los que lo ocupan* (Proaño Gómez L. 2013 p 110)

Coincidimos con André Antunes Netto Carreira (2003: 41) cuando afirma que:

La ciudad capitalista con sus grandes avenidas y edificios de gigantescas dimensiones está sometida a un ordenamiento legal

de orden nacional y a las relaciones socio políticas determinadas por el contexto de la macroeconomía mundial (...) Este espacio fragmentado está articulado a través del flujo de vehículos y personas y tiene como principal característica la desigualdad.

Las marchas también constituyen una intervención a ese flujo de personas que recorren las calles: Chacabuco, Pinto, 9 de Julio, Mitre, Gral. Rodríguez y Belgrano legitimadas como principales, generalmente por la relación de cercanía que guardan con las instituciones gubernamentales. De este modo, las intervenciones artísticas se suman a la marcha, mediante el juego teatral, proponiendo de una manera diferente, comunicar el reclamo. En palabras de Antunes Netto Carreira (2003) el teatro de calle significa un potencial transgresor y su cumplimiento se manifiesta cuando propone una ruptura en el uso cotidiano de la calle. Puede decirse que el teatro, desde la acción poética y como intervención urbana cuestiona el orden establecido y apela a la desnaturalización de prácticas y conceptos culturales transmitidos de generación en generación.

Reflexiones conceptuales sobre la intervención

Cuando las activistas describen el proceso de trabajo sobre la intervención, consideran que:

Llegaba un nuevo Ni Una Menos el 3 de junio de 2017 y como grupo de estudiantes mujeres no podíamos dejar de relevar nuestro reclamo a partir del lenguaje teatral que nos convocaba y compartimos. Por lo tanto, decidimos realizar una nueva intervención que acompañara la marcha y el reclamo social.

Entonces diseñamos una secuencia física de movimientos que se repetiría durante toda la marcha. Nos vestimos de negro, respetando la estética que nos identificaba, pero esta vez

elegimos incluir dos nuevos símbolos correspondientes al mensaje que queríamos transmitir con la intervención.

Comenzamos caminando dentro de la columna que iniciaba a hacer su recorrido por las calles de la ciudad, hasta que una de nosotras, que se encontraba delante del grupo, realizaba un stop corporal y el resto nos detenemos del mismo modo. En ese instante nos colocamos una media de can-can negra en la cabeza y metafóricamente se iniciaba en nosotras una transformación física que modifica nuestra manera de trasladarnos y relacionarnos, de modo que pretendíamos reflejar así, cuerpos amorfos, pesados, cansados, doloridos. Continuamos caminando así, hasta llegar hacia una esquina donde formábamos una hilera que se dirigía hacia la marcha y una vez allí dispuestas, levantábamos nuestra mano izquierda hacia el frente, la cual estaba pintada de rojo, al mismo tiempo que gritamos en silencio a través de la media que nos cubría, simbolizando la frase *paren de matarnos*. Seguido a esto, lentamente bajábamos nuestro brazo y cabeza, mirando hacia el piso, hasta que la compañera que se encontraba en uno de los extremos, levantaba su rostro al frente y se quitaba la media liberándose, para luego despertar a la que tenía a su lado, quien se liberaría del mismo modo y así se repetiría la acción hasta el final de la hilera. Finalmente nos encontrábamos a través de la mirada y juntas reingresamos a la columna en reclamo.

Las artistas ubican la experiencia escénica de estas intervenciones urbanas dentro de la noción de performatividad que menciona Josette Feral, quien explica que la performance valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término (...) La diferencia en este caso [en el teatro performativo] es que este hacer es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica (Feral, J. 2016-2017: 32). Vinculan su quehacer con estos conceptos, ya que lo que las reúne como colectivo es la urgencia del hacer, del manifestar una posición

política a través del arte, donde esto se vuelve lo primordial poniendo la acción escénica al servicio de la lucha social.



