

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

FACULTAD DE ARTE

TESIS DE LICENCIATURA DE TEATRO

La emergencia del teatro de intertexto posmoderno en Tandil

Estudio de puestas en escena de Marcelo Islas y Paula Fernández

Por Prof. Diana G. Barreyra

Directora: Lic. Liliana F. Iriondo

Tandil, marzo de 2014.-

Agradezco las sugerencias y lecturas críticas de las profesoras Liliana Iriondo y Victoria Fuentes. Asimismo la buena disposición de Paula Fernández, Marcelo Islas, Mario Valiente, Rubén Maidana y Raúl Echegaray que me brindaron su tiempo en entrevistas.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
--------------------	---

CAPITULO I.

Algunas consideraciones sobre “emergencia cultural” y “posmodernidad”.

Sus implicancias en el mundo del arte.

Consideraciones preliminares. Nociones generales en torno a la posmodernidad.....	11
Latinoamérica y la posmodernidad.....	17
La posmodernidad en el arte.....	20
-El campo literario.	
-El campo teatral.	
La puesta en escena como objeto de estudio.....	24

CAPITULO II.

El teatro en provincia: de la tradición a la emergencia cultural.

El teatro en Buenos Aires.....	27
Contexto histórico nacional (1983-1999).....	28
-Distopía y muerte en <i>Postales Argentinas</i>	
Teatro de intertexto posmoderno.....	33
-Etapas del teatro de intertexto posmoderno	
Tandil, el teatro en provincia de Buenos Aires.....	36
- El escenario local. Panorama teatral tandilense. (1959-1981)	
El Teatro Universitario.....	
- <i>La Fábrica</i> : Un espacio de producción artística emergente.	41

CAPITULO III.

Marcelo Islas: la sistematización de la subjetividad

Algunas notas sobre la formación artística	45
Etapas de la producción teatral en Argentina.....	50
- <i>LamáquinaHamlet</i> y la indagación en espacio no convencional	
- <i>Final de Partida</i> : el estreno de Beckett en Tandil	
<i>La Casa de Bernarda Alba</i> : múltiples lecturas de un universo unívoco...	56
-La vigencia del clásico lorquiano	
La estilización de un clásico realista.....	58

CAPITULO IV. Paula Fernández, la indagación sobre la actuación

Una nobel directora.....	64
<i>Visita</i> de Ricardo Monti.....	67
1998: Una Visita in-esperada.....	69
<i>La Malasangre</i> : un estudio sobre las relaciones de poder.....	74
-La indagación en los modos de actuación	
-El espacio de lo no-real	

CONCLUSIONES	81
---------------------------	----

FUENTES	85
----------------------	----

BIBLIOGRAFIA	87
---------------------------	----

ANEXO	91
--------------------	----

INTRODUCCIÓN

“Ningún modo de producción, ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”

Raymond Williams

En el panorama teatral argentino, en particular en Buenos Aires aparecieron en la década del ochenta las primeras prácticas teatrales que cuestionaron la dramaturgia y los modos de actuación de la modernidad teatral iniciada en los sesenta. Aunque han pasado más de treinta años del inicio de este proceso y más allá de la vigencia del realismo en el sistema teatral argentino, esta ruptura en la manera de hacer, de entender y de ver el teatro propició la emergencia de nuevas textualidades escénicas.

En la ciudad de Tandil -en el contexto de los estudios del *teatro en provincias*-observamos que los primeros rasgos de este teatro emergente se presentaron en las puestas en escena a fines de la década del noventa. Dichas prácticas se dieron preferentemente en el ámbito de la sala teatral *La Fábrica*: un espacio de producción artística alternativa de carácter universitario fundado oficialmente en 1998. El mismo pertenece a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, UNCPBA.

Esta sala desde sus orígenes estuvo íntimamente ligada a la Escuela Superior de Teatro, actual Facultad de Arte, UNCPBA. Este incipiente ámbito de formación propició una intensa actualización de posgrado nacional e internacional que redundó en prácticas innovadoras. Los nuevos directores graduados de la Escuela Superior de Teatro tanto como sus docentes intensificaron en cantidad y calidad el número de puestas anuales en la ciudad. (T.M.V. Fuentes: 1998). De este modo se dio continuidad a un teatro local en desarrollo que se construyó preferentemente en torno al trabajo de directores y actores antes que dramaturgos.

En particular, el director Marcelo Islas presentó puestas en escena que provocaron, cuestionaron y movilizaron al particular mundo cultural local. Su productiva tarea circuló por diferentes escenarios convencionales y no convencionales, preferentemente en *La Fábrica*. En esta oportunidad se señalan algunos hitos fundamentales de su producción en Argentina tales como el estreno de *Maquinahamlet* de Henri Müller y *Final de Partida* de Samuel Beckett, dos puestas en escena ampliamente analizadas por distintos investigadores locales de la Facultad de Arte. Luego abordaremos específicamente el análisis espectacular menos frecuente de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (versión 2000).

En el mismo período que nos ocupa, la directora Paula Fernández estrenó en el ámbito universitario obras que generaron desde la puesta en escena la misma incomodidad y extrañeza. De ella tomamos como punto de partida la puesta en escena de *Visita* de Ricardo Monti (1998) para luego profundizar nuestro análisis en *La malasangre* de Griselda Gambaro (2003).

El propósito de nuestro trabajo consiste en el estudio de ciertos rasgos que se dieron fundamentalmente en las puestas en escena a fines de los años noventa y principios del dos mil, en Tandil. Para nosotras, dichos rasgos significaron una ruptura en la producción teatral que hasta el momento había en la ciudad y se dieron preferentemente en un espacio de producción artística alternativa y desde el seno de la institución universitaria. El presente estudio se basa en la presunción que la producción artística presentada en *La Fábrica* durante el período 1998 – 2003 constituiría una emergencia cultural en relación con los rasgos del teatro de intertexto posmoderno.

Desde el punto de vista metodológico, la presente tesis se organiza en cuatro capítulos. En el primer capítulo se estudian rasgos del pensamiento posmoderno a manera de contexto y marco teórico, un panorama general de lo que se conoce como el fenómeno de la posmodernidad en diversos campos como así también se explora la forma que toma el pensamiento posmoderno en Latinoamérica. Asimismo se explicita el concepto de *emergencia cultural* y para finalizar se presentan diferentes concepciones acerca de la evolución que han seguido los estudios de puesta en escena.

En el segundo capítulo se describe el teatro porteño de los años noventa para entender el análisis de nuestro objeto de estudio durante ese mismo período en Tandil. La dinámica del mundo teatral local no puede aparecer desvinculada de los estudios del teatro de Buenos Aires sobre todo si pretendemos establecer con respecto a éste último, rupturas y continuidades. En referencia al particular ámbito teatral local se tomarán los recientes estudios de Teatro en las Provincias, dirigidos por Osvaldo Pellettieri, que en el caso de Tandil fueron realizados por las investigadoras Liliana Iriondo y Victoria

Fuentes. Se describen las circunstancias en cuanto al origen, fundación y objetivos de la sala teatral *La Fábrica* sala del teatro universitario perteneciente a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Fue necesario realizar un relevamiento de las puestas en escena presentadas en la sala teatral en dicho período para luego seleccionar aquellas en función de los conceptos *emergencia cultural e intertexto posmoderno*.

En el tercer capítulo se estudia la poética directorial de Marcelo Islas, se mencionan las puestas *Maquinahamlet* de Heiner Müller (1994) y *Final de Partida* de Samuel Beckett (1998) como hitos fundamentales en la evolución de su formación como director y se realiza el análisis específico de los elementos constitutivos de la puesta de *La casa de Bernarda Alba* (versión 2000).

En el cuarto capítulo se estudia la poética de dirección de Paula Fernández tomando como punto de partida su primer puesta en escena: *Visita* de Ricardo Monti (1998) para observar su evolución en *La Malasangre* de Griselda Gambaro (2003).

En ambos capítulos se realiza el análisis de las puestas en escena a partir de criterios concretos tales como diseño del espacio escenográfico, modos de actuación, rol del director de escena, que permitan estudiar las propuestas alternativas de Marcelo Islas y Paula Fernández en el mundo teatral local. Por otra parte enriquece este análisis la indagación acerca de la trayectoria y las prácticas artísticas de los dos directores antes mencionados.

A continuación, se exponen las conclusiones. Luego de las fuentes y la bibliografía consultadas se incluye un anexo con afiches y programas de mano,

junto a las imágenes de las puestas en escena estudiadas. Asimismo se incluyen comentarios y críticas periodísticas de las obras en cuestión.

CAPITULO I.

Algunas consideraciones sobre “emergencia cultural” y “posmodernidad”. Sus implicancias en el mundo del arte.

1.1 Consideraciones preliminares. 1.2 Nociones generales en torno a la posmodernidad. 1.3 Latinoamérica y la posmodernidad. 1.4 la posmodernidad en el arte. 1.5 La puesta en escena como objeto de estudio.

1.1 Consideraciones preliminares

Aquellos que frecuentábamos las salas teatrales de Tandil durante los años noventa especialmente *La Fábrica* pero no exclusivamente en ella, observábamos atónitos la novedosa puesta en escena de textualidades también nuevas. Textos de Samuel Beckett, Rodrigo García, Sergi Belbel, Vicente Zito Lema o Marco Antonio de la Parra como así también de dramaturgos nacionales tales como Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovski o Rafael Spregelburd eran puestos en escena en los sorprendidos escenarios de la ciudad.

En principio se presentaban como características comunes el abandono de la narración convencional en pos de la fragmentación y la marcada intención de generar desde el texto y desde la puesta sentidos ambiguos o multívocos. Entonces, nos preguntábamos si la emergencia de estas prácticas teatrales alternativas en una ciudad de provincia respondían a ciertos rasgos de intertexto posmoderno que se daban en consonancia con el teatro de Buenos Aires y otras capitales del mundo.

Para comenzar a respondernos estos interrogantes se vuelve necesario realizar algunas conceptualizaciones previas así poder apropiarnos específicamente de algunos conceptos vastos y complejos. Por ejemplo, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de emergencia cultural?, ¿qué se entiende por emergencia cultural?

Emergencia cultural en el sentido definido por Raymond Williams (1980) alude a la existencia de “elementos del proceso cultural que son alternativos o de oposición a los elementos dominantes”.¹ Siguiendo a Williams, se consideran emergentes aquellas prácticas teatrales que de manera consciente asumen el rol de la transgresión de la norma. Por ejemplo, si centramos nuestros estudios en el caso del sistema teatral argentino (Osvaldo Pellettieri, 2000) la emergencia estaría representada por un nuevo teatro que busca distanciarse de la tradición teatral dominante representada por el realismo reflexivo y sus principios.

¹ Raymond Williams (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península. Cap. 8 Pág 143-149

Tal como lo expresa nuestro epígrafe para Williams:

“Ningún modo de producción, ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”²

En este sentido, entre los aspectos más destacables que plantean los estudios que se ocupan de la comprensión de la cultura emergente es que permiten el descubrimiento de nuevas formas o adaptaciones innovadoras de las formas artístico-culturales. Tal es uno de los propósitos de nuestro estudio.

1.2 Nociones generales en torno al posmodernidad

Particularmente en este trabajo interesa estudiar los rasgos de la postmodernidad en el contexto latinoamericano y argentino acotándolos específicamente al campo artístico teatral. El objetivo no es “encasillar” el teatro alternativo de Tandil durante los años mencionados dentro de una categorización ni determinar si cumple o no con una serie de “requisitos” de lo que debería de ser el teatro posmoderno. Lo que interesa es hacer una lectura comprensiva de este teatro de provincia y comprobar de que manera las ideas de la posmodernidad -que intentaron modificar la forma de entender y de presentar el arte a fines del siglo XX- permearon particularmente en este ámbito.

² Raymond Williams Op.Cit.

El término posmodernidad sigue siendo aun hoy un término vigente y altamente discutido. Frente al aluvión de definiciones se vuelve necesario realizar algunas restricciones del término para evitar que el mismo se convierta en un rótulo poco convincente o vacío de significados. La posmodernidad es un fenómeno complejo y difícil de definir ya que a diferencia de la modernidad, no busca ser identificado con la razón ni ser definido en base a dicotomías u oposiciones. Si a esto se le añade que alberga en sí mismo una gran cantidad de teorías, áreas de estudio y manifestaciones artísticas y culturales el intento de puntualizar un marco teórico unitario del posmodernismo resulta en la mayoría de casos sólo un intento.

Como post-modernidad varios autores coinciden en reconocer un fenómeno histórico y cultural que aparece después de la modernidad, promediando los años 60, es decir durante el último tercio del siglo XX. Pese a la filiación de su nombre, nos referimos concretamente al prefijo “post” antepuesto al concepto de modernidad, sería erróneo considerar a este período como una consecuencia o continuación de la modernidad. El modernismo, por su parte es el resultado del pensamiento moderno plasmado en el arte de inicios del siglo veinte. Este, enfatiza la idea de experimentación artística con el objetivo de encontrar ‘la verdad’ escondida detrás de la superficie, así como el deseo de una originalidad absoluta. En cuanto al posmodernismo, algunos críticos han sugerido que en sus manifestaciones implican la sustitución de lo epistemológico por lo ontológico; el conocimiento por la experiencia, la teoría por la práctica, y el cuerpo por la mente. La ausencia de un centro específico, de lenguajes sofisticados y de metadiscursos son los rasgos que en esencia diferencian al posmodernismo del modernismo.

En este sentido, nos sentimos inclinados a pensar en la posmodernidad como una actividad pluralista e integrativa que retoma amplios paradigmas, generalmente de la cultura occidental, que repiensa los grandes discursos totalizantes y excluyentes recodificándolos. Al decir de Alfonso De Toro, “yo osaría calificar la posmodernidad como un Renacimiento recodificado.”³

En el campo filosófico, por ejemplo el paradigma de la posmodernidad se inaugura tempranamente con Jean Francois Lyotard (1979) y Gianni Vátimo (1980) y desde estos autores se redescubren los postulados de Michael Foucault (1966) Jacques Derridá (1972) y Gilles Deleuze (1968) convirtiéndose junto a los anteriores, en los fundadores del pensamiento posmoderno. La filosofía posmoderna se entiende como una relectura creativa y transformadora de discursos tradicionales en la que sus representantes recurren como principios básicos a la “deconstrucción”, a la intertextualidad y al disenso. En los postulados desarrollados por Foucault, Derrida, Lacan, Deleuze y Guattari, entre otros, está presente la idea de desarticular en vez de unificar.

Si buscamos las huellas del posmodernismo en el pensamiento de Foucault tempranamente este pensador se postula en contra de cualquier intento de teoría global buscando evitar el análisis totalizador y sistemático. Siguiendo la misma línea, Deleuze y Guattari comparten con Foucault la idea de que toda explicación o interpretación totalizadora del mundo es una expresión del deseo de poder.

³ De Toro, Alfonso Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa posmoderna) Kiel Universiät Pág. 443

En cuanto a los principales conceptos posmodernistas no podemos dejar de mencionar la idea derridiana de la deconstrucción. Para Derridá, ninguno de los elementos del lenguaje define de manera absoluta y descrea de cualquier intento de definir el mundo a partir de dicotomías binarias. La definición de elementos que se realiza a partir de lo que uno excluye del otro, resulta inadecuada. Derrida sugiere que todo concepto para acercarse a su definición esencial debe ser deconstruido de manera que los términos que lo conforman no sean establecidos a partir de la idea de oposición.

La misma naturaleza controversial del posmodernismo que señalábamos al principio ha dado lugar a un sin número de posturas entre la comunidad intelectual. Dichas opiniones van desde el apoyo y genuino interés por un entendimiento profundo de esta manifestación cultural, social e ideológica, hasta las más severas críticas que no sólo se oponen a las ideas promulgadas por la Posmodernidad sino que también cuestionan la autenticidad de dicho fenómeno considerándolo una expresión más de la modernidad.

Entre las principales objeciones al posmodernismo mencionaremos las ideas de Jürgen Habermas. Este filósofo alemán considera que el proyecto de la Modernidad todavía se encuentra vigente y que los postulados de la Posmodernidad impiden que dicho proyecto se realice.

Habermas afirma que:

“el imperativo moral de la Modernidad, el cual se vale de la razón como regidora de la vida social y democracia política, no debe ser truncado por las propuestas de la Posmodernidad.”⁴

También señala que las manifestaciones que se consideran como posmodernas no constituyen un cambio de paradigma sino una etapa más de la Modernidad. Esta es una discusión válida, que retomaremos cuando hagamos referencia a la particular forma que adopta la posmodernidad en América Latina.

1.3 Latinoamérica y la posmodernidad.

Explorar la forma que toma el pensamiento posmoderno en Latinoamérica, implica plantearnos en primera instancia la controversia en torno a si podemos hablar de posmodernismo en esta región donde en muchas áreas todavía no ha llegado siquiera la modernidad.

En principio resulta difícil hablar de posmodernidad en Latinoamérica, ya que el hecho de que la mayoría de teóricos y filósofos del posmodernismo sean principalmente europeos y norteamericanos nos ha llevado a pensar que la posmodernidad es un fenómeno privativo del primer mundo. Por otra parte, se trata de un fenómeno global que tiene su origen fuera del continente latinoamericano, y como tal no comparte con él una gran cantidad de características especialmente en lo que se refiere al aspecto socio-económico, político y científico. Teóricos y académicos en Estados Unidos y Europa han debatido ampliamente esta cuestión y las opiniones y los argumentos son tan

⁴ Habermas, Jürgen. “Modernidad vs. Postmodernidad.” Editorial Hutcheon. 1993. 91-104.

diversos como el fenómeno mismo. Al igual que europeos y norteamericanos, la intelectualidad latinoamericana tiende a suponer que al no haberse concluido la modernidad en América Latina, hablar de posmodernismo se trataría de un salto histórico injustificado.

Sin embargo, para Alfonso de Toro ideas fundamentales del posmodernismo tales como la descentralización del sujeto, la relativización del pensamiento occidental y eurocentrista y el abandono de sistemas autoritario-universalizantes reclamadores de verdad, han permitido que tanto Latinoamérica “como aquellos países que por razones históricas y económico-científicas han sido considerados como *periferias*”, obtengan la oportunidad de integrarse a un diálogo basado en un pensamiento que reconoce la idea de hibridez cultural.

