

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
Editor: Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)
Coeditora: Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García (CECDA, UV)
Asistentes de redacción y corrección: Beatriz
Alejandra Amante Montes e Indra Kerem Cano Pérez
Consejo Editorial
Elka Fediuk (CECDA, UV, México)
Octavio Rivera (Facultad de Teatro, UV, México)
Domingo Adame (Facultad de Teatro, UV, México)
Arturo Díaz (Centro Nacional de Investigación
Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA, México)

Consejo Asesor

André Carreira (Universidad do Estado
de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Jorge Dubatti (Universidad de
Buenos Aires, Argentina)
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)
Donald Frischmann (Universidad
Cristiana de Texas, E.U.A.)
Óscar Armando García (Universidad
Nacional Autónoma de México, México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad
Autónoma Metropolitana-A, México)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, E.U.A.)

Diseño editorial y composición tipográfica:

Cynthia Maribel Palomino Alarcón
Corrección de estilo: Andrea Garza Garza
(CITRU-INBA)
Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: La Monstrua. 20 de octubre
de 2022 en Área 51 Foro Teatral, Xalapa, Veracruz
Fotografía: Jesús Cabrera.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*, Centro de Estudios
Creación y Documentación de las Artes,
Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7,
Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz,
C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.
Correo electrónico:
investigacionteatraluv@gmail.com

Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y
performatividad*, Vol. 15, Núm. 26, octubre 2024
- marzo 2025. Revista semestral del Centro de
Estudios, Creación y Documentación de las Artes
de la Universidad Veracruzana con la participación
de los Cuerpos Académicos “Teatro” y “Estudios y
Comunicación de las Artes y la Cultura”. Editor respon-
sable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 1 86
43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título:
No. 04-2013-032212535000-102 versión impresa, y
04-2018-100315343100-203 versión redes de cómputo,
e ISSN 1665-8728 (impreso) 2594-0953 (electrónico),
ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos
de Autor, México.

Revista publicada con la colaboración del Centro
Nacional de Investigación, Documentación e
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”. El contenido de
los textos publicados en esta revista queda bajo respon-
sabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción
parcial o total de esta obra por cualquier medio, siste-
ma y/o técnica electrónica o mecánica sin el consenti-
miento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá
hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo
el título completo y textual del artículo, el nombre del
autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así
como el nombre de la institución editora.

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

68

Teatro. 70 años de la Orteuv

- Los primeros espacios teatrales en Xalapa
- Formación y creación: Facultad de Teatro UV
- El Foro Teatral Veracruzano, una quimera de Ra
- Cherán, LEGOM y la lucha de las mujeres puré
- Dramaturgia en el Festival de Teatro Universita
- Escritura para la escena: jóvenes creadoras en V
- El teatro pospandemia en el Veracruz metropol

Dossier - fotografías de *El puro lugar*, coprodu de la Orteuv con Teatro Línea de Sombra

@Palabrayhombre

/lapalabrayelhombreoficial



NÚMERO 94

PERFIL:

Laura Almela

DOSSIER:

En espera de una nueva política teatral

ESTRENO DE PAPEL:

Hotel Boutique Rosablanca, de Jimena Hinojosa

ENCUÉNTRALA EN LA LIBRERÍA PASO DE GATO
LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:
libreriapaso.degato01@gmail.com
33 3901 4993
www.pasodegato.com

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



Índice

Presentación	
<i>Gisel Amezcua</i>	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	1
ARTÍCULOS	
Investigación escénica: un acercamiento al patrimonio documental mexicano	
<i>Patricia Ruíz Rivera</i>	4
Paso: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico	
<i>José Manuel Conejo</i>	26
La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica	
<i>Larisa Rivarola</i>	46
“Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina	
<i>Jimena Inés Garrido</i>	69
Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral	
<i>Anabel Edith Paoletta</i>	92
Desencuentros entre los sexos en Resguardo personal, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica	
<i>Norman Marín Calderón</i>	114
La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante	
<i>Nicolás Perrone</i>	137
TESTIMONIO	
De los pies a la escena: el proceso creativo de una pieza de danza inspirada en la mitología japonesa	
<i>Raúl de Jesús Vázquez Sánchez</i>	158

RESEÑA DE PUESTA EN ESCENA

La monstrea

Héctor Justino Hernández Bautista 169

RESEÑA DE LIBRO

Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero

Fernanda Edith Toral 177

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Presentación

Gisel Amezcua*

Carlos Gutiérrez Bracho**

*Universidad Veracruzana, México.

e-mail: giselamezcua@gmail.com

**Centro de Estudios, Creación y Documentación de las
Artes, Universidad Veracruzana, México.

e-mail: cargutierrez@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v15i26.2785

Presentación

Este número 26 de *Investigación Teatral* aparece con el otoño en el norte y la primavera en el sur del continente, destacando que los opuestos terminan por encontrarse en algún punto lejano del espectro climático. De la misma manera, en esta edición confluyen artículos teóricos de tres países latinoamericanos, como son Costa Rica, Argentina y México, sitios donde la reflexión teórica sobre las artes escénicas cobra cada vez mayor relevancia entre académicos y creadores artísticos.

El hilo conductor es la exploración de las distintas dimensiones de la realidad teatral, destacándose en significados contrapuestos que pueden coincidir sobre el escenario. Así, los trabajos que se publican van desde recuperar el valor de la archivística, indagar teatralidades cómicas, el diseño sonoro, el teatro sobre desaparecidos, y las corporalidades diversas.

El número inicia con un texto de Patricia Ruiz Rivera, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). En su artículo, Ruiz muestra cómo el Estado mexicano asume su responsabilidad de preservar el patrimonio cultural teatral a través de los Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información de las Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. A través de su trabajo en el registro, conservación y preservación de archivos y colecciones en la danza, el teatro, las artes plásticas y la música, construyen conocimiento sobre estas disciplinas, principalmente sobre el quehacer escénico.

Por su parte, Larisa Rivarola explora la relación entre el bagaje personal de las y los teatristas con la actividad del Estado argentino como ente que subordina, regula e impone visiones a través del financiamiento. La ideología subyace entre la gestión pública que per-

mite la exploración y expresión del teatro en Buenos Aires entre los años 2003-2015 y las prácticas escénicas.

Enseguida, José Manuel Conejo (Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica) escribe sobre las técnicas y estándares en el diseño sonoro en el teatro, porque el sonido también está cargado de simbolismos. Analiza la puesta en escena de *Paso*, que fusiona el sonido teatral con el cinematográfico. En su texto, Conejo propone seis objetivos de diseño para emular la cualidad sonora del arte cinematográfico en una representación teatral.

Por su parte, la antropóloga argentina Jimena Garrido realiza un análisis de la actividad teatral en la ciudad turística de Villa Carlos Paz. Vierte razonamientos que se enfocan en explorar la comedia como modelo y estrategia que ayudan a entender a dimensión estética que aporta el teatro a la escena social veraniega en esta ciudad.

También desde Argentina se presenta el trabajo de Anabel Paoletta, el cual ofrece un estudio comparado sobre teatralidad en las zonas centro y centro litoral de aquel país. En este estudio es posible adentrarse en las configuraciones poéticas experimentales de la producción teatral. Penetra en el uso de mapeos para comparar centro y periferia, y las visiones del *sentipensar* que tanto identifican a las regiones latinoamericanas.