Intervención *Ni una menos* 2016. Foto: Carla Bogliolo

Al mismo tiempo, entienden que al intervenir el espacio público del cotidiano social, la exposición se tiñe de riesgo e incertidumbre, puesto que como artistas no pueden controlar la reacción que tendrán los sujetos que estén viendo la intervención. De este modo, la eficacia o no de los objetivos que hayan planteado depende del encuentro en el presente. Feral toma a Jacques Derrida quien explica que *la acción contenida en el enunciado performativo puede o no ser eficaz (...). Así pues, el “valor de riesgo” y el “fracaso” se vuelven parte de la performatividad y deben ser considerados como leyes* (Ibíd: 34)

Asimismo, la intervención urbana es asociada a la idea de *Arte público* que según Lucy Lippard (2001: 61) es *“cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizado, respetando la comunidad y al medio”*. Este posicionamiento por parte de las artistas que brindan su

creatividad en pos de transmitir un mensaje comprometido con la causa de la marcha *Ni Una Menos*, permite que se les defina además como activistas.

Por su parte, Paloma Blanco explica que Brian Wallis define al activismo cultural como “*el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales*” (Blanco, 2001: 24). Felshin (2001: 87) menciona que las prácticas activistas “*suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio*”. Es decir que los activistas culturales son colectivos de artistas que intentan visibilizar las problemáticas de los sectores populares de la sociedad que no tienen voz ante las cadenas mediáticas sujetas a los discursos del poder dominante.

Es por ello que “*nuestras intervenciones tienen lugar siempre en el marco de una manifestación social, asumiendo el devenir de esos ámbitos y las posibilidades infinitas de reacciones y cambios, dice Feral: el performance tiene lugar en el mundo real, y subraya la realidad en la que se inscribe al tiempo que la deconstruye, al jugar con los códigos y las capacidades del espectador*” (2008: 34).

Así como las intervenciones son espontáneas y su resultado está ligado a lo que suceda en ese presente, los grupos que se arman también tienen este carácter de espontaneidad y urgencia: donde hay una marcha, se organizan dentro de esa necesidad de manifestarse a través del arte, autoconvocándose, manteniendo una manera de participación abierta. Por esto, Argüello Pitt (2003: 3) cita al respecto:

Pareciera hoy que la conformación de grupos estables es casi imposible. Las condiciones de trabajo se han vuelto hostiles. La idea de un colectivo que perdure en el tiempo, que rastree conjuntamente un tipo de trabajo, una búsqueda estética particular y una dinámica de trabajo que los identifica y los diferencia, parece una utopía.

En el caso analizado, se observa que las une una fuerza ante las injusticias de la realidad, lo cual implica que, a pesar de esta imposibilidad

de formarse como grupo estable, la potencia que caracteriza la escena de la intervención se ve instalada por las movilizaciones internas propias, que generan la necesidad del decir individual que se hace colectivo. Esta espontaneidad en el grupo que se menciona, también se ve atravesada por el caos de la creación urgente y la decisión en conjunto, como bien dice Feral (Ibíd: 36):

La escritura escénica ha dejado de ser jerárquica y ordenada para pasar a ser deconstruida y caótica, introduciendo el acontecimiento, asumiendo el riesgo. Más que teatro dramático, es como el arte del performance. Más que el producto, lo que el teatro performativo pone en escena es el proceso.

Siguiendo el mismo enfoque, se considera importante citar el testimonio final de las activistas, cuando manifiestan sentirse identificadas con las palabras de Argüello Pitt (Ibid: 3):

El nosotros plantea un modelo donde no solo es la metodología de creación lo que se pone en juego sino también las temáticas y la inserción del trabajo teatral en la trama social (...) lo colectivo es una marca de una construcción donde se integra al otro, un modelo utópico de creación conjunta donde la idea de un mundo mejor parece ser posible.

Consideraciones finales

A modo de conclusión hemos acordado denominar a los teatristas que generan las intervenciones *artistas activistas* porque a través de su participación fueron consolidando un posicionamiento político en relación al papel del teatro dentro del campo del arte. Se caracterizan por crear y desarrollar prácticas que enfatizan la dimensión política situada y potencian la mirada crítica sobre decisiones de los sectores de poder que, de alguna manera, vulneran el bienestar social.