De Toro también considera que el pensamiento latinoamericano no sólo se integra al diálogo de la posmodernidad sino que contribuye a que éste encuentre nuevas formas de entender e integrar las distintas realidades históricas y socioculturales. En este sentido, el marco de la posmodernidad permite que la periferia y el centro dialoguen con respecto a la distribución del poder discursivo y de sus contenidos. Este autor descree de la idea de considerar a Latinoamérica como una región diferente que no pueda estar englobada en fenómenos universales generales y cita como ejemplo autores como Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, García Márquez, Alejo Carpentier, latinoamericanos que emplearon la cultura universal como suya y no por ello perdieron identidad sino que la recrearon.

Entre los autores anticipadores del posmodernismo De Toro destaca la narrativa de los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Desde este

enfoque a estos autores puede considerárseles como autores modernistas que plantaron la semilla de la literatura posmoderna latinoamericana gracias a su particular uso del lenguaje literario, su reapropiación de la cultura universal y la confluencia de ficción, ensayo y teoría literaria en sus textos.

Señala De Toro:

“Borges abrió dentro del paradigma de la modernidad, aquel de la posmodernidad ya que muchos de los recursos que él utiliza en su obra se convertirán en las características más importantes y representativas de la ficción posmoderna.”⁵

Para el crítico mexicano Lauro Zavala, la posmodernidad surge en Europa del rechazo a los metarrelatos y las explicaciones omnicomprendivas de la historia y en Estados Unidos como una estrategia de adaptación ante los nuevos modos de sistematizar la información; En cambio en América Latina:

“La posmodernidad es vivida como otro nombre más para designar la condición en la que se superponen respetuosamente, en una gran tensión secular, elementos de muy distintas tradiciones culturales, entre los cuales se encuentran las tradiciones de lo viejo y lo nuevo, de lo propio y lo ajeno, lo único y lo diverso.”⁶

⁵ Op. Cit.

⁶ Zavala, Lauro. La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

Así pues, en Latinoamérica el fenómeno de la posmodernidad tiene ciertas características particulares que son el resultado de las condiciones privativas de nuestra historia, cultura y economía.

1.4 La posmodernidad en el arte.

El campo literario

En el campo del arte más allá de algunos antecedentes aislados que podemos encontrar en la década del sesenta⁷, la crítica de arte comienza a utilizar el concepto de “arte posmoderno” recién en 1980. En correspondencia con lo anteriormente descrito, en el plano artístico lo posmoderno se caracteriza por ser un arte de inclusión de temas, estilos, formas y técnicas conocidas reintegrándolas en un nuevo concepto y generando una mirada distanciadora, paródica de aquello que tradicionalmente conocemos como renacimiento, clasicismo, impresionismo o cubismo. En este renovado intento artístico reintroducen el arte figurativo, la marcada subjetividad y la alegoría.

Si nos detenemos en el campo literario, los conceptos que más a menudo se relacionan con la literatura posmoderna son discontinuidad, ruptura, desplazamiento, decentrismo, indeterminación, antitotalidad y auto-reflexividad.

7 Algunos críticos consideran que Andy Warhol con el Arte Pop y otras formas artísticas que se dieron en EE.UU y Europa como antecedentes de la posmodernidad

6 Lyotard, Jean- Francois. La condición posmoderna. 8va ed. España: Cátedra, 2004. “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”

Para Lyotard la función de la ficción posmoderna, o más específicamente del autor posmoderno, es la de la re-escritura de la modernidad. Esta re-escritura tiene como finalidad exponer la imposibilidad de las metanarrativas modernas ⁸. Alfonso de Toro se une a esta proposición al afirmar que la narrativa posmoderna se presta a la re-escritura en cuanto a que:

“Hay una preocupación casi obsesiva por el pasado y su relación con el presente. Esta práctica escritural es deconstructivista en el sentido que no solamente expone el pasado sino que al mismo tiempo ostenta sus mecanismos de construcción y ofrece una lectura alternativa de la historia. Esta se manifiesta como construcción relativizada al revelar diversas posiciones discursivas desde donde los sujetos pronuncian estos discursos”⁹

La intertextualidad es constantemente mencionada como principio constructivo central de los textos posmodernos porque disuelve o confunde las fronteras entre los textos literarios y los de crítica y teoría literaria.

El campo teatral

Con mayor retardo aún la crítica comenzó a ocuparse de las manifestaciones posmodernas en el campo del teatro. La práctica del teatro posmoderno comienza en los años sesenta con el Living Theatre, el Happening y

⁹ “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”

el Open Theatre en Nueva York pero el máximo desarrollo de esta textualidad escénica se dará con las propuestas de los directores Peter Brook, Heiner Müller, Jean Marie Koltés, Alberto Kurapel, Antonio Griffero entre otros.

Se trata de un teatro que celebra el arte como ficción y como proceso, que parte de la no-textualidad o la referencia mínima a un texto previo, que transforma al proceso de actuación en el principal protagonista, más cercano a la *performance* que al drama.

Es un teatro que se abre a distintos códigos de comunicación: musicales, lumínicos, audiovisuales y que convierte en teatro cualquier espacio convencional o no convencional (cafés, garajes, parques, casas, terrazas, etc.)

Fernando de Toro, uno de los académicos más reconocidos dentro del ámbito de estudio del teatro posmoderno sugiere, por su parte, que:

“Una de las características centrales de las prácticas literarias posmodernas es lo que podríamos denominar apropiación, la cual se manifiesta a través de diferentes formas de intertextualidad¹⁰.

Esta intertextualidad se realiza no solo a través de diferentes tipos de relaciones transtextuales sino también desde concepciones epistemológicas como la de *rizoma* al cual haremos referencia en próximos capítulos.

¹⁰ De Toro, Fernando *Las teatralidades posmodernas: simulación, deconstrucción y escritura rizomática*” Pág. 183

Este teatro no es reductible a una interpretación o a un sentido profundo. Entre sus rasgos sobresalientes el teatro posmoderno se resiste a la interpretación: ya no se interpreta desde los parámetros tradicionales, la fragmentación y la intertextualidad del discurso impiden construir mensajes unívocos.

Un teatro así concebido adquiere formas nihilistas, casi grotescas llegando a concepciones radicales tales como *el silencio total* de Robert Wilson¹¹ o *el espacio vacío* según Peter Brook.¹²

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”*¹³

Veremos si algunos de estos rasgos analizados por estudiosos aparecen en las puestas en escena que son nuestros objetos de este estudio.

Para ello se hace necesario considerar previamente algunos criterios sobre el análisis de puesta en escena.

¹¹ **Robert Wilson** (EE:UU. Texas 1941) Director de escena de vanguardia y dramaturgo, una persona polifacética en el mundo teatral.

¹² **Peter Stephen Paul Brook** (Inglaterra, Londres, 1925) Director de teatro, películas y ópera. Es uno de los directores más deslumbrantes e influyentes del teatro contemporáneo. Sus puestas en escena han sido revolucionarias e innovadoras.

¹³ Brook, Peter (2001) *El espacio vacío Arte y técnica escénica de Peter Brook*. El teatro mortal. Pág 1. Editorial Península

1.5 La puesta en escena como objeto de estudio

En el campo de la investigación teatral se abren distintos modos de aproximación a la puesta en escena de un espectáculo. Ellos responden a modelos epistemológicos diferentes y a distintas concepciones del fenómeno teatral.

El primero de ellos, fue tomado del campo de la literatura y centra su análisis en el estudio de la temática en acción de una pieza, intentando explicar que “nos dice” la obra de una sociedad o de una psicología en particular. Representantes de esta línea de análisis original son Andre Veinstein y Tadeus Kowzan entre otros.

Más tarde, en la década del ochenta, este enfoque comienza a recibir aportes de la semiología, tomando herramientas que permitan iluminar acerca de los distintos sistemas de significación de una representación. Estas aproximaciones parten de la observación analítica de la representación y su objetivo es comprender el espectáculo y construir el sentido de la escena. Esta orientación es la que siguen los estudios de Anne Ubersfeld, Erika Fisher, Patrice Pavís y Marco de Marinis. En general podemos afirmar que este enfoque avanza en el análisis de una puesta tomando como punto de partida el producto terminado, dejando aún en sombras el análisis del proceso de creación.

El segundo modelo surge de las teorías empíricas de la producción que entienden el fenómeno teatral como un proceso de aprendizaje y de creación. Esta línea intenta dar cuenta de procesos que tienen que ver con el juego, la creación, la energía. Estas complejas zonas de análisis, difíciles de delimitar

apuntan no sólo a “comprender” un espectáculo sino a “acercarse a los modos de hacer”, encontrando un camino diferente de teorizar la práctica. Como ejemplo podemos citar las textualidades de Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook o Jerzy Grotowski.

Ambos modelos no sólo demuestran una evolución de los modos de aproximación a un polifacético objeto de estudio, sino que en la actualidad se enriquecen dialécticamente. A partir de estas rupturas y aportes en los modelos es que van apareciendo nuevos cuestionamientos acerca de los límites del campo de análisis de la investigación teatral.

Para ser eficaz y pertinente el estudio del teatro necesita de un modo imperativo cubrir todo el campo de la práctica. El objeto de estudio “puesta en escena” esta formado por los signos y los símbolos que se plasman en ella, al igual que los elementos teatrales y técnicos de la representación. Sin duda, como investigadores resulta indispensable interesarnos no sólo en el espectáculo que fue durante mucho tiempo el objeto de estudio esencial de los estudios teóricos sino abrir el campo a todo lo que esta más allá de la representación en sí misma.

El análisis de una puesta en escena entendida como ‘*análisis genético*’ (Josette Féral, 1998)¹⁴ reconoce y atiende a la constante evolución del texto dramático al texto espectacular. Para reconstruir el proceso creativo es tarea del investigador recopilar cuadernos de apuntes, notas de ensayos, cuadernos de dirección, registros audiovisuales, entrevistas a los actores del proceso,

¹⁴ Féral, Josette *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Ed Galerna Bs. As. 1998.

información de los medios escritos entre otros instrumentos. De esta manera el análisis abarca el conocimiento del contexto social, de las ideologías (que pueden ser las del director como la de otros actores participantes en el proceso), del dramaturgo y del director y de los respectivos contextos en los que escriben y/o dirigen. Se trata de crear puentes entre el antes y después. *“No es sino a este precio-según Feral- como los prácticos pueden sentirse comprometidos con la teoría.”*

Desde esta perspectiva el objeto de estudio puesta en escena es abordado en toda su amplitud y es la mirada que se propone para el estudio de los textos espectaculares reunidos en este trabajo.

A continuación se recuperan estudios sobre la puesta en escena con rasgos de posmodernidad en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires para luego observar estos rasgos en el teatro en la provincia de Buenos Aires.

CAPITULO II.

El teatro en provincia: de la tradición a la emergencia

2.1 El teatro en Buenos Aires. 2.2 Contexto histórico nacional (1983-1999). Distopía y muerte del país en Postales Argentinas 2.3 El teatro de intertexto posmoderno. Etapas del teatro de intertexto posmoderno. 2.4 Tandil, el teatro en provincia de Buenos Aires. El escenario local. Breve panorama teatral tandilense. (1959-1981) 2.5. El Teatro Universitario. *La Fábrica*: Un espacio de producción artística emergente

2.1 El teatro en Buenos Aires

No podemos estudiar el teatro en provincia de Buenos Aires sin considerar las prácticas teatrales que se dan en el centro del campo intelectual del país.

En la ciudad de Buenos Aires, a mediados de los años ochenta diferentes textualidades comienzan a distanciarse de las formas dominantes de la teatralidad realista-moderna. Es a partir de la parodia y el cuestionamiento a los cánones realistas que surgen nuevas concepciones y modalidades teatrales. El concepto de “verdad escénica”, la crítica al contexto social y la tesis realista

como así también el principio constructivo del realismo: el encuentro personal, fueron puestos en tela de juicio por el nuevo teatro. En este sentido, comienzan a presentarse en Buenos Aires ciertas experiencias artísticas de experimentación, algunas de ellas de carácter emergente.

En efecto, a partir de 1985 aproximadamente, comienza a definirse un nuevo teatro de carácter general pesimista, que gusta de la ironía y elude la denuncia social. Entre las mayores innovaciones se manifiesta una nueva definición de actor que no se limita a la escuela stanislavskiana sino que incorpora procedimientos del actor nacional y se abre a otros géneros considerados “menores” tales como el mimo, el circo, la música rock o el teatro de variedades.

Los espectáculos no pretenden la transmisión de un mensaje único y transparente para el público sino que se presentan multiplicidad de sentidos que desafían al espectador. Según Alicia Aisemberg (2001)¹⁵ estas prácticas se desarrollan en un comienzo en el Teatro Parakultural expandiéndose luego a diferentes grupos y espacios del ámbito porteño.

2.2 El contexto histórico nacional (1983-1999)

“Nuestra posmodernidad indigente y mercantil...”

Consideramos importante ubicar esta emergencia en un contexto histórico social específicamente nacional. Al finalizar la última dictadura y con el retorno

¹⁵ Aisemberg, Alicia (2001) *Tendencias de la escena emergente en Buenos Aires*. Conjunto. Revista de Teatro latinoamericano N° 120 marzo págs.10-17

de la democracia en 1983 se produce una nueva discusión en torno a los principios de la modernidad. Los cambios sucedidos en el contexto social argentino: la desaparición del enemigo representado por el proceso militar y la paulatina definición de una democracia neoliberal generan desde el campo intelectual cuestionamientos a la historia como “relato verdadero”.

Para una mayor comprensión del teatro surgido en esa época, tomamos un estudio de Jorge Dotti “*Nuestra posmodernidad indigente*” en el que su autor sostiene la siguiente hipótesis:

*“el éxito relativo del plan económico neoliberal no es la causa sino el efecto de un cambio profundo de los criterios de sociabilidad con que el sentido común y la opinión pública generalizada entienden su propia realidad. Cambio que se sustenta en lo que se ha llamado la función hegemónica de lo mercantil en el imaginario social de los argentinos”*¹⁶

Para Dotti, el teatro de intertexto posmoderno en Argentina se da a conocer de la mano de la *función hegemónica de lo mercantil*, esto es durante el *menemismo*. Con este término alude a la política económica de Carlos Saúl Menem,¹⁷ quien desde sus acciones de gobierno favoreció el libre mercado, la privatización de empresas estatales, la desintegración social como así también la instrumentalización cultural por parte del poder económico.

¹⁶ Dotti, Jorge (1993) *Nuestra posmodernidad indigente*. Espacios de crítica y producción. N° 12 junio-julio págs.3-8

¹⁷ Carlos Saúl Menem: único mandatario argentino que completó dos mandatos presidenciales constitucionales de forma consecutiva y que permaneció durante una década en el ejercicio de la primera magistratura (1989-1999)

Frente a esta nueva realidad social, entendemos que en el campo teatral porteño se abren dos grandes posiciones: la moderna realista que incluye la mayor parte del teatro dominante y se halla representada por la Fundación SOMI, en referencia al dramaturgo Carlos Somigliana que fue fundada en diciembre de 1990. Sus miembros más reconocidos son: Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Bernardo Carey, Roberto Perinelli, Marta Degracia y Héctor Oliboni.

Por otra parte, la tendencia al teatro de intertexto posmoderno (Pellettieri...) que se apropia de algunos procedimientos del posmodernismo europeo y norteamericano alejándose del verosímil teatral.

Distopía y muerte del país en *Postales Argentinas*

Un hito fundacional de este tipo de teatro que nos encontramos analizando es el estreno en 1988 de *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís, una obra que por su deconstrucción y su “contaminación textual” marcó la llegada del intertexto posmoderno a nuestro teatro.

Según Jorge Dubatti en su estudio *Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: Dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país*¹⁸ en esta pieza se propone una distopía,¹⁹ una utopía negativa, en la que la realidad transcurre en

¹⁸ Fukelman, María, Dubatti, Jorge.(2010) *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires, Coedición Fondo Nacional de las Artes-Centro Cultural de la Cooperación.

¹⁹ El termino distopía es antónimo de utopía y se usa preferentemente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) donde las tendencias sociales se llevan a extremos

términos opuestos a los de una sociedad ideal, es decir, en una sociedad no deseada.

Allí se presenta un futuro no muy lejano al espectador, en el año 2043, en el que se produce la muerte de la Argentina, simbolizada en el suicidio de Héctor Girardi y en una ciudad desolada:

“...atravieso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño”

(Op. Cit. Pág. 43)

“¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte!”

(Op. Cit. Pág. 61)

Hacia el año 2300, en un país europeo, una actriz de la compañía de “trovadores del futuro” que ofrece el ciclo de conferencias teatralizadas “Postales Argentinas”, explica a los espectadores que:

“En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir.

Pasión trunca, por cierto. Al igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son sólo una colección de

apocalípticos. Tomado de: Trousson, Raymond (1995): Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes, Barcelona, Península.

fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra. ”

(Op. Cit. Pág.42-43)

Esta elección de Bartís de crear una *conferencia de los trovadores del futuro* remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y que hay que rescatar. En 1988, a cinco años de la restitución de las estructuras democráticas tras la dictadura más sangrienta y monstruosa, Bartís imagina la muerte de la Argentina. Metaforiza la desintegración y desaparición del país, como puesta en evidencia de las consecuencias del horror de la dictadura.

Más tarde, en los noventa, emerge en Buenos Aires un conjunto de dramaturgos que impregnan sus obras de esta estética posmoderna, nos referimos a Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Alejandro Tantanian. Estos autores en Buenos Aires son los responsables de producir textos críticos al proyecto estético del realismo y de afianzar la emergencia.

En suma, estas textualidades emergentes afectadas por los grandes cambios culturales propios del siglo XX y mediadas por su interacción con el campo intelectual porteño ponen en duda las grandes creencias del teatro realista dominante.

2.3. El teatro de intertexto pomoderno

...más que una cuestión de etiquetas

Cuando Jorge Dubatti se refiere al teatro acontecido entre 1983-2012 afirma que no puede estudiarse independientemente del paisaje cultural en el que esta inserto: la posdictadura. Período cultural que considera inédito en la historia nacional ya que remite a una redefinición profunda del país.

Este mismo período que nos encontramos analizando según Dubatti se denomina *Nuevo teatro o Teatro de la posdictadura*.