El artículo de Norman Marín Calderón ahonda en una revisión psicoanalítica lacaniana de la obra *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero. Le sigue un ensayo de Nicolás Perrone, quien analiza la corporalidad teatral en dos trabajos unipersonales de la compañía de teatro experimental Los Toritos, de Mendoza, Argentina.

En la sección Testimonios, el joven creador veracruzano Raúl de Jesús Vázquez Sánchez expone el proceso creativo de una obra suya inspirada en la estética japonesa. Continuamos con la reseña que escribe Héctor Justino Hernández Bautista sobre el unipersonal *La monstrua*. Se trata de una puesta en escena del colectivo xalapeño Pórtico 33, que se ubica en un punto medio entre la exploración teratológica y la performatividad desde la perspectiva de género.

Cerramos el número con una reseña del libro *Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero*, de Iván López Renteral, que ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2023. Se trata de un original libreto que explora el fenómeno de la desaparición forzada en México.

Con este amplio abanico temático sobre la escena contemporánea latinoamericana, esperamos que el presente número de la revista *Investigación Teatral* sea de especial interés para quienes nos leen.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Investigación escénica: un acercamiento al patrimonio documental mexicano

Patricia Ruíz Rivera*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5912-5698>
e-mail: pruiz.citru@inba.edu.mx

Recibido: 29 de enero de 2024

Aceptado: 18 de junio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2774

Investigación escénica: un acercamiento al patrimonio documental mexicano

Resumen

Las huellas en las artes escénicas son un poderoso testimonio del impacto duradero del teatro y la danza en nuestra cultura y sociedad. Los Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información de las Artes, dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México) tienen amplia experiencia en el registro, conservación y preservación de archivos y colecciones en los campos de la danza, el teatro, las artes plásticas y la música, además de promoverlos. Se explora gracias a ellos la rica historia y creatividad de estas disciplinas artísticas, y es posible montar exposiciones de materiales archivísticos como fotografías y bocetos originales. Ya sea admirando el vestuario y los decorados de un montaje, estudiando archivos digitales o leyendo biografías de artistas, cada encuentro con estas huellas nos brinda una nueva perspectiva del arte y la vida. Este artículo expone la experiencia adquirida por la autora en su camino recorrido hasta el producto final del proceso documental.

Palabras clave: teatro; danza; archivo; divulgación; México.

Performing arts research: an approach to a Mexican documentary heritage

Abstract

The archival traces of the performing arts are a powerful testimony to the lasting impact of theatre and dance on culture and society. The National Fine Arts Institute's Centers for Research, Documentation and Information on the Arts have extensive experience in recording, conserving and preserving archives and collections in the fields of dance, theatre, visual arts and music, as well as in making them known to the public. Thanks to these archives, it is possible to explore the rich history and creativity of these artistic disciplines, and also curate exhibitions of original documents. Whether admiring the costumes and sets of a production, studying digital archives or reading artist biographies, each archival trace gives us a new perspective on artistic life. This article presents the author's experience in this field, and the paths taken to produce a documentary process.

Keywords: theater; dance; archive; dissemination; Mexico.

Investigación escénica: un acercamiento al patrimonio documental mexicano

Introducción

Las artes escénicas se caracterizan por el aquí y el ahora. Es así que la danza y el teatro se identifican, principalmente, por su naturaleza efímera. Sin embargo, su transitar por la escena se puede evocar, reconstruir y reinventar por medio de fotografías, programas de mano, bitácoras, videos o bien por el audio que queda en algún registro. Estas huellas del hecho escénico adquieren un valor inestimable con el paso del tiempo, ya que a menudo representan la única documentación disponible para comprender y revivir la experiencia artística. A partir de ello, las personas interesadas pueden interpretar las fuentes originales, reflexionar sobre su significado epistemológico o simplemente recordar y apreciar nuevamente el trabajo artístico del pasado.

Las colecciones, archivos privados de artistas, empresas e instituciones constituyen el patrimonio artístico de una nación (en nuestro caso la mexicana) y también se convierten en la posibilidad de reconstruir, re/visitar y re/memorar dicho patrimonio. Las relaciones sociales y económicas de sus propietarios (es decir, quienes las forman o protegen) se vuelven visibles, como por ejemplo el Fondo Esperanza Iris, que nos permite reconstruir la vida de la tiple de hierro y sus constantes giras al extranjero en la etapa revolucionaria, enviando dinero para mantener a los artistas de su compañía y además para la construcción de su teatro (hoy teatro de la ciudad Esperanza Iris) (López y Rivas, 2002). Lo que suele ocurrir es que estudiosos de tal o cual materia examinan el material documental que les interesa en estos fondos, consultan e interpretan lo requerido y sus trabajos se convierten en referencias dentro de áreas temáticas específicas y círculos académicos definidos.

Sin embargo, existe otro tipo de productos de investigación que están dirigidos a un público más extenso, cuya pretensión es divulgar información general y diversa, que puede ser tanto de un intérprete como de un tópico o una época particular. Los Centros Nacionales de Investigación, Documentación e Información de las Artes (Cenidis) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) acumulan una larga trayectoria en el registro, conservación y preservación de fondos y colecciones, pero también en su difusión. Por medio de exposiciones,

catálogos, repositorios y semblanzas –productos de divulgación nacidos de dichos fondos y colecciones– se construye conocimiento sobre el quehacer escénico. Las páginas que siguen presentan un análisis de la experiencia acumulada en la generación de dispositivos por parte de los Cenidis y su impacto en la consulta del acervo por parte de los usuarios interesados.

¿Por qué la investigación artística?

La importancia de la investigación artística radica en permitir mejorar y ampliar el universo simbólico y estético en el que nos desenvolvemos los seres humanos. En este sentido, el INBAL, a través de sus Cenidis, ha consolidado al menos dos formas de abordar los objetos y sujetos de estudio: la primera tiene que ver con las indagaciones *sobre* el arte, en cuanto a la historia y la crítica de las obras artísticas en general, y la segunda, en cuanto a la investigación *en* arte, que busca respuestas en relación con el análisis de las opciones contempladas y las decisiones tomadas a lo largo de un proceso de descubrimiento y autodescubrimiento que lleva a la consecución del producto artístico (Hernández-Chavarría, 2018).¹

Ya que la o el artista trabaja con un lenguaje expresivo que atañe a los sentidos, y no necesariamente con el lenguaje referencial o declarativo, resulta pertinente hablar de una investigación artística que interprete la relación que él o ella mantiene con su propia práctica, con la sociedad y con la cultura, y que llegue a cuestionar cómo sucede el arte que realiza. Por ejemplo, en las curadurías y montajes de exposiciones sobre temas generales o personajes que se dedican a la escenografía o la actuación, se debe procurar dar respuesta a estas preguntas: ¿cómo abordan las y los artistas su sujeto/objeto de estudio?, ¿cómo lo transmiten a terceros?, ¿cómo lo ejecutan?, ¿qué experiencia recibe el espectador? (Medina García *et al.*, 2012).