Todos los elementos mencionados pueden ejemplificarse en las distintas intervenciones que se describieron en el presente artículo, como es el caso de las marchas del *Ni una menos* por los reclamos de derechos para las mujeres. Todas ellas son intervenciones que hacen explícito su vínculo con las condiciones sociales de desigualdad e injusticia en las que se inscriben, marcando el aspecto central del arte activista, que promueve la intervención directa y situada, para modificar la estructura y lograr el cambio social. También se han utilizado los recursos teatrales y del arte de calle como herramienta de visibilización en la sociedad. Puede decirse que este colectivo asumió un rol crítico y activo en su ciudad, constituyéndose como uno de los primeros grupos activistas de la región.

Bibliografía

- Antunes Netto Carreira, André. (2003) *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del '80*. Ed. Nueva Generación. Rosario. Santa Fe. Argentina
- Argüello Pitt, Cipriano (2003) “El nosotros infinito, creación colectiva y dramaturgia de grupo”. En Revista *Picadero* 23. Abril/Julio - INT
- Felshin, Nina. (2001) “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Blanco, Carrillo, Claramente y Expósito. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Feral, Josette (2016-2017) “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo” en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vols 6 – 7. Nº 10-11. Universidad Veracruzana. México.
- Lippard, L. R. (2001) “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Proaño Gómez, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Ed Biblos. Buenos Aires.

Blanco, Paloma (2001) “Introducción: Explorando el terreno” en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Ayacucho y su desarrollo teatral: espíritu de tradición e innovaciones expresivas

María Victoria Rodríguez
TECC - Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

El presente escrito se propone describir el desarrollo que ha tenido la ciudad de Ayacucho en el ámbito artístico teatral y destacar las diversas actividades a partir de la mirada de una referente de la ciudad: Marina Cecilia Cabarro.

Breve reseña de Ayacucho y su historia

Ayacucho significa en quechua *rincón de los muertos* según la traducción que le dieron los conquistadores españoles. Fundada el 22 de junio de 1866 por Don José Zoilo Miguens, hacendado y político porteño, y declarada ciudad el 17 de julio de 1934 se encuentra ubicada en el centro-este de la provincia de Buenos Aires y su número de habitantes supera los 20.000. Sus actividades económicas predominantes son la agricultura y la ganadería, cría y comercialización de hacienda vacuna y caballar; así como también establecimientos dedicados al agroturismo.

Aunque en la ciudad se destaque la actividad agroganadera y de ella se desprendan diversas actividades sociales y culturales como la tradicional Fiesta del Ternero y Día de la Yerra, la Fiesta Provincial al Trabajador de mi pueblo, entre otros, el crecimiento y desarrollo que han adquirido las

actividades artístico-teatrales ha sido muy notable en los últimos años. La cercanía geográfica con las ciudades de Tandil, Mar del Plata y la facilidad de acceso a través de diferentes medios de transporte hacia La Plata y Buenos Aires han promovido no sólo la circulación de espectáculos y espacios de formación profesional en la ciudad sino también la posibilidad para los jóvenes de ir a formarse profesionalmente en el área y regresar a su ciudad natal a desempeñarse como artistas, docentes o gestores culturales.

Tradiciones destacadas e innovaciones expresivas

El espíritu de tradición es la postulación del principio de permanencia y continuidad del espíritu nacional a través de todas las vicisitudes históricas.

Bernardo Canal Feijó

Una de las distintivas tradiciones de Ayacucho es la Fiesta Nacional del Ternero y Día de la Yerra, una celebración que data de 1969. Ha sido entendida desde sus comienzos como una de las manifestaciones más contundentes de la cultura rural pampeana. Tradición que se recrea a partir una serie de acontecimientos tales como la declaración del estado de yerra, la participación en peñas de música folklórica, el desfile tradicionalista, la destreza criolla, la presencia de fogones populares, la elección de la reina, las ferias de artesanos pertenecientes a Ayacucho y la zona, entre otros. También, la Fiesta Provincial al Trabajador de mi Pueblo, que cuenta ya con 21 ediciones, es otra de las celebraciones de la ciudad. Se realiza en homenaje a los trabajadores.

Según Olga Pizano Mallarino (2004: 36):

Las fiestas son construcciones míticas simbólicas en las que se manifiestan las creencias, mitos, concepciones de la vida y del mundo, y los imaginarios colectivos y están asociadas a algunas etapas del ciclo vital, de la economía, de las creencias religiosas de la política y de otras motivaciones humanas. Se transmiten por tradición y son originales y propias de una sociedad, en un espacio y un tiempo determinados.