Para este crítico teatral:

“Después de la dictadura, la Argentina ya no podrá ser la misma, ya no se recuperará de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos y la complicidad civil que acontecieron entre 1976 y 1983, tras el juicio a las juntas militares, la proclamación de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). La continuidad de la dictadura como trauma en la Postdictadura, sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato, obligan a reformular el imaginario de la Argentina”²⁰

²⁰ Dubatti, Jorge (2012) *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestro días*. 1983-2012. Págs. 203 a 213. Editorial Biblos

Dicha periodización del teatro argentino se realiza desde un criterio político-social y cronológico que tiene en cuenta dos variables la intranacional y la internacional.

Por otra parte, si tomamos el modelo de análisis del sistema teatral argentino propuesto por Osvaldo Pelletieri, el teatro emergente que nos encontramos analizando se denomina *Teatro de intertexto posmoderno*. (Pelletieri, 1998)

Desde este enfoque la emergencia tiene que ver con un intento de dinamización del sistema teatral argentino se produce a partir de la recepción productiva de dramaturgos como Harold Pinter, Benard-Marie Coltès o Heiner Müller (Pelletieri, 1998) pero también con los cambios en el contexto histórico social antes mencionado generando una necesidad de cuestionamiento de la historia como relato verdadero e interactuando con el campo intelectual argentino. Es desde este punto que adhieren a la textualidad rasgos posmodernos tales como la nostalgia, la ironía, la parodia, la desintegración o la resistencia.

Este enfoque nos parece más adecuado para el análisis de los elementos que componen las puestas en escena seleccionadas, nuestro objeto de estudio.

Etapas del teatro de intertexto posmoderno.

Dentro de esta sistematización del teatro de intertexto posmoderno es posible referirse a dos tendencias o fases con respecto a la posición que las obras adoptan en relación al pasado teatral y cultural.

Una primera fase denominada *teatro de la resistencia* que expone el pasado en la superficie para exhibir su agotamiento. El ejemplo más claro es la anteriormente descrita *Postales Argentinas*. En ella, se propone la deconstrucción de la puesta moderna que recupera algunos de sus procedimientos creando un modelo teatral en el que se critica y a la vez se refuncionaliza el discurso moderno.

En la segunda fase del intertexto posmoderno se encuentra *el teatro de la desintegración*. En estas obras se tiende a expulsar el pasado teatral y cultural argentino realizando una recepción productiva de autores europeos fundamentalmente del polo posmoderno como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valère Novarina, Raymond Carver entre otros. En nuestro país son representantes de esta estética el autor y director Rafael Spregelburd en obras como *Cucha de almas* (1992), *La tiniebla* (1994) o *Remanente de Invierno* (1995)

También en esta línea mencionamos las producciones de *El Periférico de objetos*,²¹ fundado en 1989 por el dramaturgo y co-director Daniel Veronese, junto a un grupo de titiriteros del Teatro San Martín; nos referimos a espectáculos como *Ubú rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991) *El Hombre de Arena*. (1992) o *Cámara Gesel* (1993) entre otros.

Algunos críticos teatrales porteños ven en este teatro de la desintegración la continuación ideológica del absurdo neovanguardista iniciado en los sesenta

²¹ El Periférico de Objetos fue fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, aunque esta última abandona pronto el proyecto. La idea inicial consiste en hacer del teatro clásico de títeres, aprendido de manos de Ariel Bufano y Adelaida Mangani en el Grupo de Títeres del Teatro San Martín del que formaban parte todos ellos, en un instrumento escénico para un teatro de adultos, que fuera capaz de ofrecer una renovadora expresión a algunos de los temas centrales de la cultura actual, como la violencia y la crueldad, el poder sobre el otro, la tortura, el sentimiento de culpabilidad o el suicidio.

por autores como Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky. Al igual que este adhieren a la tradición irracional y pesimista.²² Pero mientras que el absurdo pretendía demostrar lo absurdo de la existencia humana, creía aun en la noción de sentido, exigía una interpretación. El teatro de la desintegración en cambio, toma del absurdo lo abstracto del lenguaje y la disolución del personaje, pero no se propone demostrar nada, el sentido del texto es absolutamente a-referencial y su construcción es tarea exclusiva del espectador.

2.4 Tandil. El teatro en Provincia de Buenos Aires.

El presente trabajo adquiere mayor profundidad y especificidad si lo analizamos desde el marco de los estudios de teatro argentino en las provincias. Dichos estudios demostraron la dinámica particular de la cultura local y el ritmo propio del teatro de nuestras ciudades actuales. Desde este enfoque se destaca la importancia de describir -al menos brevemente – el derrotero que ha seguido la actividad teatral en Tandil hasta llegar a los años noventa, objeto de nuestro estudio.

El escenario local. Breve panorama teatral tandilense. (1959-1981)

Entre la década del cincuenta y comienzos de los ochenta la constante que dominó el mundo de la cultural local fue “la emergencia de algunas estrategias de modernización intercaladas con otras acciones de clara resistencia a esta renovación” (Iriondo, Liliana; Fuentes, Teresita 2007)

²² Rodríguez, Martín *El teatro de la desintegración (1990-1998)* en Conjunto revista de teatro latinoamericano. Casa de las Américas N° 120 pp. 2 a 10

Según las investigadoras en el ámbito teatral local:

“...Al mismo tiempo se leía y debatía en público una obra de Arthur Miller en el ateneo Rivadavia y se ponía en escena a Federico García Lorca en el club Independiente, se representaba un sainete de Alberto Novión en el salón Parroquial o bien en el municipio se manifestaba en el espacio urbano las promocionadas festividades de Semana Santa”²³

El teatro de arte fue impulsado en Tandil por diferentes asociaciones tales como las bibliotecas populares, los salones sociales de los gremios locales y los clubes sociales y deportivos de la época: ‘Independiente’, ‘Gimnasia y Esgrima’, ‘Defensa’, ‘Rivadavia’, ‘Ferrocarril Sud.

Entre estos grupos se destacó el conjunto ‘Rojo y Negro’ del Club ‘Independiente’, pues en ese espacio surgieron y desarrollaron sus primeros espectáculos los directores: Atilio Abálsamo (1909-1965) y Celso Bosco Martignoni (1924 –1966). Ellos llevaron a escena como co-directores algunas obras como: *Amanecer* de Gregorio Martínez Sierra o *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. Más tarde, cada uno formó su propio grupo: ‘El Teatrillo’, el primero y el ‘Teatro Independiente Tandil’ (TIT), el segundo.

El Conjunto ‘*El Teatrillo*’ dirigido por Atilio Abálsamo desarrolló sus actividades entre 1955 y 1965. Luego, por el espacio de dos años más permaneció conformado como elenco y entre otros, se hizo cargo de la dirección

²³ Iriondo, Liliana; Fuentes Victoria Historia del Teatro en las Provincias. Vol II. Pág 101

Jorge Lester (1909-1994). Funcionó primero en el Teatro de la Confraternidad Ferroviaria y luego en el subsuelo de la Biblioteca Rivadavia.

Otro de los elencos reconocidos de la época fue ‘Teatro Independiente Tandil’ (TIT), impulsado por Celso Bosco Martignoni.²⁴

En esos cursos Martignoni actualizó las nociones relativas a un ‘teatro de arte’, con sentido social y de carácter universal. Asimismo orientó el trabajo del actor centrado en sus posibilidades vocales y gestuales. En ‘Nuevo Teatro’, Martignoni fortaleció un repertorio que alternaba el drama de ideas con la poética de la farsa y el realismo crítico consolidándose como un defensor de la ética ‘anti comercial’ de los independientes. El TIT estrenó *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en octubre de 1959 en el Cine Teatro Astral. Esta puesta indicó una clara transición a la modernidad en el teatro local. (Iriondo, Fuentes: 2003)

Por otra parte y como anticipamos, también hubo en Tandil otros ámbitos teatrales que resistieron a las propuestas de modernización de este teatro de arte. Es el caso del Salón Parroquial y el elenco oficial de la Comedia Tandilense promovido por el municipio a principios de los sesenta.

El Salón Parroquial fundado en 1951 fue la clave del accionar antimoderno representado por el grupo de Acción Católica de la Parroquia del Santísimo Sacramento. En este ámbito se desempeñó Enrique Ferrarese (1908-1991) actor y director de formación salesiana proveniente de la ciudad de Buenos Aires. A partir de 1952, Ferrarese queda a cargo del conjunto *Elevación*

²⁴Productor agropecuario, activo militante del radicalismo e integrante del ‘Ateneo Rivadavia’. A comienzos de los cincuenta viajó por razones de salud a Buenos Aires, ciudad en donde tomó clases de Actuación y de Ética Teatral con Pedro Asquini, miembro de ‘Nuevo Teatro’. En esos cursos Martignoni actualizó las nociones relativas a un ‘teatro de arte’, con sentido social y de carácter universal. Pero también se entrenó para orientar el trabajo del actor centrado en sus posibilidades vocales y gestuales, desestimando al mismo tiempo la declamación y el amaneramiento propios de los filodramáticos.

que ponían en escena comedias y dramas de contenido moral o con marcada intención didáctica como *La barca sin pescador* de Alejandro Casona o *Claudia, la maestra rural* de Octavio Frías Aldezábal por mencionar solo algunos ejemplos.

Durante el período militar (1966-1973) Ferrerese es convocado para dirigir un elenco oficial. De esta manera nace en 1967 el Teatro Estudio Municipal continuando con su ideología estética de profundo sentido aleccionador.

Hacia los años ochenta cuando Ferrerese se aleja de la gestión el elenco oficial queda a cargo de José María Guimet (1940) constituyendo la actual Comedia Tandilense.

En los años setenta se produce una segunda modernidad impulsada por la llegada a Tandil de algunos artistas que renovaron sobre todo en el modo de producción de los espectáculos logrando una inusitada afluencia de público.

En 1973 se crea la Escuela Municipal de Teatro dirigida por Juan José Berestain actor y director egresado del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (ITUBA). Las puestas en escena de Berestain y sus alumnos se presentaban en la nueva sala del Auditorio Municipal emplazada dentro del Museo de Bellas Artes en 1974. En sus comienzos sus producciones fueron vistas como una continuidad del Teatro Independiente de Tandil pero más tarde el director re-actualizó su propuesta a partir de aportes stanislavskianos recibidos en el ITUBA.

El golpe de estado de 1976 provocó el cierre de la escuela Municipal de Teatro.

2.5. El teatro universitario.

Llegamos a los años ochenta y como hemos visto el teatro de Tandil se caracterizaba por la presentación de propuestas artísticas diversas provenientes de diferentes espacios. Desde el ámbito oficial La Comedia Tandilense continuaba presentando preferentemente obras de carácter clásico y moderno, representadas por actores tradicionales de la ciudad y jóvenes sin formación específica. Este teatro convocaba un público medio y estable. Su quehacer era legitimado por la presentación y logro de premiaciones en certámenes bonaerenses.

Por otra parte funcionaban en Tandil, propuestas de tipo independiente que generalmente se presentaban en espacios no convencionales (salones de fiesta, casas de familia, galpones, escenarios escolares, etc.) Estos grupos de teatro funcionaban de manera cooperativa y arriesgaban propuestas novedosas. Su público era joven y minoritario.

Un claro antecedente de la actividad teatral universitaria fueron los Talleres de Dirección y Formación actoral dependientes de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires creados en el año 1979. En el año 1981, el director teatral Carlos Catalano a cargo de estos talleres presenta en el Aula Magna de la Universidad, *El Reñidero* de Sergio de Cecco. Esta puesta impactó en este particular escenario local modificando y complementando las prácticas artísticas locales.

Otro factor propicio, es la creación de la Escuela Superior de Teatro, (E.S.T.) en el año 1988, esta institución funciona como un ámbito de formación artística y pedagógica legitimante de diversas prácticas artístico- teatrales de Tandil y la región. Desde este momento, la E.S.T. generará en este contexto continuidad y aumento de la producción teatral como así también mayor variación poética ²⁵ en las puestas en escena, producto de los nobeles directores que egresarían de la misma hacia los años noventa.

La Fábrica: Un espacio de producción artística emergente

Cuando nos disponemos analizar el surgimiento de algunas producciones artísticas de carácter emergente en el campo teatral tandilense, nos encontramos a fines de los años noventa con un hecho significativo: la apertura de la sala teatral *La Fábrica*. Algunos aspectos de esta producción teatral son el objeto de nuestra investigación. Sin embargo, como hemos visto antes de la inauguración y apertura oficial de esta sala, en Tandil confluyeron una serie de factores que abonaron este proceso.

En efecto, en el mes de junio de 1998 se inaugura oficialmente un espacio para la producción y circulación de espectáculos artístico-teatrales no sólo de origen local sino de la región. La sala se encuentra en el interior del mismo edificio donde funcionaba desde hacía diez años la Escuela Superior de Teatro, actualmente Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Ubicada en una céntrica esquina tandilense tiene capacidad para 150 localidades y un promedio de asistencia del público de 80 a

²⁵ Iriondo, L. Fuentes; V. (1997) *Convivencia y variación en el teatro universitario*. La Escalera VII. Anuario de la EST pag. 130.

100 espectadores por función. Aún teniendo en cuenta los altibajos propios de la actividad teatral, en la actualidad, La Fábrica continua siendo un espacio vigente. En estos quince años de desempeño ha demostrado continuidad y estabilidad en cuanto a presentación de espectáculos y formación de un público no mayoritario pero estable.

En sus inicios, se conformó La Asociación Amigos del Teatro La Fábrica, una entidad civil sin fines de lucro formada en su mayoría por docentes y alumnos de la Escuela Superior de Teatro. La misma planteaba entre sus metas la necesidad de difundir la actividad de los grupos independientes, locales y regionales, de organizar una programación que garantizara continuidad y diversidad en las muestras artísticas y ofrecer espectáculos de “teatro de arte”.²⁶

La propuesta se presentaba como un espacio de teatro alternativo al teatro meramente comercial, y al mismo tiempo, como una oferta artística distinta, de claro origen universitario que intentaría marcar algunas diferencias estéticas con la tradición vocacional. En este sentido, comienzan a presentarse en Tandil ciertas experiencias artísticas de experimentación, algunas de ellas de carácter emergente.

En Tandil, La Fábrica, es una sala teatral que oficialmente se inaugura en el año 1998. Sin embargo este espacio ya se venía utilizando desde un año antes bajo el nombre de Aula-teatro. En esta primera etapa, que podríamos denominar fundacional, La Fábrica estrena textos de autores y puestas en escena de espectáculos que marcaron una ruptura con respecto a las prácticas de origen

²⁶ Iriondo, Liliana (1999) *Teatro en las Provincias La Fábrica*. Teatro XXI. Revista del Getea N° 9, Pág. 76 y 77. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

vocacional que circulaba hasta ese momento: *Final de Partida* de Samuel Beckett, *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* de Daniel Veronese, *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís, *Visita* de Ricardo Monti, *Rojos Globos Rojos* de Eduardo Pavlovsky, *Sentidos* de Rodrigo García, *Después de la lluvia* de Sergi Belbel, *La tiniebla* de Rafael Spregelburd, *GurKa* de Vicente Zito Lema, *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra, son sólo algunos ejemplos.

En cuanto a la elección de textos dramáticos podemos observar que en La Fábrica se estrenaron obras portadoras de rasgos dramáticos que rompieron con las formas dominantes de la teatralidad realista-moderna. Entre los más significativos podemos mencionar: fractura de la narración, polifonía y crisis de la lógica causal directa. Estas propuestas teatrales pretendieron presentar alguna oposición o alternativa con respecto a los elementos dominantes y en esta etapa fundacional la mayoría de ellas basan su producción en la incorporación de dramaturgias *de intertexto posmoderno*. En Tandil y en el período que nos ocupa (1997-2003) se presentaron obras y adaptaciones de obras que podrían encuadrarse dentro de esta denominación. Inclusive, textos de autores como Heiner Müller y Rodrigo García fueron llevados tempranamente a escena en Tandil con respecto a ciudad de Buenos Aires.²⁷ Asimismo, en este período se estrenaron en La Fábrica obras de Daniel Veronese, Rafael Spregelburd y Ricardo Bartís, dramaturgos nacionales cuya producción representa en nuestro país el polo emergente más cercano al teatro posmoderno.²⁸

²⁷ *LamaquinaHamlet* de Heiner Müller dirigida por Marcelo Islas fue puesta en escena en Tandil el 21 de octubre de 1994 meses antes que el reconocido estreno de esta obra por El Periférico de objetos en ciudad de Buenos Aires

²⁸ Aisemberg, A., Libonati, A. *La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)*. Teatro Argentino del 2000. Cuadernos del GETEA. Galerna. Buenos Aires.

Estos primeros espectáculos estuvieron a cargo de jóvenes directores algunos de ellos, egresados de la Escuela Superior de Teatro entre quienes se encontraban: Marcelo Islas, Daniela Ferrari, Julia Lavatelli, Juan Cristian Roig, Mario Valiente, Lautaro Vilo, Paula Fernández, entre otros. Casi inmediatamente muchos de ellos parten para realizar estudios de postgrado en Chile, Francia y España.

En cuanto al texto espectacular, la ruptura comenzó a manifestarse en la divergencia de los elementos que componían la puesta en escena, en la fusión de los modos de actuación y en la concepción diversa del espacio. Los jóvenes directores no buscaban concretar en la escena una puesta tradicional del texto dramático sino que expresaban a través de sus textos escénicos una construcción creativa.

Un quiebre verdaderamente significativo en cuanto a los aspectos anteriormente descritos fueron las puestas en escena del director Marcelo Islas y Paula Fernández que son estudiadas en los próximos capítulos.

CAPITULO III.

Marcelo Islas en búsqueda de la sistematización de lo subjetivo

3.1 Algunas notas acerca de su formación artística. 3.2 Etapas de la producción de Islas en Argentina. Indagación en espacio no convencional: *LamaquinaHamlet*. Final de Partida: Beckett en Tandil. 3.3. La Casa de Bernarda Alba y múltiples lecturas de un universo unívoco.

3.1 Algunas notas acerca de su formación artística.

Marcelo Islas, director tandilense de formación universitaria, cursó la licenciatura de Teatro en la UNCPBA (1987-1993), de la que fue docente de Interpretación y de Dirección Teatral. De esta manera, aprendió y consolidó sus conocimientos del sistema pedagógico de Stanislavski, también de los presupuestos fundamentales del teatro épico brechtiano. Continuó haciendo estudios de postgrado e intervino activamente en la actividad teatral sin limitarse a un rol particular o restrictivo.