¿Cómo entender la importancia del patrimonio artístico?

El patrimonio artístico se conforma de bienes tipificados como culturales e históricos, y se va construyendo por las y los artistas, así como por la sociedad. Se es parte de este proceso en el sentido estricto de que, si la sociedad admite o rechaza un fenómeno artístico –y por fenómeno se entiende todo lo que puede ser percibido por los sentidos o la conciencia, y por los elementos que lo conforman en cuanto a lo artístico–, por supuesto, el creador, la obra

¹ En esta misma línea, es posible explorar la “categorización de tres vías de investigación artística (basada en la práctica), donde las opciones de abordaje son: (1) investigación dentro del arte, (2) investigación para el arte y (3) investigación a través del arte” (Rey Somoza, 2020, p. 113).

y el espectador son constructores. Dicho fenómeno se enclavará de manera inmediata en el patrimonio nacional, en la conservación y transmisión del saber y del conocimiento.²

Es así que se van construyendo las huellas, entendidas éstas como señales o rastros de un suceso u obra (de teatro, danza, música o artes plásticas). El impacto de una obra de arte también se mide en función del tiempo y el espacio en el que se encuentra. Las reproducciones de *El Beso* en camisetas, salvapantallas o rompecabezas pueden llegar a un público más amplio, pero pierden la esencia y el significado original de la obra. Es importante contextualizar una obra de arte en su época y entender cómo ha sido reinterpretada a lo largo del tiempo.³

En el caso de las obras escénicas, se producen materiales a la par del montaje: programas de mano, fotografías, videos, notas periodísticas, discos de reproducción, maquetas, bocetos de vestuario y escenografía, entrevistas, catálogos de obra, archivos particulares, entre otros. Dichos materiales, si bien no sustituyen el hecho escénico, sí dan cuenta de las características de éste y mucha información alrededor de él.

¿Cómo documentar el arte escénico?

En la documentación del arte escénico es fundamental utilizar fuentes primarias para garantizar la autenticidad y precisión de la información recopilada. Las fuentes primarias son aquellas que provienen directamente de documentos originales, como programas de mano, fotografías, videos y críticas de espectáculos. Estos materiales son valiosos para capturar la esencia y la experiencia de una obra de teatro, danza o cualquier otra forma de arte escénico. En muchos de los casos, dicha documentación es guardada por el ente generador, los participantes, la familia de éstos o las instituciones dedicadas a la labor de resguardo, organización, conservación y divulgación, como el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) o el Centro de Documentación Teatral Candileja, enclavado en Xalapa y que se dedica a documentar y resguardar la documentación teatral generada en Veracruz. Algunos materiales que se pueden resguardar por la naturaleza de su soporte son los siguientes:

² Enrique Florescano indica que el patrimonio cultural de la humanidad es una construcción histórica (como se cita en Palma Peña, 2013).

³ Aunque al respecto Walter Benjamin menciona, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), que dicha reproductibilidad técnica del arte se reflejaba en el cine como el arte paradigmático de la época. “Se trata, en principio, de un arte hecho para la reproducción, situación que, por sí misma, produce la ruina de la autenticidad propia de la obra de arte aurática”; aunque también Benjamin enfatiza el “carácter político de la obra” (citado en Radetich Filinich, 2012, pp. 15 y 19).

- Programa de mano y carteles: son una excelente fuente de información para documentar el arte escénico. Estos materiales suelen incluir detalles sobre el elenco, la trama, la fecha y el lugar de la representación, así como información adicional sobre el equipo creativo y los productores del evento. Al conservar estos documentos, se puede reconstruir la historia de una producción teatral o de danza y preservarla para las futuras generaciones.
- Fotografías y videos: son herramientas poderosas para documentar el arte escénico, ya que permiten capturar momentos únicos y emocionantes de una actuación en vivo. Al tomar fotografías o grabar videos de una obra de teatro o de danza, se puede preservar la estética y la energía de la puesta en escena, así como también analizar la interpretación de los artistas y la reacción del público. Estos registros visuales son una forma de inmortalizar la creatividad y el talento.
- Nota periodística: las críticas y reseñas son opiniones de personas expertas y espectadoras que pueden ofrecer perspectivas únicas sobre la calidad y el impacto de una obra teatral o de danza, así como también destacar aspectos técnicos y artísticos de la producción. Al leer y analizar críticas y reseñas, se puede obtener una visión más amplia y profunda de la experiencia escénica y enriquecer la documentación de la misma.
- Discos de reproducción: soportes que pueden contener música, audio, bases de datos o imágenes, así como grabaciones de un espectáculo.
- Planos, alzados, maquetas, bocetos de vestuario y escenografía: trazos y dispositivos que dan cuenta sobre la idea, planeación, distribución, así como de materiales utilizados en el espectáculo.
- Documentación que nace íntegramente digital –puede ser la señalada arriba y de muchos otros tipos–, que en tiempos de pandemia por el virus del SARS-CoV-2 y la recesión económica optimiza la velocidad con la que se debe comunicar y socializar la información.

¿Para qué documentar?

Todo parte del interés personal que inclina a investigar un tema o problemática, además del motivo que lleva a realizar la búsqueda de información en fuentes primarias. Esto último puede ser algo simple –como ubicar tal o cual artista, compañía o evento escénico en el espacio-tiempo– o algo más complejo –como la búsqueda de la trayectoria del sujeto de estudio–. Teatro, danza, música o cine invitan a estar en primera fila; sin embargo, después también se puede, por ese mismo interés, re/visitar o re/vivir tal espectáculo o serie de espectáculos como una trayectoria escénica para comprender incluso la realidad.

El campo de estudio en el CITRU es el teatro; tiene un acervo específicamente escénico que permite recrear temas como la escenografía, las historias de vida, las prácticas teatrales

en México, entre otros, desde abordajes como el crítico, histórico o estudios de género, por mencionar algunos. Su área de documentación permite encontrar en archivos, colecciones y acervos la información requerida para investigar. Hace un par de décadas, los Cenidis realizaron dos encuentros académicos con un tema de sentido doble: “documentar para investigar o investigar para documentar”.⁴ Más allá de encontrar respuesta al dilema, lo que se buscaba es que se comprendiera que, en ambos procesos, la investigación y la documentación, se podía construir y divulgar conocimiento artístico. La investigación en el ámbito del arte es un proceso complejo que involucra la exploración, el análisis y la interpretación de diversas manifestaciones artísticas. En este contexto, es fundamental comprender los distintos métodos de investigación que se pueden emplear para abordar de manera efectiva cuestiones relacionadas con el arte. Dos de los enfoques más comunes en este campo son los métodos cualitativo y cuantitativo, los cuales ofrecen herramientas y técnicas únicas para investigar y comprender el arte desde perspectivas diversas.

La investigación cualitativa en el arte se enfoca en comprender en profundidad las experiencias, percepciones y significados detrás de las obras artísticas. Este enfoque se basa en la observación detallada, la interpretación subjetiva y la exploración de contextos culturales, históricos y sociales que influyen en la producción y recepción del arte. Los investigadores que utilizan este método suelen emplear técnicas como entrevistas, análisis de contenido, observación participante y estudio de casos para obtener perspectivas ricas y contextualizadas sobre el arte y su impacto en la sociedad.