<https://www.facebook.com/fiestanacionaldelternero/photos/2548789835244565>

Asimismo Bernardo Canal Feijoó (1937) sostiene que las tradiciones o el espíritu de la tradición no es conservador, no excluye la renovación, por lo contrario necesita también de la innovación de las formas expresivas. El espíritu de tradición no puede existir sino una vez que se ha probado en obra creadora, y con esa prueba afirma su permanente capacidad de creación. Entendemos que este es el caso de la ciudad de Ayacucho que afirma su capacidad de creación con cada edición de las fiestas mencionadas. Es importante decir que tanto las fiestas tradicionales como el desarrollo artístico teatral de la ciudad –independiente u oficial– ha ido creciendo debido a los agentes culturales involucrados: artistas y gestores culturales, entre otros.

El recorrido de la Dirección de Cultura desde el 2000 al 2020

La Dirección de Cultura de la ciudad depende de la Secretaría de Educación dentro de la cual se encuentra también la Dirección de Deportes y la Dirección de Jardines Maternales. La municipalidad cuenta también con la Dirección de Turismo y Museo que vinculada con la Secretaría de la Jefatura de Gabinete aporta al desarrollo artístico-cultural. Se han hecho cargo de la gestión de la Dirección de Cultura en la municipalidad desde el año 2000 hasta la actualidad: María Alejandra Etcheverry, profesora de danzas folclóricas (Intendente Julio César Cano: 2001-2003); Matías Fernández, profesor de música (Intendente Darío David: 2003-2011); Natalia Alzueta, profesora de artes visuales (Intendente Pablo Zubiaurre: 2011-2015); Isaías Argañaraz,

psicólogo social (Intendente Pablo Zubiaurre 2015 -2017, Emilio Cordonnier 2017-2019); Victor Gonzales (Intendente Emilio Cordonnier 2019-2023).

Hoy por hoy, la Dirección de Cultura cuenta con instituciones tales como el Instituto de investigaciones folklóricas Ventura Lynch, el Centro Cultural La Vieja Usina, la Sala Hugo del Carril-Casa de la Cultura y el Salón Libertador Gral. San Martín. Además, el Museo Histórico Regional que siendo un espacio de la Dirección de Turismo es utilizado para eventos artístico culturales. Son por otra parte actividades continuas de la Dirección de Cultura: el Certamen Nacional de Canto Folklórico y la Banda Municipal de Música. A través de las distintas gestiones municipales continuaron celebrándose las fiestas tradicionales mencionadas: Fiesta del Ternero y la Fiesta Provincial del Trabajador de Mi Pueblo. También, el Carnaval y el desarrollo del canto y el baile folklórico con la Asociación Civil Folklórica Media Caña.

Desde el punto de vista teatral se fueron generando espacios, tanto para el desarrollo de las artes escénicas como para la docencia en el área, que se sumaron a los reconocidos, tales como: Escuela Municipal de Artes e Idiomas y el Salón Libertador San Martín. Ambos, espacios de representación muy significativos para los ayacuchenses. Además, se ha reabierto la Sala Hugo del Carril en la Casa de la Cultura –un espacio con capacidad para 300 personas– que durante algunos años permaneció parcialmente cerrada por problemas edilicios y volvió a abrir sus puertas en el año 2015 alojándose entre otras funciones de cine y espectáculos teatrales. También la Vieja Usina, un edificio de 1910, reacondicionado como espacio cultural que lleva su nombre debido a que allí funcionó la Usina Fíat Lux, propiedad de Javier y Rafael Suárez, quienes impulsaran el primer servicio de iluminación eléctrica de la ciudad. Desde 2008 se denomina: Centro Cultural La Vieja Usina. Allí, se dictan talleres y actividades abiertas a toda la comunidad.

Finalmente, la Dirección de Cultura cuenta con un plan de becas denominado Activando Cultura que se gestó a partir del aislamiento social preventivo y obligatorio producto de la pandemia Covid-19 en marzo 2020. Las mismas tienen como propósito la asistencia económica a personas, grupos y espacios culturales que trabajen el patrimonio cultural y que hayan sido afectados por esta situación.