En 1993 parte hacia España donde realiza un curso sobre "Nuevas tendencias de la creación y producción teatrales" en la Sala Beckett (Barcelona),

beneficiado por una beca otorgada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (I.C.I.) y por la Sala Beckett. En este período, “complementa numerosas lecturas individuales que asistemáticamente venía realizando del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad, del teatro brechtiano y de las nuevas manifestaciones teatrales.”²⁹

Su amplía y continua tarea de dirección comienza en 1989 cuando dirige *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre y desde ese momento no ha dejado de hacerlo en ningún momento. Mario Valiente, actor, director, colega de Islas y actual decano de la Facultad de Arte, recuerda: “*De todos nosotros fue el que siempre tuvo más claro el rol de director... los demás alternábamos distintos roles*”³⁰

La mayoría de sus puestas en escena en Tandil, están enmarcadas dentro del teatro universitario, otras pertenecen a las producciones de cierre relacionadas con su actividad docente o proyectos personales.

En 1998 logra el título de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y más tarde realiza el Doctorado en Filología Española de la Universidad de Valencia. En año 2002 Islas se va de nuestro país y actualmente es docente en la Universidad de Playa Ancha (UPLA) en Valparaíso, Chile donde lleva a delante la dirección de los proyectos de actuación de los alumnos de la carrera de Teatro.

Las propuestas de Islas siempre se presentaron como emergentes en el mundo teatral local ya que trabajó con procedimientos que desestructuraban el horizonte de expectativas del público tandilense, acostumbrado, en líneas

²⁹ Entrevista de la autora a Marcelo Islas (2013)

³⁰ Entrevista de la autora a Mario Valiente (2012)

generales al realismo y costumbrismo dominante. Los aportes de sus posgrados le acercaron textos aún no trabajados en nuestro país. Por tanto Islas no solo incluye procedimientos innovadores sino que desde la elección de nuevas textualidades introduce y consolida la opción poética por el intertexto posmoderno.

Trabaja desde un enfoque multidisciplinario, para ello indaga en variados contextos no sólo estético-teatrales sino filosóficos y literarios.

Las premisas básicas sobre las que trabaja Islas se asientan en el arte y la reflexión. Permanentemente se observa en este director un esfuerzo por –según sus palabras- *“sistematizar lo subjetivo”*:

“Tratar de fundamentar desde lo teórico las posiciones tomadas desde lo artístico con materiales a veces muy alejados del teatro pero que sin embargo reflejan el pensamiento de quien escribe”³¹

Una lectura que influye notablemente en la poética directorial de Marcelo Islas durante sus años de formación es *Rizoma* (1972) de Giles Deleuze y Felix Guattari.³² El director recuerda que la primera lectura de ese texto lo confundió y luego de diferentes relecturas: *“Ese texto me iluminó, las imágenes potentes de*

³¹Islas Marcelo (1998) *El silencio y la palabra como máscaras del vacío: La puesta en escena de Solo dos*. Introducción de Tesis de Doctorado.(Pág 4) Santiago de Chile

³² Deleuze, G. Guattari, F. *Rizoma* Introducción Premia Editora. México 1983

las plantas, las ratas, las madrigueras... entendí que la idea de rizoma representaba mi trabajo” ³³

Rizoma es un concepto de origen filosófico y epistemológico que hace referencia a sistemas no centrados, no jerárquicos y no significantes.

*“Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre ‘n menos 1’ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma.”*³⁴

La imagen de “rizoma” es tomada por los pensadores franceses de la observación de la estructura de algunos tubérculos y es utilizada para describir un modelo no tradicional de organización del conocimiento.

“Los brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse transformándose en un bulbo o tubérculo; el rizoma de la botánica, que puede funcionar como raíz, tallo o rama sin importar su posición en la figura de la planta, sirve para ejemplificar un sistema cognoscitivo en el

³³ Entrevista de la autora a Marcelo Islas (2013)

³⁴ Deleuze, G. Guattari, F. Op. Cit.

*que no hay puntos centrales —es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos”*³⁵

El funcionamiento del pensamiento rizomático está regido por seis principios: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura, cartografía y calcomanía. Estos principios convierten a este sistema en una organización abierta a todas las dimensiones, netamente productivo y no reproductivo.

*“El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.”*³⁶

Estos paradigmas de la filosofía posmoderna que pretende una relectura creativa y transformadora de discursos establecidos por la tradición filosófica son los conceptos de preferencia de este director para fundamentar su práctica artística.

³⁵ Deleuze, G. Guattari, F. Op. Cit.

³⁶ Deleuze, G. Guattari, F. Op. Cit

3.2 Etapas de su producción escénica.

Como ha sido estudiado en la Historia del Teatro en las Provincias, por las investigadoras del teatro en Tandil, Liliana Iriondo y Victoria Fuentes, en la producción del director, Marcelo Islas se pueden reconocer al menos dos etapas.³⁷

Un primer momento, con rasgos de la ‘segunda modernidad’ tomando temáticas y procedimientos del absurdo europeo. En cuanto a lo semántico el director aborda temas del existencialismo sartreano; señalando la decadencia, la alienación y la desintegración tanto textual como ideológica. Las puestas de Islas que corresponden a este período son: *A puerta cerrada* (Jean Paul Sartre) y *Las geografías de Delia* (Julio Varela) en 1989, *La voz humana* (Jean Cocteau), *Las cosas se hacen de a Dos* (Julio Varela), *Trescientos millones* (Roberto Arlt) en 1990; *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), *Historias para ser contadas* (Osvaldo Dragún) en 1991; *El humillado* (Roberto Arlt), *El canto del cisne* (Anton Chéjov), *La espera trágica* (Eduardo Pavlovsky) en 1992; *Frágil como la dicha* (Marcelo Islas), *Las criadas* (Jean Genet), *LOS* (Adapt. *El nuevo inquilino*, Eugene Ionesco) en 1993; *Danza macabra* (August Strindberg) en 1994.

A partir de la puesta en escena de *Lamáquinahamlet* de Heiner Müller en el año 1994, señalan un quiebre o una ruptura en su poética directorial, ya que si bien Islas continúa con la estética ideológica del absurdo, comienza a apropiarse además de autores como Heiner Müller, Gilles Deleuze, Félix

³⁷ Iriondo, L. Fuentes, Teresita M.V. (2008) ‘Historia del teatro en Tandil’, en Pellettieri, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en las provincias*. INT. Vol. III. En prensa.

Guattari, entre otros. Islas comienza a presentar una ‘estética del nihilismo’, cuestionando la historia como relato verdadero. Esta segunda etapa presenta los rasgos de intertexto postmoderno, en la variante ‘teatro de desintegración’ (O. Pellettieri, 1998).

***LamáquinaHamlet* y la indagación en espacio no convencional**

LamáquinaHamlet dirigida por Marcelo Islas fue puesta en escena en Tandil el 21 de octubre de 1994. Esta puesta en escena consiste para el estudio de su producción, un antecedente ineludible. Islas se acerca a la textualidad de Müller durante su posgrado en la Sala Beckett, por lo que consideramos esta puesta como una apropiación concreta producto de sus estudios superiores. Dice Islas: “*en aquel período conocí obras, autores que me cambiaron la forma de ver el teatro; y no solo de teatro sino sobre todo del campo de la literatura, de la filosofía...*”³⁸

En cuanto al texto dramático podemos decir que la elección de Islas no es casual. Müller propone un texto para la disputa, la controversia y no para la aceptación y representación pasivas, esto es comprendido por el director que argumenta:

"Es un texto al que hay que interrogar (...) En esta obra se ha perdido el rastro de uno de los paradigmas fundamentales del teatro naturalista: la reproducción en escena de gestos tomados

³⁸ Entrevista de la autora a Marcelo Islas, (2013) mimeo

de la vida real. El teatro es el lugar donde se puede ir a ver algo que no puede suceder más que allí".³⁹

A partir de estas ideas, condujo la puesta hacia una búsqueda convirtiendo en eje de su trabajo la indagación permanente. En este sentido, el director elige para montar la puesta en escena un espacio teatral alternativo de características no convencionales. Un taller mecánico ubicado en la calle Vélez Sársfield al 100, propiedad de Francisco Tripodi.

Las posibilidades de experimentación que ofrecía el ámbito elegido -en el que se observaban herramientas, tachos, grúas, roldanas- fueron aprovechadas al máximo por el director y todo su grupo de trabajo durante el proceso de ensayos.

Iniciado en esta dirección y luego del estreno de esta obra identificamos un segundo período poético en este director. Las puestas son *Historias interiores* (Julio Varela), *Decir sí* (Griselda Gambaro) en 1995; *Final de partida* (Samuel Beckett), *Solodos* (Marcelo Islas) en 1997; *Sentidos* (Rodrigo García, Marcelo Islas) en 1998; *Gurka (frío como el agua, seco)* (Vicente Zito Lema) en 1999; *La casa de Bernarda Alba* (F. García Lorca) en 2000; *En seco* (Alejandro Robino), *La tortita* (M. Islas), *La zapatera prodigiosa* (F. García Lorca) en 2001.

Es durante este segundo momento de evolución de su poética directorial compleja, heterogénea y de múltiples apropiaciones del teatro europeo, que Islas pone en escena entre otras, las obras *Final de Partida* (1998) y una segunda

³⁹ Islas, Marcelo en *El Eco de Tandil* el 21 de octubre de 1994

versión de *La Casa de Bernarda Alba*, (2000) una obra en la que ya había incursionado en el año 1991.

Final de Partida: el estreno de Beckett en Tandil.

El 3 de abril de 1957 se estrenaba en Londres *Final de Partida* de Samuel Beckett. El mismo día cuarenta años después se pone es escena esta misma obra en Tandil, en el contexto de teatro universitario en provincias. En efecto, el jueves 3 de abril de 1997 *Final de partida* dirigida por Marcelo Islas se estrena en el aula-teatro, hoy La Fábrica.

Para la ocasión se convocó al crítico e investigador teatral Jorge Dubbati que dictó una conferencia acerca del teatro de Beckett momentos antes del estreno de la obra. Más tarde, en la crítica aparecida en el Cronista Comercial, Dubatti dice:

*"Con motivo de la celebración del cuadragésimo aniversario del estreno mundial de Final de Partida la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro ha montado bajo la dirección del talentoso director Marcelo Islas, una singular versión de dicha pieza beckettiana."*⁴⁰

La interpretación estuvo a cargo de un elenco universitario integrado por: Carlos Catalano, Augusto Galeota, Germán Romero y Beatriz Troiano que

⁴⁰ Dubatti, Jorge en el Cronista Comercial, 22 de abril de 1997

según la crítica local “superó el desafío que plantea el teatro de Beckett con total solvencia”⁴¹

En *Final de Partida* (1997) se representan tres generaciones: los viejos, el padre y el hijo encerrados en un “interior sin muebles”. Los personajes beckettianos en un intento mínimo de comunicación tratan de sobrellevar la degradación del tiempo, trampa en la cual se encuentran “*atrapados y obligados a representar la comedia en espera de que esto termine*”⁴²

En la escena dominaba una atmósfera de agobio y desesperanza generada por la presencia de los grises y escasa iluminación. Las palabras al igual que las acciones son repetitivas, retardadas y rutinarias en total consonancia con la espera de la nada. Los parlamentos extensos y los silencios cargados, descreen del poder de la palabra. El discurso es fragmentado, escindido al igual que los cuerpos que se hallan dentro de recipientes de basura cúbicos de madera y cartón o en una silla de ruedas en el caso de Hamm.

El director consigue con sobriedad de recursos y elaboración reflexiva acertar en el ritmo de este *Final de Partida* definida por el propio Beckett como *una obra difícil y elíptica, más negra que la tinta, más inhumana que Godot*.

Varios fueron los factores que contribuyeron para que se considere a esta puesta como otro hito fundacional del teatro universitario de los noventa en Tandil. *Final de partida* de Marcelo Islas fue la obra que se estrenó en ocasión de la inauguración de la sala teatral *La Fábrica*. Este espacio como ya

⁴¹ “*Final de partida de Samuel Beckett*” en diario Nueva Era, 26 de abril de 1997

⁴² Final de partida (programa de mano)

describimos anteriormente, se instala como un lugar desde el cual se opta por un teatro de arte, de experimentación, con características emergentes produciendo un aporte, un complemento y a la vez una ruptura en el escenario local. A nuestro entender sienta un precedente en cuanto al tipo de prácticas artístico teatrales que continuaría presentándose en *La Fábrica*. Actividad que estaría a cargo de los directores teatrales universitarios egresados de la Escuela de Teatro.

Por otra parte, esta puesta no sólo inauguró un espacio, sino que al mismo tiempo se consolidó como una obra emblemática del teatro universitario de los noventa. Durante los años 1997 y 1998 *Final de Partida* representó a la Escuela Superior de Teatro en el I Festival de Beckett en Rosario, en el 10° Encuentro de Teatro “Bolívar 97”, en el III Festival Internacional de Barranquilla, Colombia y en la II Bienal Internacional de Teatro en España realizando presentaciones en las ciudades de Valencia, Murcia y Alicante .

Hemos señalado dos hitos fundamentales en la producción teatral de Islas: *LamáquinaHamlet* (1994) y *Final de partida* (1997) Ambas ejemplifican distintas etapas de su evolución poética. A continuación elegimos la puesta de *La casa de Bernarda Alba* (2000) para estudiar en profundidad los rasgos de la emergencia posmoderna en Tandil.

3.3. La Casa de Bernarda Alba: múltiples lecturas de un universo unívoco

El viernes 9 de junio del año 2000 el grupo teatral *Solo Dos*, dirigido por Marcelo Islas presentó en la ciudad de Tandil la obra teatral *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. El estreno se realizó en la sala universitaria La Fábrica, con importante afluencia del público y buena recepción de la prensa local.

“Presentar una obra de repertorio conocida y famosa es un desafío para todo el grupo y el resultado es de excelente calidad” (...)
*“Una inteligente, sensible y cuidadosa elaboración de una obra canónica del repertorio español en que todos los recursos, incluso los tiempos, están admirablemente ensamblados”*⁴³

Sin embargo, la propuesta del director aspiraba a algo más que a presentar una nueva versión de la canónica obra o según sus dichos *“más que una salida al teatro”*⁴⁴. El mismo director había realizado una primera versión de esta obra en el año 1991. Nueve años después, la vuelve a elegir esta vez con la intención de presentar un espectáculo que ofreciera múltiples posibilidades de lectura del hecho teatral. Además concretó un proyecto de carácter cultural dirigido a jóvenes del recientemente creado nivel Polimodal. Para ello formó un equipo multidisciplinario constituido por actores, escenógrafos, iluminadores, artistas plásticos docentes y pedagogos, entre otros.

⁴³ Grupo Solo dos: *La Casa de Bernarda Alba* en diario Nueva Era, 30 de junio de 2000

⁴⁴ Entrevista de la autora a Marcelo Islas, (1998)

La vigencia de un clásico

Frente al interrogante central ¿Por qué elige *La casa de Bernarda Alba* nuevamente y en este contexto? múltiples son las respuestas que ensaya su director: “*porque es Lorca, porque es un clásico y no pasa de moda*”⁴⁵. Sin embargo, en esta segunda versión Islas intenta definir una relación más profunda con *La Casa de Bernarda Alba*, y encuentra un nexo que tiene que ver con la temática de la obra, pensada para una sociedad y un tiempo diferentes y sus posibles connotaciones.

Interpelado acerca de la vigencia de las obras de Federico García Lorca, el director declara: “*si bien Lorca trazó un fiel retrato de la sociedad española de los años ´30 muchas de sus características no han perdido vigencia en la actualidad: el “que dirán” y “la mirada de los otros”*”⁴⁶

En su opinión, estas características perviven en las pequeñas comunidades que a pesar de recibir el impacto comunicacional de los medios se comportan como estructuras cerradas, tradicionales y conservadoras. En ellas la mirada “de los otros” pesa sobre nuestras acciones, determinando comportamientos.

⁴⁵ Entrevista de la autora a Marcelo Islas (1998)

⁴⁶ Islas, Marcelo en “¿Por qué aún sigue vigente la temática central de *La Casa de Bernarda Alba*?” Fundamentación del director de la obra en Propuesta Didáctica Interdisciplinaria. Año 2000.

3.4 La estilización de un clásico realista

La Casa de Bernarda Alba fue concluída en 1936 dos meses antes de la trágica muerte de su autor. Fue leída por Lorca, la primera vez el 24 de junio en la casa de los Condes de Yebes y más tarde, el 15 de julio en la casa del Doctor Eusebio Oliver.

Se estrenó y publicó póstumamente. Esta circunstancia ha llevado a la crítica a múltiples interrogantes, algunos sin respuesta. Por ejemplo, se duda que *La casa de Bernarda Alba* sea la tercera obra, parte de la anunciada trilogía de tragedias rurales junto a *Bodas de Sangre* (1933) y *Yerma* (1934). Fundamentalmente por las diferencias de ámbito y estilo que guarda con respecto a estas.

Si, en cambio podemos afirmar que su autor concibió la pieza como teatro realista por su anotación debajo del reparto” el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”. Pero, ¿qué debemos entender por documental fotográfico? No se trata de una fiel copia de la realidad. García Lorca por lo general partía para sus creaciones de algo concreto que transformaba en materia artística estilizada, una cromatización en blanco y negro propia de la fotografía de entonces.

Este aspecto será tomado en cuenta por Islas y resemantizado para su puesta en escena.

Una de las tendencias dominantes de las puestas en escena porteña de los años noventa es aquella que busca la estilización de textos clásicos y del modelo de puesta en escena realista. Máximos representantes de esta tendencia escénica son los directores Jaime Kogan y Augusto Fernández en puestas como Mariana Pineda de F. García Lorca y La gaviota de A. Chejov, respectivamente. La estilización es un procedimiento que mantiene vigentes una serie de normas del canon realista quebrando otras, como por ejemplo el respeto absoluto por el verosímil realista.