Por otro lado, la investigación cuantitativa en el arte se centra en la recolección y el análisis de datos numéricos y medibles para estudiar patrones, tendencias y relaciones en el ámbito artístico. Este enfoque se caracteriza por su objetividad, rigurosidad y capacidad para generalizar resultados a partir de muestras representativas. Los investigadores que optan por este método suelen utilizar encuestas, experimentos controlados, análisis estadísticos y bases de datos para examinar aspectos cuantificables del arte, como la distribución geográfica de movimientos artísticos o la evolución de precios en el mercado del arte.

En conclusión, si bien no existe un único método definitivo para investigar el arte, los enfoques cualitativo y cuantitativo representan dos vías complementarias y valiosas para abordar estudios sobre el arte en sus múltiples dimensiones. Tanto el análisis detallado de significados y contextos, como la medición precisa de fenómenos artísticos, ofrecen perspectivas enriquecedoras que contribuyen al avance del conocimiento en el campo del arte. Al combinar estos métodos de investigación de manera adecuada, los investigadores pueden obtener una visión más completa y profunda de la complejidad y diversidad del arte y su impacto en la sociedad.

⁴ Ver Díaz Sandoval (2017) y Ruíz Rivera (2006).



Imagen 1. Félida Medina, ca. 1963. INBAL/CITRU. Archivo Félida Medina.

La escenografía mexicana es uno de los temas de estudio que actualmente se han presentado con mayor fuerza dentro de las investigaciones escénicas. Este nuevo interés ha surgido por la necesidad de visibilizarla y contrarrestar las aproximaciones de aquellos historiadores del teatro que la han considerado un saber marginal dentro del campo teatral. De ser lo más visible para el público dentro del espectáculo –aquí la ironía–, es lo que menos se divulga como campo de estudio para historiar el fenómeno. Por ejemplo: en una investigación reciente (Ruíz Rivera, 2020), se encontró que la escenografía está subsumida en la historia teatral y que las mujeres, quienes se han dedicado por décadas a su realización, han sido relegadas a un segundo o tercer plano en la construcción de esa historia (ver Imagen 1). Con lupa se han tenido que ir buscando pesquisas que permitan reconstruir sus historias, sus batallas, sus logros. Por mucho tiempo fueron encasilladas como vestuaristas, maquillistas o en el atrezzo, pero no como escenógrafas (Ruíz Rivera, 2020).

Se parte siempre de que la ausencia de información es la información. ¿Por qué las mujeres fueron invisibilizadas en la escenografía? Buscar y validar información sobre dichas mujeres fue difícil; sin embargo, la documentación fue la respuesta para encontrar la información. Los archivos y fondos son muy importantes, y se vuelven un cúmulo de datos a través de los programas de mano, carteles, fotografías, planos, bocetos de vestuario y escenografía, planos, facturas, bitácoras de obra, etcétera, que permiten construir conocimiento. En el ámbito de la investigación artística nacional, la documentación juega un papel fundamental al permitir visibilizar aspectos que de otra manera permanecerían en la oscuridad. En este contexto, la invisibilidad y lo marginal adquieren relevancia al ser abordados desde una perspectiva histórica y personal.

La documentación, lejos de ser considerada como un mero trámite o un mal necesario, se convierte en una poderosa herramienta para dar voz a aquellos artistas y expresiones culturales que han sido relegados al olvido. A través de la recopilación, clasificación y análisis de documentos, se logra rescatar del anonimato obras que de otro modo habrían quedado sepultadas en la niebla del tiempo.

Es importante reconocer que muchas investigaciones orientadas a la divulgación de lo artístico nacional han surgido precisamente a partir de la documentación, que sirve como punto de partida para comprender y valorar el legado cultural de una nación. Al documentar y sistematizar la información, se establece un puente entre el pasado y el presente, permitiendo que las creaciones artísticas cobren vida y se integren al discurso histórico y social de una sociedad.

En conclusión, la documentación no solo es un requisito indispensable en la investigación artística nacional, sino que además constituye un acto de justicia hacia aquellas manifestaciones culturales que han sido relegadas a la invisibilidad y lo marginal. A través de la documentación se abre la puerta a la revalorización y difusión de la riqueza artística de un país, contribuyendo a su preservación y enriquecimiento para las generaciones futuras.

¿Cómo divulgamos el quehacer escénico en los Cénidis?

El término *divulgación* últimamente ha cobrado mucha importancia, pues directamente refiere al acercamiento de un tema específico al gran público. Por ejemplo, la divulgación de la ciencia, de la historia o de la astronomía está presente en programas de radio y televisión educativa.

Las artes escénicas son una manifestación cultural profundamente arraigada en la historia de la humanidad. En la actualidad, la difusión de estas disciplinas artísticas ha evolucionado significativamente, dependiendo del soporte en el que se presenten. Ya sea a través

de exposiciones físicas, semblanzas en documentales en video o mediante plataformas digitales en el siglo XXI, como repositorios online, sistemas de información y galerías virtuales, el impacto y alcance de las artes escénicas varían de acuerdo al medio.

Para lograr una divulgación efectiva y precisa de las artes escénicas, siempre es necesario realizar una investigación rigurosa. Tanto curadores como museólogos enfrentan el desafío de seleccionar y presentar la información de manera coherente y significativa. Desde curadurías hasta guiones para entrevistas, documentales o semblanzas, cada aspecto debe estar cuidadosamente elaborado para transmitir la esencia y la relevancia de las obras y artistas involucrados.

En el contexto de la era digital, los repositorios y sistemas de información cobran un papel fundamental en la preservación y difusión de las artes escénicas. Las galerías virtuales ofrecen un espacio innovador para exhibir y explorar obras de arte escénico, permitiendo un acceso global e inmediato a una audiencia diversa.

En definitiva, el grado de información presentado en las diversas formas de divulgación de las artes escénicas requiere de un enfoque meticuloso y detallado. Ya sea en exposiciones físicas, documentales en video o a través de repositorios *online*, la calidad y profundidad de la investigación subyacente son determinantes para comunicar de manera efectiva la riqueza y complejidad de las artes escénicas a un público cada vez más diverso y exigente.

Aprovechando el respaldo de una entidad, por lo general, la investigación expone su propósito de ser accesible al público, es decir, la política pública en la que se enmarca, así como su misión y visión expresadas posiblemente en la introducción o prólogo del documento. Comúnmente se realiza con la finalidad de ser educativo o de índole político-cultural, tanto como en situaciones de urgencia (como la precariedad en la salud, por ejemplo, del artista) o el fallecimiento de algún artista. El foco principal reside en difundir la información a un amplio número de espectadores o usuarios, en contraste con las monografías o artículos de prensa que cuentan con una audiencia más restringida debido a la especificidad del lenguaje empleado. Ejemplo de ello, y producto directo de dos archivos particulares confiados al CITRU, es el libro *Esperanza Iris, la tiple de hierro (escritos I)*.⁵ Este primer volumen de los Escritos de Esperanza Iris (1884-1962) reúne documentos diversos: escritos autobiográficos, una entrevista, variadas creaciones literarias, diarios (1931-1948) y una selección de cartas (López y Rivas, 2002).