El desarrollo artístico teatral de la mano de los ayacuchenses

La identidad es la expresión cultural de la pertenencia a un espacio por parte de personas, individuos y colectividades. Esto implica la forma en que se perciben a sí mismos y a los otros, lo que a su vez tiene que ver con la manera en que se relacionan entre ellos, con los otros y con las instituciones

Miguel Antonio Garretón

Ayacucho es una ciudad con gran sentido de pertenencia, muchos/as de los que han vivido en otras ciudades vuelven ya esporádicamente ya para instalarse. Entre ellos, podemos mencionar referentes del área teatral tales como: María Eva Díaz, Mario Valiente, Esteban de Sandi, Rubén Larraule, Roque Fraydearena, Victoria Rodríguez y Marina Cecilia Cabarrou. También ha recibido artistas y profesores de teatro como: Cintia Vázquez, Julia Esquibel, María del Mar Rita Juan, Lucía Zunda, Matías Acupil, Bernarda Domínguez, entre otros.

Los y las artistas en estos últimos veinte años han trabajado de manera independiente, desempeñándose tanto como docentes, directores o actores en los espacios culturales mencionados. Un ejemplo para considerar en esta oportunidad es La Vieja Usina, donde artistas locales de diferentes disciplinas con su trabajo pusieron en valor el espacio. Entre ellos y ellas estaba Marina Cecilia Cabarrou. Es importante señalar que es ella quien decide abrir un nuevo espacio ahora de forma privada y completamente independiente junto a su compañera Bernarda Domínguez; así es como surge la Casa del Teatro inaugurada apenas en febrero del año 2020, aportando un hecho singular en la dinámica teatral ayacuchense.

Marina Cecilia Cabarrou es una de las tantas personas de Ayacucho que han vuelto a la ciudad *a devolverle al pueblo lo que el pueblo les ha dado*¹ dirá ella. Entiendo que esta es una oportunidad para observar lo que sucede con frecuencia en territorios como este, en los que los jóvenes parten para estudiar en otro lugar y cuando retornan lo hacen unas veces esporádicamente desde su nueva residencia, otras para establecerse y desarrollarse

1 Entrevista de la autora, 2020.

profesionalmente.

Una historia entre las historias. Mano a mano con Marina

La vida es una historia y que una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esta historia.

Pierre Bourdieu

De modo particular, me ocuparé de la trayectoria de Marina Cecilia Cabarrou (1979) observando los diversos roles que asume como actriz, directora y comunicadora audiovisual. Sus comienzos fueron en Ayacucho donde nació y finalizó sus estudios secundarios, tuvo sus primeros acercamientos al lenguaje teatral en diversos talleres entre los 8 y 12 años. Luego continuó sus estudios en La Plata y finalmente regresó a Ayacucho graduada en Tecnicatura en Actuación y Comunicación Audiovisual.

Cuando egresó en ambas carreras hizo un taller con Blas Arrese Igor², actor y director de La Plata y profesor de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Marina relata que esta experiencia se constituyó en un gran aprendizaje y es por eso que se identifica con el lenguaje teatral: “*que es un teatro.. no sé ...no es el teatro tradicional, aunque hacíamos textos tradicionales, es romper con espacios*”³. En Buenos Aires, en el Teatro San Martín hizo comedia musical y durante el 2009 volvió a Ayacucho. La decisión de volver en parte fue por motivos personales pero nunca pensó en dejar de lado su profesión, sino todo lo contrario, quería brindarle a su ciudad todo lo que aprendió a lo largo de estos años. Entiendo que la pertenencia por el lugar y el arraigo por su ciudad nos lleva a revisar el concepto de topofilia. Según, el geógrafo Yi Fu Tuan en su libro *Topofilia* (2007: 130) plantea:

2 Blas Arrese Igor es dramaturgo, director, actor y docente en arte. Dirigió y actuó en el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, Teatro Colón, TACEC. Trabajó con el Grupo Periférico de Objetos, Daniel Veronese, Lola Arias y Emilio García Whebi.