Según Anne Ubersfeld (1989) una puesta en escena estilizada “*concreta un relativo pasaje del modo de representación ilusionista a una teatralidad autorreferencial efecto que le permite al espectador notar que se encuentra en una sala teatral percibiendo una ficción*”⁴⁷

Esto tiene como consecuencia un cambio de función del espectador que debe asumir una actitud activa para poder interpretar signos y dotarlos de sentido. En este tipo de puestas se destaca la dirección de actores y la valorización de los signos visuales en escena fundamentalmente aquellos relacionados con la espacialización tales como la escenografía o la iluminación.

El elenco de La Casa de Bernarda Alba (2000) estaba formado por Aurora Rodríguez, Marta Gillet, Marta Guerrero, Analía Ríos, Claudia Castro, María Elena Nemi, Silvia D’ Ascenci, Claudia Segura y Beatriz Troiano ⁴⁸.

⁴⁷ Ubersfeld, Anne (1989) Semiótica Teatral. Pág. 33 a 39 Madrid. Cátedra

⁴⁸ La casa de Bernarda Alba (Programa de mano)

Las mencionadas actrices provenientes de distintos ámbitos en su mayoría no insertas en el medio universitario, algunas de ella habían participado en la versión anterior de esta misma obra.

La acción transcurre en una caja negra, totalmente despojada y estilizada, formada tan solo por el marco de cinco puertas y cinco sillas frailerías muy altas y pintadas de blanco. Los marcos se encuentran unidos por un travesaño superior y se ubican de medio perfil a la izquierda del escenario permitiendo el ingreso y egreso a la escena de las protagonistas. Por su parte, las sillas se hallan dispuestas en semicírculo proponiendo el encuentro-desencuentro de las mujeres.

La condición trágica aparece expresada también en el vestuario constituido por largas túnicas negras, elastizadas que uniforman los cuerpos generando en las actrices incomodidad, inmovilidad, obturación. En las mismas se han practicado sendas aberturas a través de las cuales asoman, tímidas las manos. El personaje de La Poncia, dada su condición de criada, lleva un delantal blanco sobre la túnica oscura y un pañuelo. En señal de rebeldía al luto impuesto por su madre, en las escenas finales Adela se presenta con un vestido verde, única nota de color que podemos leer desde el vestuario. Desde el maquillaje se buscó que los rostros de las actrices aparecieran empalidecidos, enfermizos sin color y con las ojeras bien marcadas.

La iluminación busca efectos permanentes de luces y sombras en los objetos, en los rostros, en los cuerpos que acentúan el drama psicológico de los personajes. No hay cortes ni apagones obviándose la división en tres actos del texto original.

El silencio domina el espacio sonoro y sólo algunos golpes y sonidos abruptos como el grito del garañón o el estallido del balazo final, lo interrumpen. La ausencia de sonido acompañado de la palabra austera crea esa atmósfera rural, asfixiante, de sentimientos escondidos, de pasiones contenidas, de secretos, de certezas de lo inevitable que caracteriza a la casa. La música se hace presente en una ocasión a través de la canción de los segadores que viene “del afuera” y se oye lejana, remota, como un desoído llamado a la vida.

Hay un elemento clave en la puesta del director que llega a constituirse en un potente núcleo de significados, nos referimos a la presencia del agua en la escena. El gran tema del agua en la obra lorquiana ha sido insistentemente analizado por la crítica literaria.⁴⁹ A lo largo de la obra, las referencias al agua unidas a la presión que ejerce el calor agobiante, se van convirtiendo en la metáfora exacerbada de la pasión femenina: “*No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego*” profetiza Adela a La Poncia en el acto tercero.

“*Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvias, la escarcha todo lo que no sea este verano interminable*” dice Martirio a quien le sienta mal el calor.

⁴⁹ Carlos Ramos Gil *Claves Líricas de García Lorca*. Aguilar, Madrid 1967. En el texto dramático que nos ocupa, las reiteradas referencias al agua a veces responden simplemente a una realidad exterior pero en otras, dichas referencias se efectúan desde en plano metafórico.

En la puesta en escena, Islas recrea a partir de esta simbología del agua-calor la escena del baño de Adela. Esta es representada a la derecha del escenario, con luz cenital en dominantes tonos rojos. De esta manera recorta el escenario logrando un pequeño espacio circular, un ámbito intimista, en el que la figura femenina jugando con el agua son las grandes protagonistas. Adela se moja con movimientos lentos, sugestivos derramando agua sobre su cuerpo caliente y evidenciando la sensación de placer que produce el agua en ella. El personaje lleva su vestido verde translúcido que mojado se adhiere a su cuerpo dotando a la escena de gran sensualidad y belleza.

Finalmente, la nota dominante de la puesta fue la proyección de imágenes en una pantalla dispuesta en el fondo de la escena. En la misma se proyectaban simultáneamente a la actuación, rostros, perfiles, expresiones de las actrices tomadas durante los ensayos. A través de este recurso, “sobrevivían” interesantes momentos del proceso de ensayos seleccionados por el director.

Asimismo, acentuando el carácter lírico original de la pieza, en momentos claves, de hondo silencio dramático, se proyectaban secuencias en las que las actrices aparecían recitando monólogos escritos por enfermos psiquiátricos. Los mismos remitían al tema de la locura, la enajenación y el delirio proponiendo a su vez una nueva lectura de Bernarda y su mundo.

Por otra parte, la proyección de imágenes simultáneas a la puesta funcionó como un elemento distanciador que promovió la disociación entre las experiencias directa y mediada, habilitó múltiples y diferentes lecturas de una obra, que precisamente denuncia la tragedia latente en los mundos unívocos y

autoritarios. A través de esta puesta el director discute el tema del autoritarismo y la mirada condicionante de ‘los otros’ proponiendo en contrapartida la multiplicidad de lecturas y puntos de vista.

En suma, la recreación de escenas desde una estética subjetiva y sensual potenció los símbolos lorquianos con belleza y audacia, renovando una obra clásica en sus significados más profundos.

CAPITULO IV. Paula Fernández, la indagación permanente

4.1 Una nobel directora. 4.2 *Visita* de Ricardo Monti. 4.3 1998: Una *Visita* inesperada. 4.4 *La Malasangre*: un estudio sobre las relaciones de poder. 4.5 La indagación en los modos de actuación .4.6. El espacio de lo no-real.

4.1 Una nobel directora

Paula Fernández, nació en la ciudad de Las Flores, provincia de Buenos Aires y realizó sus estudios primarios y secundarios en esa ciudad. Desde temprana edad manifiesta sentir “*gran curiosidad por el rol del director escrudiñando durante los ensayos de los talleres de adultos. Ese trabajo detrás de la escena siempre despertó mi inquietud.*”⁵⁰

Inició sus estudios teatrales en la Escuela Superior de Teatro (hoy Facultad de Arte) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde obtuvo primero, el título de Profesora de Juegos Dramáticos y luego, el de Licenciada en Teatro. Por tanto, ha recorrido

⁵⁰ Entrevista de la autora a Paula Fernández (2012)

básicamente los principios stanislavskyanos y strasberianos para la actuación que orientan los estudios en dicha institución. Después, para continuar su formación se incorporó a las cátedras de Expresión Corporal y Dirección Teatral y realizó numerosos talleres sobre entrenamiento actoral con Gustavo Vallejos, Geddy Aniksdal, Marcelo Mansur, Sonia Páramo, Luiggi María Musati, Rigoberto Giraldo, Osvaldo Sanguineti y Victor Laplace, entre otros y de dirección teatral con Rubén Szychmacher.

Entre los primeros trabajos de dirección del *Grupo Lepouf* se encuentran: *Visita* de Ricardo Monti (1998), *La mano la carne la saliva* -sobre textos de Rodrigo García y Federico León- (2001) y *La pirámide* de Copi (2003) y *La Malasangre* de Griselda Gambaro (2003) *El pony, el paseo, la plenitud* – adaptación de textos de Rodrigo García- (2004) todos ellos estrenados en la sala teatral *La Fábrica*. Es de esta primera etapa de producción de Fernández de la cual se ocupa este estudio.

A partir del año 2005 perfecciona sus estudios y busca ampliar su formación según sus decires “*buscando referentes externos*”⁵¹. Realiza una Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Bahía de Brasil (UFBA) y más tarde el Doctorado en Arte en la Universidad de Córdoba, Argentina.

Actualmente Paula Fernández se desempeña como profesora de la cátedra de Dirección Teatral en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) y continúa capacitándose.

⁵¹ Entrevista de la autora a Paula Fernández (2012)

Afirma que “*el rol docente no le pesa y lo entiende como parte de los mismos procesos creativos*”.⁵²

En cuanto a sus últimos trabajos de dirección⁵³ persiste en la indagación constante de modos de actuación al mismo tiempo que abre en su formación un nuevo camino hacia la escritura dramática concebida desde la escena.

Desde hace más de dos décadas evidenciamos una creciente producción de estudios que desde una perspectiva genérica se ocupan de la participación social de las mujeres en diferentes ámbitos. En los años noventa la categoría de género irrumpió exultante en nuestro país fruto de la influencia de las ideas de Joan Scott.⁵⁴ Esta nueva perspectiva probó que las relaciones de género son constructos que mutan con el devenir histórico. En nuestro país representante de esta línea de investigación es la escritora Dora Barrancos quien sostiene que:

*“Durante el siglo XX se contrabalancea los extensos siglos de ocultamiento que capturan las secciones precedentes dando paso a la visibilidad pública de las mujeres como sujetos sociales”*⁵⁵

⁵² Ibidem.

⁵³ En el 2012, Paula Fernández estrena *Saber nadar*. En este espectáculo unipersonal Fernández dirige al actor Jerónimo Ruiz. El texto es producto de una serie de improvisaciones inspiradas a partir de lecturas de materiales no teatrales como la obra *En medio de Spinoza* de Gilles Deleuze (1980/81) y la conferencia “¿Qué es el acto de la creación?” (1987) del mismo autor.

⁵⁴ Joan Wallach Scott (1941) es conocida internacionalmente por sus escritos que teorizan el género como una categoría analítica. Su trabajo desafió los fundamentos de la práctica histórica convencional, incluyendo la naturaleza de la evidencia histórica y el papel de la narrativa en la escritura de la historia.

⁵⁵ Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.

En relación a este enfoque, es pertinente afirmar que Paula Fernández es una de las “*nuevas directoras del teatro universitario tandilense*” (Fuentes: 2000, 15-32) y que al decir de Barrancos “*se hace visible*” en la década de los noventa, cuando la Escuela Superior de Teatro (EST) comienza a afianzarse, diversifica la elección poética de su producción y amplía la circulación.

En el año 1998, Paula Fernández elige la obra *Visita* de Ricardo Monti, su primer trabajo de dirección, interesada especialmente por la dramaturgia de este autor, la cual define como “*enigmática*” y “*por momentos humorística*”. Destaca de esta obra en particular “*la posibilidad de hablar de lo extraño con familiaridad.*”⁵⁶

4.2 *Visita* de Ricardo Monti

Visita es una de las piezas más enigmáticas de Monti⁵⁷ ya que propone un sistema de símbolos en el que es difícil establecer relaciones referenciales directas. Sin embargo, si tenemos en cuenta el contexto de producción y recepción de la obra fue inevitable que “se establecieran contactos con la situación política imperante”⁵⁸ Recordemos que *Visita* fue estrenada en el año

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Monti como otros integrantes de su generación, se formó fundamentalmente con lecturas e ideas que circulaban durante los años 60 y realizando una práctica artística e intelectual a partir de la década posterior, en los años 70. Joven aún, ya se destacaba por sus creaciones como dramaturgo.

⁵⁸ Lopez, Liliana (2001) *El teatro de Ricardo Monti* en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Tomo V. Págs. 156 a 164 .Galerna.

1977. Un año antes, el 24 de marzo de 1976, la dictadura en Argentina, había sido impuesta por medio del golpe de Estado.⁵⁹

El 24 de marzo de 1977 Rodolfo Walsh escribe la “Carta a la junta”; y del mismo año data la conformación de las organizaciones de derechos humanos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

En este punto, además de conocer el contexto socio-político de la obra se vuelve fundamental entender la concepción del teatro para este dramaturgo. La poética dentro de la cual se inscribe el autor y su concepción de teatro constituyen para nuestros estudios una base epistemológica complementaria a tener en cuenta.

Para Monti el teatro no es mera ilustración de la historia, sino que es una parte constitutiva de la historia misma. En este sentido, entonces podemos afirmar que *Visita* presenta un universo cerrado y con leyes propias. Si quisiéramos preguntarnos por ejemplo acerca de la identidad de Equis, no tendríamos una respuesta unívoca. Equis es el extraño que llega de visita a una casa habitada por seres de dudosa existencia real: Perla, Lali y Gaspar que por momentos, reproducen una estructura familiar básica la madre, el padre y el hijo respectivamente. Estos seres practican absurdos rituales: la ascensión, la muerte, el velatorio, el regreso del hijo pródigo, el interrogatorio policial. Equis comienza a interactuar con ellos y trata de infructuosamente de integrarse ya que las “resoluciones” de los conflictos son casi siempre violentas.

⁵⁹ La Junta de Comandantes asumió el poder, integrada por el Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier Gral. Orlando R. Agosti. Designó como presidente de facto a Jorge Rafael Videla. Comenzó el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”: el más infame y sangriento proceso que registra la historia de nuestro país, durante el cual estudiantes, sindicalistas, intelectuales obreros y profesionales fueron exiliados, secuestrados y asesinados. El mismo se extendería hasta el 10 de diciembre de 1983.

Asimismo estas microescenas presentan imágenes fragmentadas y roles de personajes con identidades permanentemente cambiantes, que solo posibilitan al lector-espectador establecer significados provisorios e inseguros.

4.3 Una *Visita* in-esperada.

A partir de la propuesta de dirigir una obra teatral, planteada desde la cátedra de Dirección Teatral, Paula Fernández elige la obra *Visita* de Ricardo Monti. Dicha cátedra en el año 1998 estaba a cargo de Marcelo Islas, director teatral y docente de la Escuela Superior de Teatro. Interrogada al respecto Fernández destaca la influencia de Marcelo Islas como el profesor que la inició en el estudio de los procesos creativos involucrados en la producción teatral y del cual reconoce “*su capacidad de crear mundos*”⁶⁰

El trabajo con *Visita*, se inició a partir de la selección de los actores, quienes en su mayoría eran compañeros y a la vez alumnos de la Carrera de Teatro: Rubén Maidana (Equis), Florencia Danza (Perla), Lautaro Vilo (Lali)⁶¹ Más tarde tomaría contacto con Adrián Polich actor que convocó para interpretar el personaje Gaspar.

La directora potenció los ensayos como espacios de experimentación donde se alternaron distintas técnicas. Luego de la tradicional lectura de mesa, se realizaron múltiples ejercicios de carácter físico para promover los cambios de estado emotivos permanentes que requiere la interpretación de los personajes

⁶⁰ Entrevista de la autora a Paula Fernández (2012), mimeo

⁶¹ Programa de mano, *Visita*, 1998.

en la obra: Miedo, ira, tristeza, euforia, tranquilidad. En las entrevistas realizadas al actor Ruben Maidana ⁶² recuerda la dificultad para lograr los cambios de estado con la inmediatez que propone la obra, *“El abordaje de la actuación intencionalmente chocaba con la poética porque teníamos que buscar justificación para los cambios de estado.. Entonces buscábamos generarlos desde el cuerpo, desde la acción”*⁶³

A partir de cada una de las propuestas, se promovió un trabajo diferente con cada actor en la búsqueda de los personajes. Cada actor llevaba un diario en el que registraba los resultados de los ejercicios físicos que proponía. Asimismo el trabajo se reorientaba y se recreaba a partir de las propuestas de los actores. La directora considera que algunas de las ideas de la puesta surgieron en relación al trabajo con el actor.

La improvisación como forma de indagación de las situaciones dramáticas planteada en la obra fue utilizada sólo una vez que los personajes estuvieron delineados en su corporeidad orgánica.

En suma, en el período de ensayos que se extendió durante tres meses aproximadamente, se indagó en diversos modos de entrenamiento del actor complementarios con el canon stanislavskyano que se constituyó como organizador y aglutinante de la tarea. El resultado fue un predominio de la actuación expresionista en general.

⁶² Maidana, Ruben Actor, director teatral, profesor de teatro. Docente en las cátedras de Educación de la Voz I y III del Profesorado de Teatro. Facultad de Arte. UNICEN

⁶³ Entrevista de la autora a Rubén Maidana (2012)

La construcción del espacio estuvo orientada a crear una habitación no-real que no remitiera a lugares referenciales y a crear una atmósfera de tensión. La escenografía, la utilería y el vestuario fueron concebidos mediante el cruce de diseños y materiales correspondientes a distintos estilos en busca de la neutralidad.

En esta línea, se buscó que la escenografía tuviera la tensión propia de las relaciones que tienen lugar en la obra y que evitará la semejanza con cualquier espacio real. Esta idea se materializó en un marco de cuadro dorado vacío y colgado a foro, una puerta de madera, alta de doble hoja dispuesta a la derecha, que permitió las múltiples “entradas” y “salidas” de los personajes, y la invasión constante de los sonidos desde la extraescena. Los muebles de estilo antiguo y elegante: un par de sillas y un puf tapizados en terciopelo rojo y una cómoda con cajones también dispuesta a la derecha.

En el piso se había recortado el espacio dramático con cintas de papel. Este espacio formaba una V invertida, en perspectiva desde el foro hacia el proscenio.

En el segundo acto, luego del apagón, aparecen en escena dos candelabros dorados de gran tamaño, ubicados en primer plano para ser utilizados durante la ceremonia del velatorio de Perla. Los mismos fueron contruídos con restos de caños de escape viejos, soldados y pintados acentuando el carácter fúnebre de la escena.

El vestuario y el maquillaje expresionistas acentuaron los rasgos de extrañeza de la pieza. Perla durante el primer acto lleva un pantalón negro con una camisa de yavot blanca. En el segundo acto en cambio aparece con un largo vestido blanco como si fuera un vestido de novia y guantes blancos, vestuario que realza la figura de la madre en la imagen final que recuerda La Piedad.

Lali tiene pantalones claro con una *robe de chambre* color rojiza y chinelas otorgándole un aspecto refinado y afrancesado.

Gaspar, en apariencia un niño-grande, vestido con un conjunto marinero típico: pantalones cortos azules, chaqueta blanca y cuello a rayas azul y blanco. Medias blancas y zapatos negros brillosos. En su cabello le han realizado marcados bucles que remarcan su aspecto ridículo e infantil. Estos tres últimos actores tiene en el rostro pintado de blanco, marcadas ojeras negras y labios rojos. Este maquillaje potencia el aspecto fantasmal e irreal de los personajes.