Otro buen ejemplo de un trabajo sobre un fondo en particular es el libro de arte *Antesala teatral: Fotografía de gabinete y escénica 1871-1944 (Antología del fondo fotográfico Armando de María y Campos)*, editado en 2010, con la introducción de Claudia Canales y la selec-

⁵ Edición de 2002 a cargo de Sergio López y Julieta Rivas Guerrero, que de manera ordenada muestra el Fondo Esperanza Iris.

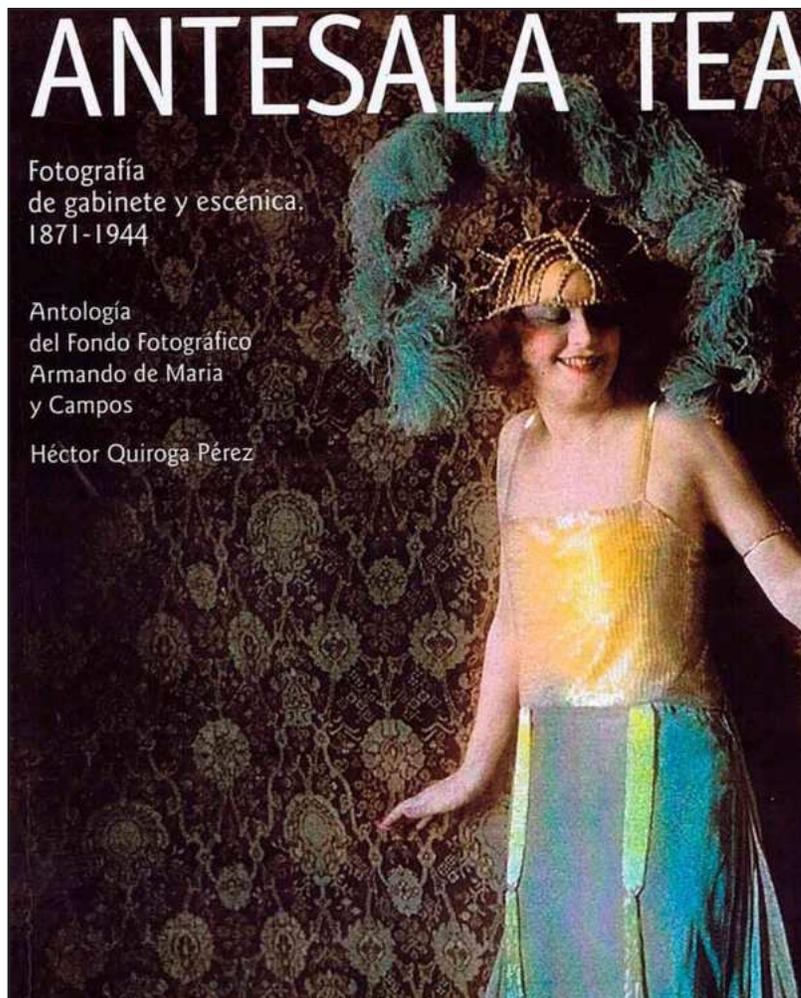


Imagen 2. Quiroga Pérez, Héctor (selección, restauración digital y textos) (2010). *Antesala teatral: Fotografía de gabinete y escénica 1871-1944* (Antología del fondo fotográfico Armando de María y Campos). Conaculta; CITRU/INBAL.

ción, restauración digital y textos de Héctor Quiroga Pérez (ver Imagen 2). En la introducción se indica la naturaleza de este trabajo y dispuestas como en un álbum de fotografías se exhiben más de 300 imágenes cuidadosamente seleccionadas de la colección restaurada. En esta edición, se confrontan con el material fotográfico original y se acompañan de fichas técnicas y comentarios contextualizadores redactados por destacados cronistas como Olavarría y Ferrari, Mañón, María y Campos, Enrique Alonso, entre otros. Estos escritos actualizan el valor documental de las imágenes, proporcionando información detallada e indicaciones sobre diversos aspectos, como el ambiente, la moda en el vestuario, las técnicas y estilos de retrato, la escenografía, la amplia gama de espectáculos clasificados en géneros como *cómico-dramático*, *operático-lírico*, así como *chico*, *frívolo* y *sicalíptico*. Además, se aborda la presencia

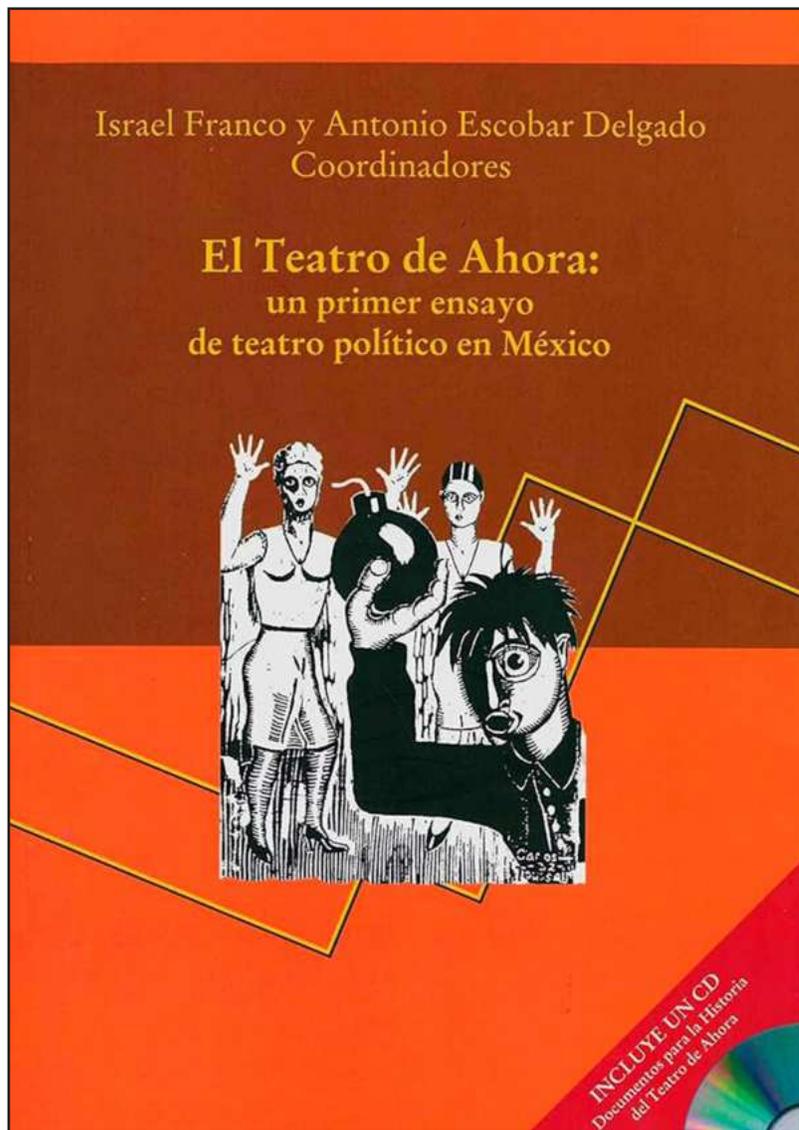


Imagen 3. Franco, Israel, y Antonio Escobar Delgado (Coords.) (2011). *El Teatro de Ahora: Un primer ensayo de teatro político en México*. Conaculta; INBA/CITRU.

de actores, actrices y empresas teatrales, tanto nacionales como extranjeros, relevantes en el panorama teatral mexicano desde 1871 hasta 1944, abarcando los diferentes períodos históricos que van desde el Imperio de Maximiliano, pasando por el régimen de Porfirio Díaz, hasta los primeros gobiernos posrevolucionarios (Caneles, 2010).