3 Entrevista de la autora, 2019.

Topofilia es un neologismo, útil en la medida en la que pueda definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material. Dichos lazos difieren mucho en intensidad, sutileza y modo de expresión. La reacción del entorno puede ser principalmente estética y puede variar desde el placer fugaz, que uno obtiene de un panorama a la sensación igualmente fugaz, pero mucho más intensa, de la belleza que se revela de improviso. La respuesta puede ser fácil: el deleite de sentir el aire, agua o tierra. Más permanentemente –pero menos fácil de expresar– es el sentir que uno tiene hacia un lugar porque es nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida.

Cabarrou al regresar a Ayacucho comienza a buscar un lugar donde dar clases de teatro de manera particular. En ese entonces la actividad cultural en la Vieja Usina, espacio municipal, se encontraba en incipiente desarrollo de la mano de algunos artistas independientes, con diferentes propuestas de actividades artísticas. Durante varios años dio talleres de teatro en ese espacio, en principio para niños y adultos para luego dedicarse específicamente al teatro de las infancias.

La Vieja Usina gratamente fue creciendo y con ella la necesidad de más espacios para más docentes, más talleres, cada uno con sus muestras que también tenían cada vez más concurrencia lo que luego se replicaba en más interesados en el área artística y en el teatro en particular.

Durante los años 2017, 2018 y 2019 Marina trabajó con otra profesora de teatro que estudió y se recibió en la ciudad de La Plata. Se trata de Bernarda Domínguez oriunda de Azul. Marina y Bernarda tienen varios grupos de teatro juntas y también de manera independiente. Ambas son fundadoras de La Casa del Teatro.

El 15 de febrero del 2020 se abrieron las puertas de La Casa del Teatro, ubicada en Rivadavia 854. Con la presencia de autoridades, familiares, amigos, alumnos y vecinos de Ayacucho. Se realizaron algunas funciones durante el mes de febrero y luego debido a la Cuarentena y al decreto de Distanciamiento

Social Preventivo y Obligatorio por COVID-19 debieron cerrar sus puertas. Eso no impidió que estas artistas abandonaran sus actividades sino que decidieron realizar proyectos virtuales para continuar la tarea a través de las redes sociales (Facebook e Instagram) Pensaron que así, mantendrían activo y expectante a su público. A través de consignas para participar y generando espacios virtuales de representación como las Virtualité, reunían a músicos, actores, actrices y artistas en general, que presentaban sus propuestas desde sus casas.



<https://www.facebook.com/LaViejaUsinaEspacioCultural/photos/a.493975914093923/994653750692801>

Hacia un cierre

Dijimos que Ayacucho significa *rincón de los muertos*, sin embargo, prefiero la acepción que sostiene *morada del alma*, porque ése es el lugar donde siempre es agradable volver. Prueba de ello es la trayectoria de Marina Cabarrou que describimos en este trabajo.

El desarrollo artístico teatral que ha tenido la ciudad a lo largo de las últimas décadas se debe en gran parte a aquellas personas que no sólo se han formado profesionalmente en el área sino y por sobre todo han regresado para desarrollar sus proyectos contribuyendo de este modo a generar espacios de desarrollo artístico y fuentes de trabajo dentro del área teatral.

Se espera que estas características sigan desarrollándose del mismo modo

a lo largo del tiempo, que los jóvenes siempre tengan expectativas de desempeñarse laboralmente en la ciudad y que Ayacucho siga siendo la *morada del alma* a la cual siempre retornar.



<https://www.facebook.com/101168578131160/photos/a.101173558130662/112844056963612>

Bibliografía:

- Bourdieu, P. (1989) “La ilusión biográfica” en *Historia y fuente oral n 2*. Acta sociológica, México, UNAM.
- Gravano, A. (1980). “Bernardo Canal-Feijóo y el Folklore” en *Folklore*, Buenos Aires, Honneger.
- Garretón, M, A. (2003). *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago de Chile, Convenio Andrés Bello y Fondo de Cultura económico.
- Tuan, F, E. (2007) *Topofilia, En estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Traducción Flor Duran Zapata. Melusina.