Equis, en cambio aparece vestido con un sobretodo color beige a lo largo de toda la pieza. Este vestuario opera al nivel de un uniforme en cuanto a que no aporta ningún tipo de información acerca del personaje. También Equis es el único personaje que no está maquillado.

El espacio sonoro se trabajó a partir de la irrupción de ruidos y golpes extraños que provenían de una extraescena no realista y que no remitían a una fuente verosímil. Por momentos se utilizó la música clásica. En ambos casos el sonido fue usado de manera no referencial impidiendo la construcción de significados únicos.

En cuanto a la iluminación los cambios fueron mínimos, una luz general tenue color caramelo dominó la escena planteando un ámbito anodino.

Como hemos visto, el teatro de Monti, si bien puede leerse desde su contexto de producción y recepción –la dictadura militar argentina- es cierto que también

debe hacerse teniendo en cuenta una gran carga polisémica que obliga al receptor lector-espectador a manejarse con códigos ambiguos que se alejan de una lectura unívoca. En este sentido, la textualidad de Monti es precursora del “teatro de autor” que se desarrollará principalmente en la década del 90, vinculada a la apropiación de formas posmodernas.

En el escenario local, el estreno de *Visita* de Monti dirigida por Paula Fernández fue un espectáculo que presentó en el año 1998 en Tandil, rasgos dramáticos que rompieron con las formas dominantes de la teatralidad realista- moderna. Dichos rasgos son: la fractura de la narración, la polifonía y/o la crisis de la lógica causal directa.

En cuanto al texto espectacular, la emergencia se manifestó en la experimentación en los modos de actuación, en la divergencia de los elementos que componían la puesta en escena como por ejemplo el vestuario y el maquillaje y finalmente en la concepción diversa del espacio.

La propuesta se presentó como una oferta artística distinta, de claro origen universitario que intentó marcar algunas diferencias estéticas con la tradición local. En el contexto de producción local este estreno constituyó una *Visita* inesperada, en cuanto que aportó desde la elección del texto y desde la puesta elementos alternativos de carácter posmoderno.

4.4 *La Malasangre* un estudio sobre las relaciones de poder

El 23 de noviembre de 2003 se estrenó en la Sala La Fábrica, *La Malasangre*, de Griselda Gambaro. La puesta en escena de esta obra se encontraba incluida en un proyecto de investigación de uno de los grupos que integra el Centro de Investigaciones Dramáticas⁶⁴, que dirige Carlos Catalano. El mismo denominado “*Las relaciones de poder en el Teatro de Griselda Gambaro*” comenzó en el año 2002 y culminó a fines del 2004. Su objetivo era la indagación sobre las relaciones de poder en la producción dramática de la autora mencionada.

La característica particular de este proyecto consistió en el desarrollo de una investigación que tuviera en cuenta el estudio de las obras y la realización de las puestas en escena de tres textos gambarianos. El primer año se llevó a escena *Las Paredes*, con dirección de Carlos Catalano; el segundo, la obra que nos ocupa *La Malasangre* con dirección de Paula Fernández y el tercero, *La mujer Macbeth* también con la dirección de Catalano.

La universalización de la temática del “poder” fue el hilo conductor de la propuesta. Desde el principio el grupo acordó que la contextualización en la época de Rosas era anacrónica y que el texto permitía actualizarlo o no ubicarlo en una época precisa. Se optó por la combinación de tiempos, evitando una referencialidad temporal y/o espacial puntual para lograr la ambigüedad.

⁶⁴ Centro reconocido por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires e incluido en el programa de incentivos a la investigación del Ministerio de Educación de la Nación.

El problema ideológico del poder es un cuestionamiento eterno, por eso en la pieza no hay un tiempo ni un lugar definido, lo cual la hace muy interesante porque lo que resalta finalmente es las relaciones de poder dentro de una familia.

La dirección de la puesta se enfocó en los vínculos de poder que se establecen en una familia que vive una dictadura paterna y que en determinado momento el personaje de Dolores desde su humanidad, se enfrenta al poder.

La puesta de Fernández se alejó del realismo reflexivo propuesto por el texto gambariano. Según Martín Rodríguez *“En este tipo de puestas texto y gesto no buscan reproducir en el espectador “la ilusión de la naturaleza”*.⁶⁵

De esta manera logró resaltar la conducta de los personajes y sus relaciones a partir del trabajo desde diferentes modos y técnicas de actuación.

4.5 La indagación en los modos de actuación

El elenco de *La malasangre* estaba integrado por Carlos Catalano en el rol de Benigno, como Dolores: Belén Errendasoro, Rafael: Augusto Galeota, Candelaria: María Molina, Fermín: Julio Lester, Juan Pedro de los Campos Dorados: Francisco Spaccarotella. El diseño escenográfico fue de Marcelo Jaureguiberry y Miros Martelli, mientras la realización estuvo a cargo de Gustavo Lazarte. Del vestuario y la utilería se ocupó Andrea Salomón. El diseño

⁶⁵ Rodríguez, Martín (2000) *La puesta en escena emergente y su futuro* Págs. 115 a 128 en *Teatro Argentino del 2000*. Osvaldo Pellettieri (Ed.) Cuadernos del GETEA. Editorial Galerna.

de iluminación fue realizado por Silvio Torres; el sonoro, por Guillermo Dillon y la coreografía, por Beatriz Eleta⁶⁶

Con respecto a la selección de los actores, podríamos decir que pertenecen en su mayoría al teatro universitario: docentes, alumnos y graduados de la Carrera de Teatro, a excepción de un actor invitado: Julio César Lester, de larga trayectoria en la escena de la ciudad. Ninguno de ellos era exclusivamente, actor ya que además trabajaban como docentes, empleados o se desempeñaban como estudiantes. El proceso de ensayos careció de ideas previas y se promovió un espacio de búsqueda y de experimentación. Allí cada actor ofrecía su propia técnica actoral. Se reunieron en este elenco artistas experimentados que frecuentemente habían trabajado juntos pero no respondían necesariamente al mismo canon de interpretación.

En el caso de la actriz Belén Errendasoro, quien interpretaba a Dolores, la directora intervino proponiendo la búsqueda de diferentes estados emocionales a través de la respiración, de acuerdo a los principios de la técnica de entrenamiento actoral “Alba Emoting”⁶⁷. Se desarrollaron las respiraciones correspondientes a “tristeza” y “rabia” que le permitieron a la actriz, construir el personaje.

Con María Molina (Madre) y Carlos Catalano (Padre) se hicieron ejercicios de status a través de la mirada, según la propuesta de Keith Johnstone

⁶⁶ Programa de mano La malasangre, 2003

⁶⁷ La directora había aprendido el método “Alba Emoting” con Verónica Sentis en cursos dictados en la EST-UNCPBA, quien a su vez había estudiado con Susana Bloch, investigadora chilena que propone como técnica actoral registrar respiraciones que son naturales y tratar de reproducirlas en contextos diversos para lograr la construcción del personaje.

desarrollada en su libro “Impro”. Con Francisco Spaccarotella (Juan Pedro) se trabajó la construcción de una secuencia de acciones con un palo de polo para encontrar el status del personaje.

En el caso específico del actor Julio Lester (Fermín), se indagó desde el método de las acciones físicas a partir de las propuestas del propio actor. Lester recurre frecuentemente a procedimientos de actuación propios del actor nacional. La exageración en los gestos, la maquieta y la mueca son sus principios constructivos y transformaron a Fermín en un personaje grotesco.

En suma, en el período de ensayos que se extendió durante seis meses se indagó en diversos modos de entrenamiento del actor, partiendo de sus propios sistemas de interpretación y complementándolos con otros aportes. Asimismo el enfoque stanislavskyano se constituyó en el organizador de la tarea.

4.6. El espacio de lo no-real.

La construcción del espacio nuevamente estuvo orientada a evitar cualquier semejanza con un espacio real. La puesta se presentó totalmente despojada del contexto de la época rosista, desapareciendo no sólo todos los indicios temporales en cuanto al mobiliario colonial sino también los elementos simbólicos que referían al federalismo. La estructura original del texto dramático propone una serie de ocho escenas que en la puesta se unificaron, evitando apagones o telón. Esto generó una idea de continuidad y persistencia opresiva del ambiente.

Se recurrió a un vestuario simbólico del status social del personaje reemplazando al vestuario de época. La escenografía, la utilería y el vestuario fueron pensados en función de lograr una abstracción, el espacio de lo no- real.

La escena estaba atravesada por cinco paredes construidas con anchas bandas elásticas, dispuestas una a foro y dos a cada lado de la escena en los lugares correspondientes a las patas. Este material y su curiosa disposición intentaban demostrar la verticalidad y la tensión propias de las relaciones de poder que aparecen en la obra.

Los actores entraban y salían a través de las bandas elásticas, tornando difusos los límites entre escena y extraescena. Las paredes, que no son paredes, permiten entrar y espiar y generan un espacio amenazante e inseguro, pues no hay sectores fijos ni cerrados hacia dónde dirigirse, ni de donde salir. Los personajes se movían dentro de ese espacio creando *“un espacio psicológico: un segundo espacio lúdico en permanente movimiento, expandible e imprevisible, no contenido sino dentro del espacio escénico”* (Pavís,1990)

En esta búsqueda de espacio no realista, un par de bafles antiguos ofician de sillones y el tradicional piano de cola se ha convertido en un teclado electrónico recubierto de un armazón pequeño de madera.

Los sonidos y la música se utilizaron de manera arbitraria y contradictoria con respecto a las indicaciones del texto dramático. Se alteró la combinación de música en vivo y música reproducida. En las primeras escenas, aunque Dolores no participa de la acción, está presente en escena tocando “en vivo” una melodía en el teclado. En cambio, en el momento en que La Madre debe tocar el piano,

aparece un vals reproducido mientras que ella con gestos ampulosos hace “como si” lo ejecutara. La imposibilidad de tocar el piano refuerza la idea de hipocresía y falsedad en la que están inmersos todos. Nada es verosímil, nada es real.

El sonido del carro de la muerte que en la obra es tan importante desapareció. Pero, se colocó un metrónomo sobre el piano que se pone en funcionamiento en dos momentos puntuales. Primero, cuando Rafael abofetea a Dolores, lo pone en funcionamiento la madre. Luego en la última escena, de noche, con ritmo lento acompaña el desenlace. El sonido mecánico imprime a la vez angustia y tensión en el espectador.

En cuanto a la iluminación los cambios fueron mínimos, una luz general tenue mostró la escena planteando un ambiente rutinario. En las paredes de elásticos se colocaron spots de baja potencia que subrayaran el efecto de muros, de no paredes. La única variación de la luz se produce cuando Fermín se lleva a Rafael para golpearlo. Él lo retira por la pared de foro y en ese momento se proyecta un contraluz sobre la escena que despliega una sombra que simula rejas /rayas (provenientes de las bandas elásticas).

En suma, la puesta en escena de *La Malasangre* de Griselda Gambaro realizada en el año 2003 por la directora Paula Fernández en la sala teatral La Fábrica de Tandil, claramente buscó distanciarse de la tradición teatral realista, presentando una propuesta alternativa que se materializó en tres aspectos fundamentales:

En primer término, se otorgó un lugar central a la actuación, propiciando un espacio de búsqueda y experimentación para los actores. En este sentido, el

cuerpo de los actores se convirtió en un espacio de entrecruzamiento de textos, gestos y procedimientos diversos. Mientras que en la actuación realista se busca construir una totalidad cerrada y única en el que aparezcan “borradas” las huellas de proceso de producción de los ensayos, en la actuación posmoderna los actores se apropian técnicas y procedimientos de distinto origen. En el caso del actor Julio Cesar Lester con funciones diversas se utilizaron procedimientos del actor popular tales como la mueca y la maquieta fusionándolo con aportes de línea stanislavskiana. Como afirma Pelletieri (1994: 175) “La apropiación de técnicas del actor nacional por parte de estas tendencias constituye un programa que trata de romper con el academicismo de los actores cultos, con su naturalismo, con la sincronización perfecta entre gestos y palabras”

En segundo término, las puestas emergentes se caracterizan por su contribución a una concepción diversa del espacio. El cuerpo no está en un plano diferente al de la escenografía que ya no se propone como alegoría u ornamento sino como una evidencia de sentido. En la obra, cuerpos y escenografía se funden creando espacios nuevos, difusos, difíciles de limitar son espacios no-reales, los no espacios.

Por último, la puesta en escena fue concebida como un sistema de símbolos independiente con respecto a los referentes a la época histórica propuesto por el texto dramático. En ella, los diferentes elementos no aparecen organizados en función de un todo coherente. Se sustituyeron elementos referenciales por otros cuyos usos no eran imprevistos. Así, en este caso, el sistema de símbolos sonoros música real/ilusoria, piano/teclado, bafles/sillones y la presencia del metrónomo en escena como un objeto totalmente descontextualizado, buscaron mostrar las contradicciones de la fábula.

CONCLUSIONES

El presente estudio lo iniciamos a partir de la observación de determinados rasgos que se dieron en algunas puestas en escena en los años noventa en Tandil y que para nosotras significaron una ruptura. Al mismo tiempo tuvimos en cuenta ciertos supuestos tales como el concepto de ‘cultura emergente’ y ‘teatro de intertexto posmoderno’ en distintos ámbitos de Latinoamérica, la ciudad de Buenos Aires y en provincia.

En el contexto de los estudios en provincia, los primeros rasgos de este teatro emergente se presentan en la ciudad de Tandil en las puestas en escena a fines de la década del noventa. Dichas prácticas se dieron preferentemente en el ámbito de la sala teatral *La Fábrica*: un espacio de producción artística alternativa de carácter universitario fundado oficialmente en 1998, espacio perteneciente a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, UNCPBA.

Lo que interesó particularmente en este estudio fue hacer una lectura comprensiva del teatro de intertexto posmoderno y comprobar de que manera los rasgos de la posmodernidad, permearon particularmente en este ámbito universitario.

Tuvimos en cuenta varios factores que favorecieron este proceso como por ejemplo la creación de la Escuela Superior de Teatro en el año 1988, la

sólida formación de los primeros egresados de dicha institución, jóvenes directores que tuvieron la posibilidad de perfeccionarse a nivel nacional e internacional, la creación de una sala teatral *La Fábrica* (1998), que optó por un tipo de teatro de arte o de experimentación.

Las puestas en escena seleccionadas para este estudio claramente buscaron distanciarse de la tradición teatral realista, presentando rasgos de intertexto posmoderno. Todas ellas, desde la elección de diferentes textualidades, en algunos casos innovadoras y en otras canónicas, constituyeron una propuesta alternativa que se materializó en tres aspectos fundamentales:

- En primer término, las puestas emergentes se caracterizan por su contribución a una concepción diversa del espacio. En los trabajos de los dos directores los diferentes elementos que componen la puesta no aparecen organizados en función de un todo coherente. Se sustituyen elementos referenciales por otros imprevistos. En las obras vistas, la escenografía se funde con los cuerpos creando espacios nuevos, difusos, difíciles de limitar, los espacios no-reales.
- Ambos directores otorgaron un lugar central a la actuación, propiciando un espacio de búsqueda y experimentación para los actores. En este sentido, el cuerpo de los actores se convirtió en un nuevo espacio de indagación de textos, gestos y procedimientos diversos. Convocaron actores con distinta formación y se apropiaron de técnicas de distinto origen: procedimientos del actor popular tales como la muesa y la

maquieta fusionados con aportes de línea stanislavskiana, entre otros.

Como dijimos en el inciso anterior, el cuerpo no está en un plano diferente al de la escenografía, entonces se propone como una evidencia de sentido y no como alegoría u ornamento. A diferencia de la actuación realista donde se busca construir una totalidad cerrada en la que no aparezcan indicios del proceso de producción de los ensayos, en la actuación posmoderna los actores hacen evidentes esas “huellas”

- Por último, la relación no ortodoxa de la puesta con respecto al texto dramático. La mayoría de las puestas en escena de este período fueron concebidas como un sistema de símbolos autónomo con respecto al sistema de símbolos epocal propuesto por los textos dramáticos. Por ejemplo, el contexto rural español de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca o el federalismo porteño en *La malasangre* de Griselda Gambaro.

La presencia de estos rasgos posmodernos en escena habilitan nuevas y a la vez múltiples lecturas de la obra en el espectador desinteresándose ambos directores por presentar mensajes unívocos. Este difícil objetivo es logrado a través de procedimientos diferentes en cada caso: estilización del realismo, contradicción de la fábula, proyección de imágenes audiovisuales simultáneas a la actuación entre otros recursos que resultaron sumamente atractivos e innovadores en ese momento.

Marcelo Islas y Paula Fernández dos directores teatrales nacidos en provincia, de claro origen universitario, con interesantes recorridos académicos y sólida formación, que privilegiaron la indagación y la exploración constantes en los modos de actuación sin descuidar la reflexión teórica, lograron instalar *la emergencia del intertexto posmoderno* en los años noventa en Tandil.

Con respecto al planteo de nuestra hipótesis en particular, creemos haber demostrado que la producción artística presentada en *La Fábrica* durante el período fundacional de la misma (1998-2003) constituyó una emergencia cultural en relación con los rasgos del teatro de intertexto posmoderno. Ejemplo de ello han sido el estudio de los recorridos académicos y los respectivos análisis de las más relevantes puestas en escena de estos dos reconocidos directores.

Uno de los propósitos generales de la presente tesis ha sido sin duda contribuir a la comprensión de la cultura emergente. Entre los aspectos más destacables que plantean este tipo de estudios es que permiten el descubrimiento de nuevas formas o adaptaciones de las formas artístico-culturales. Este ambicioso intento pretendió además reconocer la innovación en el contexto del teatro en Tandil, una ciudad de provincia con una historia y una dinámica propias.

FUENTES

Diarios y publicaciones

El Eco de Tandil, 21 de octubre de 1994 *Hoy se estrena “La Maquinahamlet”*
Entrevista a Marcelo Islas.

Nueva Era, 03 de diciembre de 1994. Suplemento Cultural
LAMAQUINAHAMLET: Por María Inés Alonso de Nicola

El Cronista Comercial, 22 de abril de 1997 *Crítica de espectáculo* de Jorge
Dubatti.