Se consigue un logro al divulgar la información de las fuentes originales que respaldan el estudio, la bibliografía empleada y el inventario del archivo; como se puede apreciar al compartir la información de las fuentes primarias en las que se sostiene la investigación,

la bibliohemerografía utilizada y el listado del archivo, como se puede apreciar en el libro impreso *El Teatro de Ahora: Un primer ensayo de teatro político en México*, coordinado por Israel Franco y Antonio Escobar en 2011: una compilación de ensayos de distintos especialistas sobre el tema, escritos desde diversos enfoques del campo de la danza, el teatro, la música y las artes plásticas. Además, incluye el disco compacto *Documentos para la historia del Teatro de Ahora* (ver Imagen 3), que contiene en su mayor parte el Archivo Marcela Magdaleno Deschamps, organizado en secciones que responden a momentos significativos en la historia del movimiento y en la vida de sus protagonistas: la lectura de cuatro obras dramáticas en la Sociedad Amigos del Teatro, el primer ciclo del Teatro de Ahora en el Teatro Hidalgo, la tentativa de organizar un segundo ciclo, su participación en la Compañía de Roberto Soto y con la agrupación Trabajadores del Teatro; más una carpeta de documentos –con correspondencia oficial y particular, artículos de prensa, ponencias, carteles, invitaciones y fotografías– reunidos por Mauricio Magdaleno (Franco, 2011, pp. 20-21).

Hay investigaciones que por su carácter, solicitud o entrega tienen una temporalidad específica de consumo, aunque está demostrado que la información siempre perdura y tiene una nueva lectura; por ejemplo, los catálogos de exposiciones, las notas periodísticas o los programas de mano, y que al traducirse en un nuevo formato construyen conocimiento, como en el caso de las exposiciones físicas o virtuales y sus catálogos, videosemblanzas y repositorios, por mencionar sólo algunos.

Se enuncian aquí algunos de los productos de investigación de dos Cenidis del INBAL, especializados en danza y teatro, que se presentan como divulgación del quehacer artístico. En ellos, se señala el tipo de producto, soporte, título, temporalidad, institución o instituciones, lugar de presentación y quienes estuvieron a cargo de su elaboración. También es importante anotar qué archivos incluyen, cuáles colecciones o acervos fueron consultados, y, en algunos casos, si obedecieron a un requerimiento propio o acompañaban algún evento académico.

De los códices prehispánicos al postmodernismo: Iconografía dancística (exposición física temporal, 2000-2001, ver Imagen 4), a cargo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza), fue presentada en el Centro Nacional de las Artes y en otros espacios educativos como el Instituto Politécnico Nacional y la Escuela Nacional de Danza Folclórica. Curada por Maya Ramos Smith y Luis Armando Lamadrid, con una revisión exhaustiva del acervo del Cenidi Danza y de otros archivos y bibliotecas, llevaba al público a presenciar de manera cronológica 500 años de danza en México, por medio de fotografías, maquetas y vestuario comprendidos en 525 piezas de exhibición. Fue acompañada por dos tomos con las reflexiones de especialistas y la documentación del periodo abarcado.

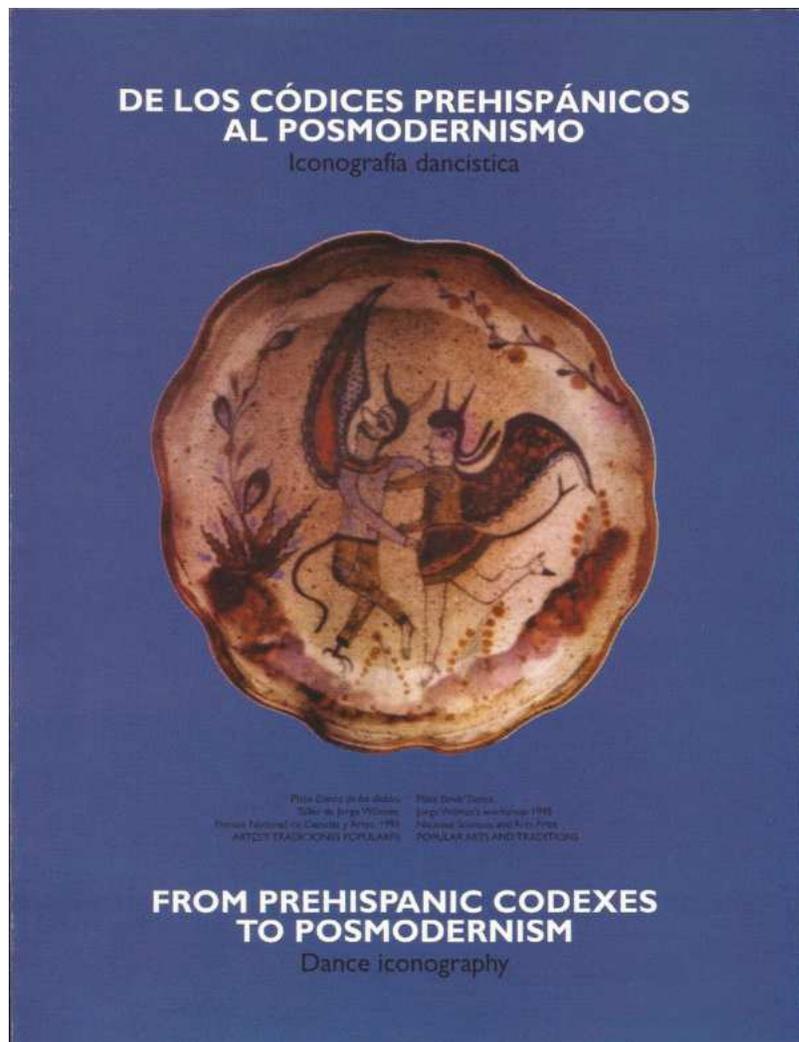


Imagen 4. Políptico de *De los códices prehispánicos al postmodernismo: Iconografía dancística*.

Al son que me toquen... bailo (exposición física temporal, 2004-2005), a cargo del Cenidi Danza, fue presentada en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, con la curaduría de Xóchitl Medina y Patricia Cardona. Se llevó a cabo un análisis de la colección de Danza Folklórica del Cenidi Danza, solicitando y recibiendo información de destacadas figuras en el campo con el fin de incluir una réplica de su material. En la inauguración se presentó el catálogo fotográfico *La escenificación del folklor: Danza mexicana (1921-2003)*, con todo el material recopilado en formato de cd-rom (ver Imagen 5).