LXS AUTORXS

Barreyra, Diana Gabriela Docente e investigadora. Profesora en Letras y Licenciada en Teatro. Profesora Adjunta a cargo de Historia de las Estructuras Teatrales 1 y Ayudante diplomado en Historia de las Estructuras Teatrales 2 en la Facultad de Arte de la UNICEN. Investigadora del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) y co-directora Proyecto *Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)*

Bracciale, Milena Investigadora, docente y actriz. Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora de Juegos Dramáticos, Universidad Nacional del Centro, donde imparte seminarios de posgrado en la Maestría en Arte y Sociedad. Ayudante graduada parcial regular en el área de Literatura Argentina de la UNMdP. Becaria Posdoctoral del Conicet con un proyecto sobre mujeres dramaturgas argentinas del siglo XIX. Miembro del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina, dirigido por la Dra. Mónica Bueno, y del comité organizador de la Revista de Cultura y Literatura *Cuarenta Naipes*. Coordina la sección sobre teatro, Reseñas en Proscenio, de la revista *Reseñas Celehis*, que hace foco en el desarrollo del teatro en Mar del Plata. Entre otras, participó como actriz de *Los que están sentados* y *Mar de Troya*, dirigidas por Guillermo Yanícola, a quien reconoce como uno de sus grandes maestros. Es autora de *La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva*, de próxima publicación por Eudem, en 2021.

Dimatteo, Cristina Profesora en Ciencias de la Educación. Magister en Educación (Facultad de Ciencias Humanas. UNICEN, Tandil). Doctora en Ciencias de la Educación (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Se desempeña como Profesora Titular en el Profesorado y Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN, Tandil) y como investigadora en temáticas vinculadas con educación artística y formación docente en arte. Es vice directora del NACT Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC), Facultad de Arte, UNICEN. Es coautora de

publicaciones especializadas, entre las que se destaca Educación Artística. Horizontes, escenarios y prácticas emergentes, Bs. As, Biblos, 2014 y La forma escolar del arte. Provincia de Buenos Aires (1940-1960), área de Publicaciones, Facultad de Arte, UNICEN, de reciente aparición. También ha publicado numerosos artículos en revistas con referato tanto a nivel nacional como internacional.

Dubatti, Jorge Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Dubatti, Ricardo Historiador teatral, dramaturgo, músico y docente. Licenciado en Artes (orientación Combinadas) por la Universidad de Buenos Aires. Es becario de CONICET y realiza su doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA) sobre “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017), *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019) y *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020). Dicta “Historia de las Estructuras Teatrales I” en el Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER, sede Gualeguaychú). Es integrante del Equipo de Investigación de la Cuestión Malvinas (EdiCMA, La Plata).

Fuentes, Teresita María Victoria Mg. en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano (FFyL – UBA). Licenciada en Teatro (FA – UNICEN). Profesora titular ordinaria de Literatura Latinoamericana, Historia de las Estructuras Teatrales II y Seminario de Investigación e Integración Teatral (FA - UNICEN). Directora de núcleo de Investigación Teatro, Educación y Consumos Culturales. Miembro de la Comisión Académica de Posgrado de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica Coordina la Colección Dramaturgias que dirigida por Mauricio Kartun edita Publicaciones Arte.

Gardey, Mariana Licenciada en Teatro y Profesora de Letras. Profesora Adjunta a cargo de Historia de las Estructuras Teatrales 1 en la Facultad de Arte de la UNICEN. Investigadora del TECC (Centro de Estudios de Teatro, Educación y consumos culturales), en la misma Facultad. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE), en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

González, Alejo Actor, escritor y dramaturgo. Tutor par del plan VES de la UNCPBA. Estudiante de Profesorado y Licenciatura en Teatro en Facultad de Arte UNCPBA. Colaborador del TECC en el proyecto de investigación *Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)* Dirección: Teresita María Victoria Fuentes.

Hojsgaard, Luz Mg. en Teatro por la UNICEN, Profesora y Licenciada en Teatro por la UNICEN. Actualmente con la cursada completa se encuentra en proceso de tesis para el Doctorado en Arte por la UNLP. Se desempeña como auxiliar docente ordinaria en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, en el Departamento de Teatro. Es miembro del Núcleo de Investigación Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de UNICEN Categorizada V.