Nueva Era, 26 de abril de 1997 Suplemento Cultural *“Final de partida de
Samuel Beckett”* Por Victoria Fuentes, Mariana Gardey y otros.

Nueva Era, 3 de octubre de 1998 Suplemento Cultural. Teatro. Visita, de
Ricardo Monti por María Inés Alonso de Nicola.

Grupo Solo dos: La Casa de Bernarda Alba Por la Prof. María Inés Alonso de
Nicola en *Nueva Era*, 30 de junio de 2000

Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de
Arte (UNCPBA)

Archivo fotográfico personal de Paula Fernández

Afiches y programas de mano.

Lamáquinahamlet, programa de mano (1994)

Final de Partida, afiche (1997)

Visita, afiche (1998)

La casa de Bernarda Alba, afiche (2000)

La malasangre, programa de mano (2003)

Entrevistas realizadas:

Entrevistas a Marcelo Islas. (2000 y 2013)

Entrevista a Paula Fernández (2011)

Entrevista a Mario Valiente (2012)

Entrevista a Ruben Maidana (2012)

BIBLIOGRAFIA

Aisemberg, Alicia (2001) *Tendencias de la escena emergente en Buenos Aires. Conjunto. Revista de Teatro latinoamericano* N° 120 marzo

Aisemberg, A y Libonati, A. (2000) *La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)*. Teatro Argentino del 2000. Cuadernos del GETEA. Galerna. Buenos Aires.

Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina*. Una historia de cinco siglos. Sudamericana.

Brook, Peter (2001) *El espacio vacío Arte y técnica escénica de Peter Brook*. El teatro mortal. Pág 1. Editorial Península

De Toro, Alfonso *Posmodernidad y Latinoamérica* (Con un modelo para la narrativa posmoderna) Kiel Universiät

Deleuze, G. Guattari, F. *Rizoma* Introducción Premia Editora. México 1983

Dotti, Jorge (1993) *Nuestra posmodernidad indigente*. Espacios de crítica y producción.

Dubatti, Jorge (2010) *Del Centenario al Bicentenario. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales*. Fondo Nacional de las Artes. Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación

(2012) *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestro días*. 1983-2012. Editorial Biblos

Feral, Josette *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Ed Galerna Bs. As. 1998.

Fernández, Paula (2003) “Las relaciones del poder en el Teatro de Griselda Gambaro: el trabajo de dirección en *La Malasangre*” en Actas del Encuentro de

Investigadores en Arte y Diseño 2003, La Plata, Facultad de Arte – Universidad Nacional de La Plata.

Fukelman, María, Dubatti, Jorge.(2010) *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires, Coedición Fondo Nacional de las Artes-Centro Cultural de la Cooperación.

Gil, Carlos Ramos (1967) *Claves Líricas de García Lorca*. Aguilar, Madrid.

Habermas, Jürgen. “Modernidad vs. Postmodernidad.” Editorial Heccheon

Iriondo, L. Fuentes; V. (1997) *Convivencia y variación en el teatro universitario*. La Escalera VII. Anuario de la EST. UNICEN.

Iriondo, Liliana (1999) *Teatro en las Provincias La Fábrica*. Teatro XXI. Revista del Getea N° 9. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Islas Marcelo (1998) *El silencio y la palabra como máscaras del vacío: La puesta en escena de Solo dos*. Introducción de Tesis de Doctorado. Santiago de Chile

(2000) *¿Por que aún sigue vigente la temática central de La Casa de Bernarda Alba?* Fundamentación del director de la obra en Propuesta Didáctica Interdisciplinaria.

Lopez, Liliana (2001) *El teatro de Ricardo Monti* en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Tomo V. Galerna.

Lyotard, Jean- Francois. (2004) *La condición posmoderna*. 8va ed. España: Cátedra, 2004.

Pavis, Patrice (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Pellettieri y Rovner (1996), *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*. Bs. As. Galerna/GETEA/CITI.

Pellettieri, Osvaldo, (1991), *Cien años de Teatro argentino*, Bs. As. Galerna/IITCTL.

(1994) *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990) Crisis transición y cambio*, Bs. As. Galerna.

(1997) *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)* Bs. As. Galerna.

(2001) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1976-1998)* Volumen V. Bs. As. Galerna.

(2006) *En torno a la convención y la novedad*. Fundación Roberto Arlt. Galerna

(2007) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. Tandil (1959-1981) Iriondo, L. Fuentes, T. Bs. As. Galerna

(2008) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen III. Tandil (1982-2000) Iriondo, L. Fuentes, T., en prensa.

Lopez, Liliana (2001) *El teatro de Ricardo Monti en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Tomo V. Galerna.

Rodriguez, Martín (2000) *La puesta en escena emergente y su futuro en Teatro Argentino del 2000*. Osvaldo Pellettieri (Ed.) Cuadernos del GETEA. Editorial Galerna.

Rodriguez, Martín *El teatro de la desintegración (1990-1998)* en Conjunto revista de teatro latinoamericano. N° 120 Casa de las Américas.

Trastoy, Beatriz. (1989) "*La oclusión de la palabra en G. Gambaro*"; en Espacio, IV, Bs. As.

Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica Teatral*. Madrid. Cátedra

Williams, Raymonds (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

Zavala, Lauro.(1999) *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

ANEXO

LAMAQUINAHAMLET (1994)

Dirección: Marcelo Islas

ESCUELA SUPERIOR DE TEATRO

Carreras que se dictan:

*Profesor de Juegos Dramáticos (3 años)

*Intérprete Dramático (3 años)

*Licenciado en Teatro (4 años)

*Profesor de Teatro (5 años)

*Prof. de Taller de Títeres (3 años 1 cuat)

*Titiritero (3 años)

Informes: Pinto Nº 399 - Tel/Fax 0293-22063
7000 - Tandil - Argentina -

ESCUELA SUPERIOR DE TEATRO

PRESENTA

"LAMAQUINAHAMLET"

DIRECCION

MARCELO ISLAS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
AUDIOVISUAL Y BIBLIOTECA
FACULTAD DE ARTES
UNCPBA

"LAMAQUINAHAMLET"

tiene una construcción dramaturgica clásica.

Es un texto que hay que entender y al que hay que interrogar. No creo competa al director o a los intérpretes proporcionar la explicación de un texto.

En esta obra se ha perdido el rastro de uno de los paradigmas fundamentales del teatro naturalista: la

reproducción en escena de gestos tomados de la vida real. El teatro es el lugar donde se puede ir a ver algo que no puede suceder más que allí. Interpretar un texto es como mentir ya que sus significados y los modos posibles de leer éstos son infinitos. Así pues, una puesta en escena no puede más que estar en función de esa variedad de significados y su finalidad debe ser la de mantener el texto abierto y problemático. Será el público el que saque las conclusiones. Nosotros y por nosotros, entiendo el director y los actores,

no podemos hacer otra cosa que presentar algunas ideas, proponer algunos interrogantes, sin violencia...

ELENCO

Verónica Gargiulo

Ofelia

SERGIO SANSOSTI

Hamlet 2

Claudio

Horacio

Enfermero

Rubén MaIdana

Hamlet

Blanca GUerreRo

Reina

Dictador

Marta iGillet

ElecTra

Muerto 1

María DEL Carmen Constante Mujer que FUMA y EsPera MacBetH

Silvina Ferrer Ofelia 2

Muerto 2

il Uminación y SOñida.....No la No de EramisEZ

Magdalena Cabrera

Secuenser

GerMAN RomEro

Rey Muerto

SepulTurero

Enfermero

Maquillaje.....Mónica PIACHesi

MaritA FerreiRa

AEroMoza

Asistente de Dirección.....Enzo Tripodi



062 – Escena de “LAMAQUINAHAMLET” de Heiner Müller (AÑO 1994) Dirección: Marcelo Islas. (El actor que está junto a la pared es Silvio Torres)

RUBEN MIBANA
Y SERGIO SANJOSHI

Hoy se estrena "Lamaquinahamlet"

Una interesante propuesta teatral, llevada a cabo en un ámbito no convencional, con la actuación de alumnos de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro dirigidos por Marcelo Islas.

ESPACIO INNOVADOR

La puesta en escena de "Lamaquinahamlet" se lleva a cabo en un taller, pero no precisamente de teatro, sino de chapa y pintura.

Lo poco convencional del escenario nos movió a preguntar al director de la obra, el profesor Marcelo Islas, los motivos de la elección. Nos respondió: "Necesitábamos un espacio despojado en el sentido de que no tuviera ninguna referencia teatral, de manera que pudiéramos construir un espacio teatral en ese lugar.

La falta de otros espacios alternativos, un poco la temática de la obra y una elección personal de carácter estético nos llevó a este taller de la calle Velez Sarsfield N° 149".

APOYO Y COLABORACION

Como es de imaginar desde los primeros ensayos la propuesta causó conmoción en el barrio. La misma gente que habitualmente trabaja en el taller se

fue acercando a la propuesta colaborando en muchas cosas.

Al respecto nos dijo nuestro interlocutor: "Lo alentador de esto es que el dueño del taller, el señor Tripodi, es una persona muy abierta y dispuesta, al igual que todos los que trabajan ahí. Es como que se han integrado al proyecto desde sus funciones específicas, como grupo y sin inmiscuirse con cuestiones testales o estéticas porque esto que proponemos es algo muy alejado de lo que ellos hacen, piensan o acostumbran ver".

LA OBRA

Refiriéndose específicamente a la obra el profesor Islas nos explicó: "La propuesta escénica es bastante radical. Esta es una versión moderna del «Hamlet» de Shakespeare, que a la vez tiene mucho de clásica, por su estructura de monólogos. Lo diferente está en el contenido de los textos, que están presentados de manera contemporánea".

El texto es fundamentalmente abierto, en el sentido de que permite interrogarlo. Uno como director puede no sólo interrogar el texto sino también interrogar el trabajo de los actores, y esto ha sido una de las cosas más interesantes de trabajar en esta obra. Cuando el público vea el trabajo actoral se va a dar cuenta de que no es lo que estamos acostumbrados a ver en Tandil".

ELENCO Y FUNCIONES

El elenco de "Lamaquinahamlet" está constituido por alumnos de la Escuela Superior de Teatro de la materia "Práctica Integrada II", que pertenece al plan de estudio de la carrera de "Intérprete dramático y profesor de juegos dramáticos"; la iluminación y el sonido son sobre un diseño de Marcelo Islas, llevado adelante por Alejandro Ramírez Llorens.

La obra es para adultos y las entradas tienen precios accesibles.

Hoy se estrena a las 21,30 y mañana se repone a la misma hora, en Velez Sarsfield N° 149. Posiblemente hagan una función el domingo 23, para continuar con las puestas en escena el viernes 28, el sábado 29 y posiblemente el domingo 30, según la disponibilidad del público.



"Parte de la propuesta es crear un espacio teatral en un ámbito no común, además de presentar un trabajo actoral distinto a lo que el público tandilense está acostumbrado a ver", nos explica Marcelo Islas, director de "Lamaquinahamlet".

FINAL DE PARTIDA (1997)

Dirección: Marcelo Islas

SAMUEL BECKETT
FINAL DE PARTIDA

DIRECCIÓN
MARCELO ISLAS

CON
CARLOS CATALANO
AUGUSTO GALEOTA
GERMÁN ROMERO
BEATRIZ TROIANO

Comedia Universitaria del Centro
EST • UNC
ARGENTINA



041 – “FINAL DE PARTIDA” de Samuel Beckett (AÑO 1997) – Dirección: Marcelo Islas
(Beatriz Troiano y Germán Romero)



377 – “FINAL DE PARTIDA” de Samuel Beckett (AÑO 1997) – Dirección: Marcelo Islas –
(Beatriz Troiano y Germán Romero)

LA CASA DE BERNARDA ALBA (2000)

Dirección: Marcelo Islas

"LA CASA DE BERNARDA ALBA"

de
FEDERICO GARCIA LORCA



Fotografía: ANGEL MARCOS

Dirección: MARCELO ISLAS



Si le ha gustado este espectáculo,
agradeceríamos nos informase su
horario de trabajo en el establecimiento,
y el o los cursos en el que imparte sus clases.
Nuestra productora le visitará para
convenir día y hora de función de
esta obra.
Muchas gracias.

Por la presente, Marcelo Islas, Director
del grupo de teatro **SOLODOS**, invita
a usted al estreno de
"La casa de Bernarda Alba"
de Federico García Lorca, el día
9 de junio en la sala **LA FÁBRICA**,
Pinto 399, Tandil.
Se realizarán funciones los días
10 y 11 del mismo mes.
Al finalizar la función habrá degustación
de quesos y vinos.
Presentando esta invitación el valor de la
entrada será de \$ 3,00.
Agradecemos desde ya su presencia, ya
que esto contribuiría a la difusión
de este hecho en otros ámbitos de su
pertenencia.

La Casa de Bernarda Alba

de Federico García Lorca

Dirección: Marcelo Islas





SAN MARTIN 645
TEL.: 441220 - TANDIL

BUCATAN HOGAR

Art. Para el Hogar
Las mejores marcas
la mejor financiación
y garantía

España 902904 (7000) Tandil
Tel./Fax.: 02293- 423235
E-mail: bucatanhogar@infovia.com.ar

Hector Maffezzoli
Contador Público Nacional

Mitre 982 (7000) Tandil
Tel.: (02293) 42-1563



BUNGALOW
Paddle Club
Gral. Paz 979
Tel.: 42-3642
Tandil



DANZAS - GIMNASIA
Prof.: Mabel Islas

14 de Julio 155 (7000) Tandil

AGROVETERINARIA
FUERTE INDEPENDENCIA

DIVISION SANEAMIENTO AMBIENTAL
Las Heras 637 (7000) Tandil
Tel./Fax.: (02293) 42-4328

Rancho Huos y Gutierrez
Compania de Omnibus de
Excursion y Turismo
(C.N.R.T. 486)

Aire Climatizado - Toilette
Minibar - Musica Funcional
Constitución 746
Tel.: (02293) 43-5052
Tandil

LIBROS JURIDICOS
TEXTOS PARA ESTUDIANTES
DE DERECHO
Y CIENCIAS ECONOMICAS

Anibal J. Dimatteo
25 de Mayo 901 - TANDIL
Tel.: (02293) 44-9478
Cel.: (02293) 15625825

ELENCO

Aurora Rodríguez.....Bernarda Alba
Marta Gilet.....Poncia
Blanca Guerrero.....Crida
Analía Ríos.....Adela
Claudia Castro.....Amelia
María Elena Nemi.....Martirio
Silvia D`Ascenzi.....Angustias
Claudia Segura.....Magdalena
Beatriz Troiano.....Abuela

Escenografía

Diseño y Realización: Miros Martelli.
Vestuario

Diseño y realización: Sandra Kostiac.

Iluminación

Diseño y realización: Silvio Torres.

Sonido

Grabado en Estudios Alex.

Maquillaje

Beatriz Elefa.

Vídeo

Idea: Marcelo Islas

Realización: Lautaro Vilo - Miguel Iademarco.

Fotografía

Dario Gorosito

Asistencia de Dirección

Augusto Galeota

Dirección

Marcelo Islas.



FABRICA DE MUEBLES
DE HIERRO Y CAÑO

SANTAMARINA 287
Tel.: (02293) 44-4166
(7000) Tandil

Cafetería Carlitos

Servicio de cafetería, sandwichería
Atención de cursos, Congresos, Seminarios
Complejos, Eventos Sociales

Pinto 399 - Pasillo Externo -
Arana 1759 (7000) Tandil
Tel.: 44-5923 Cel.: 15-622372

Gomeia Bellinzona

SERVICIOS RURALES

Colectora sur 670
(7000) Tandil
Tel.: 42 - 6922



Grat. Rodriguez 1439
Tel.: 02293 - 425586
TANDIL

MONTANI
AMBIENTAL
* Aguas Efluentes
* Alimentos
* Quimica Industrial
E-Mail: jcmontani@cpsarg.com
Rodriguez 922 - (7000) Tandil
Tel./Fax. (02293) 44-3430/44-3431

Talleres "El Yunque"
De J.J. Vizcay

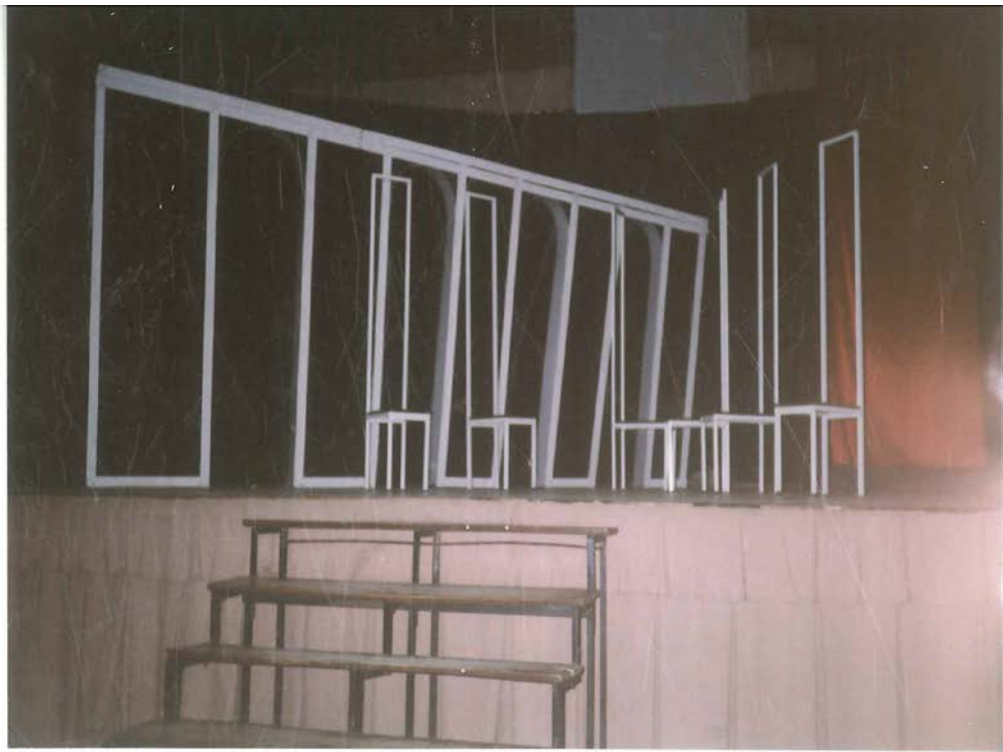
Colectora sur 510
(7000) Tandil
Tel.: 43 - 2606