Antología visual del teatro en México es un disco compacto producido por el CITRU, cuya compilación y edición estuvieron a cargo de Leticia Rodríguez y Patricia Ruíz Rive-



Imagen 5. Ruíz Rivera, Patricia, y Xóchitl Medina (Coords.) (2004). La escenificación del folklor: Danza mexicana (1921-2003) [CD-ROM]. Conaculta; INBA, Cenedi Danza; Cenart.

ra. En él, se muestra una “galería de 903 imágenes con fotografías de teatristas, programas de mano y escenas de puestas en escena de las más diversas modalidades y décadas del siglo xx mexicano. Los materiales provienen de archivos institucionales y particulares” (Rodríguez y Ruíz, 2004). También es importante mencionar que se incluye en cada imagen su descripción y el archivo de localización, así como una breve semblanza.

Cambios paradigmáticos del teatro mexicano, siglos xx y xxi (exposición física temporal, 2011) se montó para celebrar el 30 aniversario del CITRU. Se presentó en el lobby del Teatro del Bosque Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque y en la 42 Muestra Nacional de Teatro en Campeche. La curaduría fue realizada por Rodolfo Obregón, Arturo Díaz Sandoval y Patricia Ruíz Rivera. Se pudo llevar a cabo con la revisión del acervo del CITRU y se acompañó con lecturas dramatizadas y cinco mesas de análisis bajo los siguientes ejes: a) Identidades, b) Tradición y modernidad, c) El espacio del teatro, d) Sistemas de producción y e) Función social (Yépez, 2013).

Adriana Roel: Mi vida en el teatro. Seis décadas en el escenario: de Los frutos caídos a Ilusiones (exposición física temporal, 2017) fue el homenaje que realizó el CITRU a esta primera actriz en el marco de la celebración de sus 35 años como institución (ver Imagen 6). Se



Imagen 6. Identidad gráfica de la exposición *Adriana Roel: Mi vida en el teatro*.

presentó en la galería Juan Soriano de la Biblioteca de las Artes, del Centro Nacional de las Artes. La curaduría corrió a cargo de Julieta Rivas y la selección de obra fue de Patricia Ruíz Rivera. Adriana Roel donó una copia digital íntegra de su archivo particular y realizó el préstamo de cerca de 200 documentos que se pudieron exhibir, entre ellos, placas, trofeos, programas de mano, notas de prensa y fotografías sobre su andar en el teatro mexicano, los cuales constituyen parte del patrimonio artístico de la nación mexicana.

Pilar Pellicer, a campo abierto (galería virtual, 2020), con curaduría de Angélica García (ver Imagen 7), también es un homenaje del CITRU a esta otra primera actriz. La selección se realizó a partir de la donación del archivo particular de la artista y otros documentos. “La presente galería virtual nos ofrece un amplio panorama sobre la trayectoria artística y personal de Pilar Pellicer. También se trata de un recorrido audiovisual por los senderos creativos de la actriz en relación con los universos de la escena y sus despliegues” (Díaz Sandoval, 2020).

Fotografía escénica... constructora de memoria (galería virtual, 2022), también a cargo del CITRU, se desarrolló gracias a la curaduría y museografía de Patricia Ruíz Rivera y el diseño de Héctor Alberto Figueroa. Es una exhibición que se organiza en seis salas permanentes, donde se muestran, de manera semestral, 16 piezas fotográficas del personal académico de este centro de investigación, así como la muestra de un invitado o invitada en una sala especial, correspondiente a 31 piezas de su autoría. Con este universo se da cuenta tanto de su trabajo como artistas en la captura de la escena como de la conformación del patrimonio en formato de colección fotografía del propio CITRU.



Imagen 7. García, Angélica (curadora) (2020). *Pila Pellicer, a campo abierto* [galería virtual]. INBAL/CITRU.

Las descripciones son otra forma de divulgar la labor y trayectoria de entidades o figuras del mundo artístico. En el CITRU, se han llevado a cabo algunas en honor a individuos aún vivos, como Aída Guevara, Mujer destacada en 2021, así como en memoria de aquellos que han fallecido, como Miguel Flores en 2022 (ver Imagen 8) (en un acto para despedir al maestro, programado tres semanas después de su partida, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM) y Félida Medina: Su universo, su legado en 2023, presentada durante las Jornadas sobre Escenografía, como parte de las celebraciones por los 42 años del CITRU, donde se exaltó su trabajo mediante conferencias, mesas de análisis y un tributo a su trayectoria. Estos tres ejemplos mencionados pudieron llevarse a cabo gracias a la disponibilidad de archivos personales; a partir de estos documentos se elaboraron los guiones y se seleccionaron las imágenes o audios pertinentes para tal propósito.



Imagen 8. *Miguel Flores*, 2022. Fotógrafo: Manuel Carreón López. INBAL/CITRU.

Finalmente, se puede hablar de dos plataformas que, en sí mismas, se constituyen como nuevas fuentes primarias de información; ambas son coordinadas por el investigador Israel Franco. En 2017, salió a la luz la primera: *Reseña histórica del teatro en México. Sistema de información de la crítica teatral* –la cual emula el título de la obra canónica de Enrique de Olavarría y Ferrari–. “Sistema de información de la crítica teatral es, como su nombre lo indica, un sistema –un dispositivo informacional– albergado en un sitio web. El sistema está conformado por tres secciones que se envuelven en niveles y se relacionan a partir de una arquitectura informática sólida y amigable” (Franco, 2017), que abarca el trabajo publicado sobre teatro y sus derivas por 12 críticos en la Ciudad de México de 1944 a 2020. Se puede recuperar el texto completo y la imagen del facsimilar de las críticas, además de una ficha completa con descriptores que se han ido adaptando a las formas en las que ha ido cambiando el lenguaje y las actividades actorales.

La segunda herramienta de consulta es *Fuentes para el registro de la escena mexicana* (2023), que es el resultado del trabajo de cinco proyectos en el CITRU. El investigador Israel

Franco tuvo a bien juntar los productos y constituir uno de los instrumentos de consulta más robustos a nivel nacional sobre el teatro en México, puesto que el periodo de registro va del siglo XVI al XXI. “Consiste en una base de datos con el registro detallado –hasta septiembre de 2023, fecha en que se abrió al acceso público esta Versión Beta– de 24,600 representaciones escénicas realizadas en México, entre 1530 y 2017. Cada uno de esos registros se presenta en un formato que reproduce virtualmente el de la ficha técnica de una obra, de la manera en que suelen presentarse los créditos en un programa de mano”. Cual si fuera un amasijo, Franco logra mezclar todos los ingredientes y el resultado son 18 descriptores por registro que añaden certeza en el momento de la búsqueda y recolección de datos por su fidelidad.

Conclusiones

Las actividades en las áreas de Documentación de los Cenidis se enfocan en presentar, a través de montajes museográficos o guiones documentales, la labor de personajes y procesos del teatro y la danza mexicana, con el propósito de difundir y examinar la actividad teatral y dancística en México. Esta tarea involucra la gestión y registro documental de dicha labor, convirtiéndose en una labor de divulgación e investigación del acervo teatral mexicano que contribuye a la creación de conocimiento.