Landivar, Catalina Dramaturga, directora y actriz. Profesora de Teatro graduada en la Facultad de Arte de UNICEN. Cursó la Maestría en Dramaturgia en UNA. Integra el grupo Proyecto Mondo y el equipo del Club de Teatro. Realiza acompañamientos de procesos de escritura y es creadora de los talleres “*El bosque está llamando*” y “*Todo es mundo*” Actualmente trabaja en proyectos colaborativos, con artistas de diversas disciplinas. Ha recibido distinciones por su trabajo como dramaturga y directora: Atina, Premios Teatro del Mundo, Premios Javier Villafañe.

Maidana, Rubén Darío Actor, director teatral y Licenciado en Teatro egresado de la Facultad de Arte de la UNICEN. Miembro fundador y director del grupo de teatro independiente “Los Escuchantes”. Fundador de la productora teatral Manka Producciones. Doctor en Filología Española con Mención en Teatro, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia, España. Docente Titular de la Cátedra Educación de la Voz I, Carrera de Teatro de la Facultad de Arte, Unicen (Sede Tandil). Docente Investigador Categoría III por la Secretaría de Arte, Ciencia y Tecnología de la UNICEN.

Nemi, María Elena Dramaturga, directora teatral, coordinadora de talleres de escritura. Profesora de Lengua y Literatura (Instituto San José Tandil) Profesora de Juegos Dramáticos (Facultad de Arte - UNICEN). Se desempeñó como docente de nivel secundario hasta marzo de 2020. Coordinó la Escuela de Espectadores de Tandil bajo la dirección de Jorge Dubatti (2015-2017). Investigadora colaboradora en el Proyecto de Investigación *Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2010)* dirigido por Teresita María Victoria Fuentes.

Ocampos, Abril Estudiante de teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN. Coordinadora de taller de impro-clown. Actriz. Estatua Viviente. Clown social. Clown teatral. Integrante del TECC desde el 2020 Proyecto *Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)*. Dirección Teresita María Victoria Fuentes. Otras formaciones: Acrobacia aérea (con telas), canto y danza.

Paoletta, Anabel Doctora en Artes graduada en la Universidad Nacional de Córdoba. Es Licenciada en Teatro y Profesora Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Se ha especializado en Políticas Culturales (UBA) y en Educación Superior y TIC. Se desempeña como docente investigadora en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la UNICEN y en el Núcleo de investigación Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la UNICEN.

Rodríguez, Victoria Licenciada en Teatro (Facultad de Arte. UNICEN). Asistente de investigación en el TECC (Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales). Profesora de Teatro en distintos niveles y modalidad del Sistema Educativo y en Instituciones Educativas y Culturales de Tandil. Jefe de Trabajos Prácticos en Procesos del Juego y la Creación Dramática, Carrera de Profesorado y Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte.

Torrens Errecart, Juan Manuel Actor, director, dramaturgo, músico y profesor de Teatro. Realizó sus estudios de formación en la Facultad de Arte, UNICEN, Tandil. Se formó en el campo de la dramaturgia con Catalina Landívar, María Inés Falconi, Giuliana Kiersz, Sebastián Huber, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, Beatriz Catani, Mariana Mazover y Mauricio Kartun. Integró elencos como actor en obras como "La Irredenta" de Beatriz Mosquera, 2019, entre otras. Como asistente de dirección

participó en "Floresta" de Guillermo Yanicola, 2017; "Bloqueo" de Rafael Spregelburd, 2015; y "Lengua madre sobre fondo blanco" de Mariana Oberztein, 2014. Dirigió y realizó la dramaturgia de "¡Buu! Una obra de miedito" en 2019 y "¡Plop! El pelotero", en 2018.

Villamañe, Josefina Mg. en Teatro. Actriz. Prof. de Juegos Dramáticos (Facultad de Arte - UNICEN). Prof. de Expresión Corporal (IUNA, hoy UNA). Desempeño docente en tres instituciones terciarias de formación artística y docente de la ciudad de Tandil. JTP concursado en las cátedras Expresión Teatral y Expresión Corporal en el Prof. y Lic. de Educación Inicial en la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN. Investigadora categoría V. Integrante del TECC y del Proyecto *Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020)*. Dirección Teresita María Victoria Fuentes y del GIAPA, ambos núcleos radicados en la Facultad de Arte, UNICEN.