San Martín 55, Pta. Alta
Tel. (0293) 44344-44345-43244
(7000) Tandil Pcia Bs. As. Argentina
www.tandil.com/registro
e-mail: megastore@infovia.com.ar



Acuatro
Centro de Copiado
ALEN 626 / TANDIL / TEL. 02233 - 449818



015 – “LA CASA DE BERNARDA ALBA” de F. García Lorca – AÑO 2000 – Dirección: Marcelo Islas (Aurora Rodríguez, Marta Gillet, Claudia Castro, María Elena Nemi y Silvia D’Ascenzi)

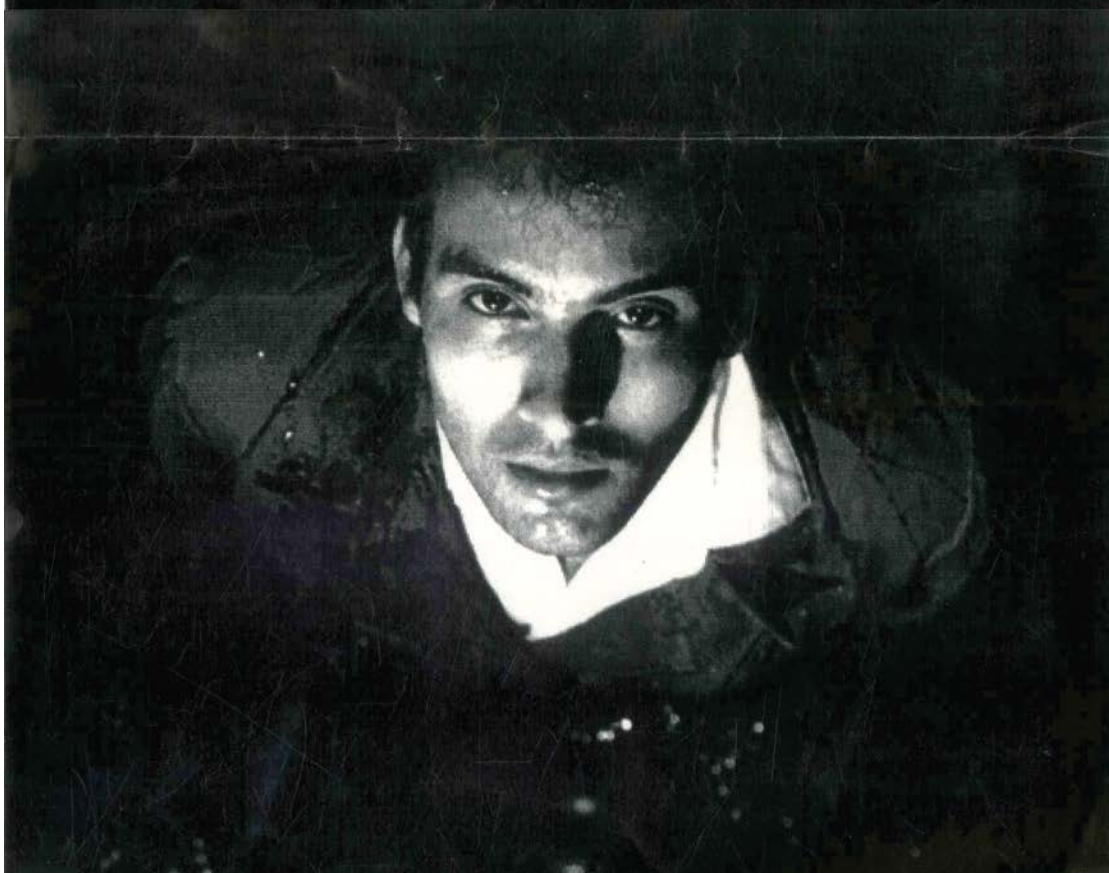
VISITA (1998)

Dirección: Paula Fernández

Visita

de Ricardo Monti

*Dirección
Paula Fernández*



Cerrá los ojos. Acá el aire es tan puro, tan transparente. Llenate los pulmones. Este es un aire inmortal. Acá empezamos a ganarle al tiempo. ¡Si vieras la tierra ahora! Una llagueta de luz. Tiembla en la oscuridad. Se prende, se apaga, se prende... ¿Sabés que estoy pensando? Si no volviera a prenderse... Toda esa costra, toda esa miseria, tantos gritos, tanto deseo... Todo perdido, inútil, tragado por la oscuridad... ¡Qué broma celestial!

R. Monti

"El Resueyo" de Marcelo Menno

Venta de:

• Lechones y Corderos
• Pollos de Campo
• Chorizos Puro de Cerdo
• Productos de Granja y Carnicería
Rodríguez 176 - (7000) Tandil

Pedidos al
42330

MANCHA Y GATO Libros de Fernando Petz

Literatura gral. - Ensayos
Novelas - Poesía
Inglés - Teatro, etc.

9 DE JULIO 454 - TANDIL

SAVONE muebles

Muebles nuevos
y usados

España 240

JOYERIA - RELOJERIA ALCA

ORO 18K - PLATA 925
Enchapado Laminar
Relojes Citizen, Casio
Knock Out, G-G, Okusai

PANADERIA
Debuta
PASTAS
BELGRANO 392
TEL. 2-3127 • TANDIL

AUTOSERVICIO Mar-Ca

Todas las tarjetas
y el mejor servicio

Avellaneda y Rodríguez

PANADERIA
Sarmiento
Atendida por sus Dueños
Sarmiento 627 - Tel. 23210
Tandil

FRUTERIA "Pandy"

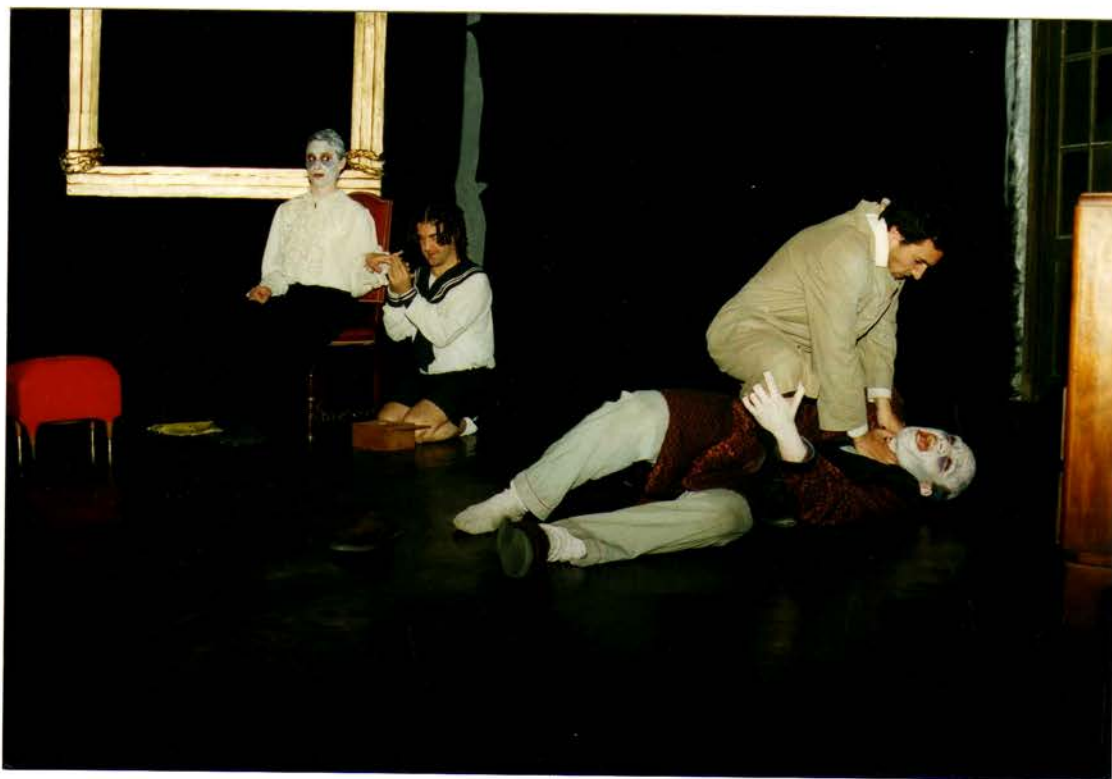
PRODUCTOS DIRECTOS
DEL MERCADO CENTRAL

JUNCAL Y ALVEAR

Visita de Ricardo Monti



Le Pouf		ELENCO Florencia Danza (Perla) Rubén Maidana (Equis) Adrián Polich (Gaspar) Lautaro Vilo (Lali) Diseño Escenográfico: Paula Fernández Realización Escenográfica: Sandra Kostyok Vestuario: Sandra Kostyok Musicalización: Belén Errendasoro Iluminación: Silvio Torres Asistencia de Dirección: Belén Errendasoro Dirección y Puesta en Escena: Paula Fernández Diseño de Aliche: Paula Fernández Diseño de Programa: José María Giudici Fotos: Vanina Parra Grabación en CD: Luis Tongorra Digitalización en Mac: Adrián Porraca AGRADECIMIENTOS Raúl Calvar Walter Carrillo Guillermo Doria Silvia y Vanina Daniela Ferrari Ernesto "El Cubano" Casa de Italia Adriana Córdoba Elba y Rubén E.S.T. Germán Romero Gente Imprenta UNC Grupo Alegorante	
Florencia Danza (A la "Alemana") Lautaro Vilo (Al árbol genealógico) Rubén Maidana (¿?) Adrián Polich (A Juampi y Bruno) Belén Errendasoro (A Mary y al Negro) Paula Fernández (A Viana, Gabby y el Guyin)		CASA CHANGO 25 DE MAYO 451 - TANDIL TEL. 22260 FAX: 24234 Stella Maris PLATERIA - JOYERIA GRABADOS Jana Jose Lopez de Alencastro Alem 365 - TANDIL Tel. (0293)27428 LANAULIA Y COSTILLIA <i>Del Lago</i> Especialidad en Triples de todo gusto Facturas de manteca Grat. Rodríguez 138 Tel. 40614 Centro de Estudiantes de Teatro ¡QUE BUENO! CLUB de TEATRO NIÑOS ADOLESCENTES ADULTOS Rodríguez 545 - Tel. 21482	
		ALBERGUE PARA LA JUVENTUD Alquimia Artesanías 9 de Julio 708 (7000) Tandil Tel. (0293) 45476 Bi-Anaiak SWEATERS Diseños Exclusivos PAZ 570 - TEL. 43424 TANDIL CERRAJERIA LLAVETAN de Juan Carlos Torres RADIO LLAMADO 8444 (064. 84) SAN MARTIN 486 Tel.: 42317 (7000) TANDIL Cafetería Carlitos Servicio de Cafetería y Sandwichería ambulante carnes, conservas, repostería, etc. Lunch y ceneo - Atención extendida PINTO 399 - 3° PISO PASILLO EXTERNO Particular: 38494 1766 - Tel. 40923	



Visita de R. Monti Dir. Paula Fernández
4 de septiembre de 1998. La fábrica
Grupo Le Pouf



Teatro

Visita, de Ricardo Monti

Actores: Florencia Durza (Perla), Rubén Maidana (Equio), Adrián Polich (Gaspar), Lautaro Vilo (Lali).

Dirección, puesta en escena, diseño escenográfico y afiche: Paula Fernández.

Realización, escenografía y vestuario: Sandra Kosyuk.

Musicalización y asist. de dirección: Belén Errendasoro.

Diseño de programa: José M. Giudici.

Fotos: Vanina Perra.

Grabación en CD y digitalización en Mac: Luis Tangorra y Adrián Porroca.

Teatro: La Fábrica, Sede de UNICEN, Pto. 399.

Visita fue presentada en 1977. Perteneció al teatro de experimentación y búsqueda. Su autor no consideraba una línea o tendencia determinada en sus obras pero podría ubicarse en el tipo de creaciones de teatro de texto como las de Delfilippis Novoa, Roberto Arlt, Cazzani, Gambaro, salvando las distancias entre los autores citados. Las líneas unificadoras están en los planos de intención y en las formalizaciones de la relación referente/mundo representado y, especialmente, en el plano de la comunicación.

Las relaciones sociales, el sentido de la existencia, el tiempo, son temas que R. Monti trata como reflexión crítica o por momentos como absurdo y paradoja. Esto sucede cuando el desfase entre significado y significado se hace evidente. En *Visita* un intruso permanece escondido hasta que, luego de tres días, Perla lo obliga a salir, como ya se conocen ella le brinda asiento. A partir de entonces las situaciones insisten en lo mismo: la oposición entre lo esperado y lo que aparece como nor-

mal para los personajes: el visitante descuelga un hacha con fines esperables y la posible víctima, Lali, le ordena cómo colocarla en el lugar correspondiente, la posible víctima reordena la situación y el otro acepta.

Díarios de la época de la guerra de los bóers, porque así Lali controla el devenir; paso irreversible del tiempo en los seres y las cosas. Gaspar es un hombre vestido de niño y Perla trata de vivir en presente y olvidar hablando —hay que evacuar—, dice.

El tiempo se nota en la vejez y degradación de Lali. La muerte y sus rituales producidos en clave de parodia, intensificada por la música, y el movimiento acelerado de Gaspar colocado los candeleabros obligan a un reajuste por parte del espectador, ya que lo extraño y carnavalesco esconde una serie de significados que van de la risa al sentido más profundo. «Toda esa costura, toda esa miseria, tantos gritos, tanto desecho... Todo perdido, inútil, tragado por la oscuridad... ¿Qué bromas celestiales!», son palabras del autor citadas en el programa.

La actuación requiere matices muy finos en voces, gestos, tiempos, movimientos y proximidad que marquen los cambios súbitos de situaciones y los cuatro actores demuestran una elaboración muy acorde con sus roles, difíciles por el enmascaramiento y la profundidad a transmitir a partir de lo visible. En cuanto a la escenografía, hay una evidente prevalencia de la verticalidad que surge el efecto de agobio intensificado por los colores y la iluminación tenue, especialmente al principio y al final.

En conclusión, uno de los muy buenos trabajos de la Escuela Superior de Teatro Universitario del presente año.

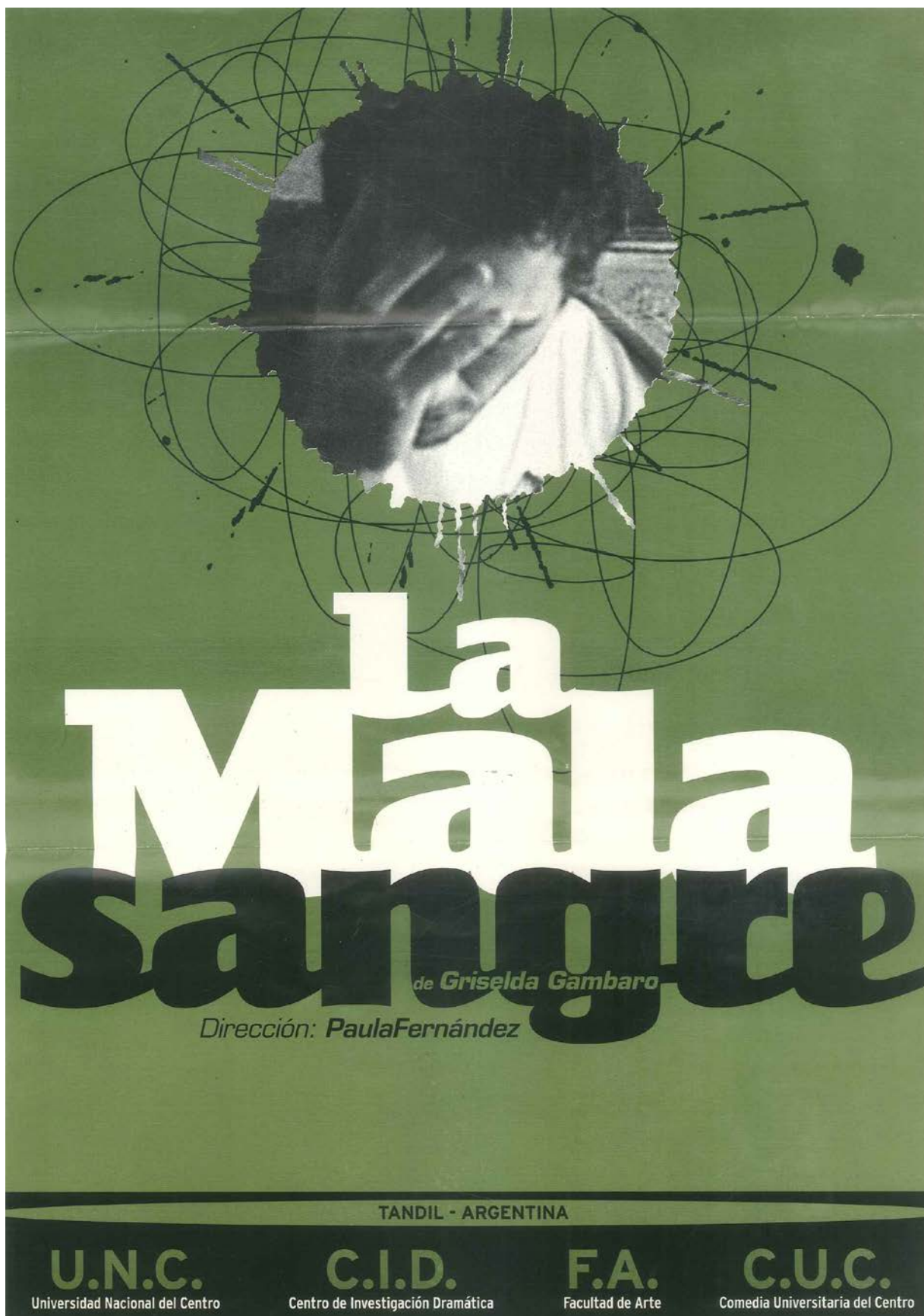
M.L.A.



Rubén Maidana

LA MALASANGRE (2003)

Dirección: Paula Fernández





514 – “LA MALASANGRE” de Griselda Gambaro – (AÑO 2003) – Dirección: Paula Fernández - (Belén Errendasoro)