El INBAL es la institución rectora de la enseñanza, investigación y, especialmente, de la documentación de las artes en México. Un ejemplo de esto en el ámbito de la escenografía mexicana es Félida Medina. En el CITRU, se han realizado investigaciones sobre ella durante el período 2022-2023. A lo largo de ocho meses, la académica brasileña Tereza Bruzzi investigó el archivo de la escenógrafa Félida Medina y el Fondo Escenografía Mexicana, explorando la relación entre la maestra y el escenógrafo brasileño Décio Noviello, así como la reconstrucción de la producción escénica a través de dibujos, planos y bocetos de vestuario y escenografía.

En el ámbito de los estudios de género, considerados en ocasiones como una tendencia actual, tanto las fuentes primarias como las secundarias provenientes de diversos repositorios, archivos y colecciones respaldan a estudiantes de posgrado como Lucía Mondragón, pre-egresada de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, quien investiga la trayectoria de la maestra Félida Medina desde la perspectiva de los estudios situados.

Nuestro propósito es ser la principal fuente de investigación, documentación y divulgación de información teatral a nivel nacional. Valoramos la importancia de la documentación y la información, las cuales representan un poder que el CITRU se esfuerza por poner al servicio de sus usuarios.

Se han generado instrumentos de consulta a nivel institucional por parte del sector cultura en los sitios web REMERI <http://www.remeri.org.mx/app/index.html> y “memórica” <https://memoricamexico.gob.mx/> y el repositorio INBAL digital (que incluye información de acervo de las escuelas y Cenidis que pertenecen al instituto) <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/> que contienen diversas colecciones fotográficas, monografías, artículos y críticas teatrales, por ejemplo. Destaca el Sistema de la Crítica Teatral, denominado Reseña Histórica del Teatro en México –ya mencionado anteriormente–, que reúne las críticas teatrales publicadas por ocho críticos y cuatro críticos teatrales y Fuentes para el estudio de la escena mexicana, que recopila información sobre obras y producciones teatrales, desde el siglo XVI hasta la actualidad en todo México, siendo considerado como un recurso invaluable para estudiar la historia del teatro en el país. Se ha transformado en una referencia nacional en este ámbito.

Fuentes consultadas

- Canales, Claudia. (2010). Introducción. En Héctor Quiroga Pérez (Ed.), *Antesala teatral: Fotografía de gabinete y escénica 1871-1944* (Antología del fondo fotográfico Armando de María y Campos) (pp. 14-15). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2023, 4 de enero). *Aída Guevara* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oZ9DI6T3-Jg>
- Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2024, 13 de marzo). *Félida Medina: su mundo, su universo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OrzjT2WV-VH8>
- Díaz Sandoval, Arturo. (Coord.). (2017). *Documentar para investigar, investigar para documentar: la construcción del conocimiento artístico nacional*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1456>
- Díaz Sandoval, Arturo. (2020). Presentación institucional. *Pilar Pellicer, a campo abierto* [Galería virtual]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/pilarpellicer/acerca-de/presentacion-institucional/>

- Franco, Israel. (2011). Introducción: un referente posible en el teatro en México. En Israel Franco y Antonio Escobar Delgado (Coords.), *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México* (pp. 13-22). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Franco, Israel. (Coord.). (2017). *Reseña histórica del teatro en México. Sistema de información de la crítica teatral*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://criticateatral2021.org/html/index.html>
- Franco, Israel. (Coord.). (2023). *Fuentes para el registro de la escena mexicana*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://criticateatral2021.org/html/fuen2.php>
- Franco, Israel y Escobar Delgado, Antonio. (Coords.). (2011). *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- García, Angélica. (Curadora). (2020). *Pilar Pellicer, a campo abierto* [Galería virtual]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/pilarpellicer/acerca-de/presentacion-institucional/>
- Hernández-Chavarría, Francisco. (2018). La visión de un científico sobre la investigación en artes plásticas. *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (15), 1-12. <https://www.redalyc.org/journal/874/87457958007/>
- López, Sergio y Rivas Guerrero, Julieta. (Eds.). (2002). *Esperanza Iris, la tiple de hierro (escritos 1)*. Gobierno del Estado de Tabasco; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Medina García, Eyedelkis, Sánchez Matos, Yenis, del Rey, William y Naung, Yelnys. (2012, abril). *La identidad cultural en la obra de arte: aproximaciones a su estudio*. Grupo Eumed.net. <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>
- Palma Peña, Juan Miguel. (2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad: Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuicuilco*, 20(58), 31-57. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/3890>
- Quiroga Pérez, Héctor. (Ed.). (2010). *Antesala teatral: Fotografía de gabinete y escénica 1871-1944 (Antología del fondo fotográfico Armando de María y Campos)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro de

- Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Radetich Filinich, Natalia. (2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin. *Argumentos*, 25(68), 15-26. <https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/view/259/258>
- Rey Somoza, Nuria Rey. (2020). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Índex, Revista de Arte Contemporáneo*, (9), 110-120. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.322>
- Rodríguez, Leticia y Ruíz Rivera, Patricia. (Eds.). (2004). *Antología visual del teatro en México* [CD-ROM]. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.
- Ruíz Rivera, Patricia y Medina, Xóchitl. (Coords.). (2004). *La escenificación del folklor: Danza mexicana (1921-2003)* [CD-ROM]. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Cenidi Danza; Centro Nacional de las Artes.
- Ruíz Rivera, Patricia. (Coord.). (2005). *Memoria del Encuentro Académico 2004* [CD-ROM]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Cenidi Danza; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Centro Nacional de las Artes.
- Ruíz Rivera, Patricia. (2006). *Investigar para documentar o documentar para investigar. Encuentro académico 2004. Encuentros Académicos del Cenidi Danza José Limón. Seminarios, tertulias y coloquios*. Conaculta; Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenidi Danza; Centro Nacional de las Artes. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/843>
- Ruíz Rivera, Patricia. (2020). La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990). *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(18), 102-120. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2652>
- Ruíz Rivera, Patricia. (Curadora). (2022). *Fotografía escénica... constructora de memoria* [Galería virtual]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/fotografos/>
- Yépez, Gabriel. (Comp.). (2013). *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; Coordinación Nacional de Teatro. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/4.html>

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Paso: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico

José Manuel Conejo*

* Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa
Rica, San José, Costa Rica.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6588-4949>

e-mail: josemanuel.conejo@ucr.ac.cr

Recibido: 03 de mayo de 2024

Aceptado: 25 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2775

***Paso*: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico**

Resumen

El artículo presenta el proceso de diseño sonoro para la obra teatral *Paso*, en la que se buscó lograr una hibridación entre las experiencias del teatro y el cine. Para ello, se enmarcan seis objetivos de diseño agrupados en creativos y técnicos, y que tratan de responder a la pregunta de qué técnicas de composición, diseño e instalación de sistemas de audio podrían emular la cualidad sonora del arte cinematográfico en el marco de una representación teatral. El artículo aborda los conceptos de elemento de diseño, inmersión y música con los que se concibió el diseño. Se explican los procesos metodológicos para alcanzar los objetivos operacionalizando los conceptos y la aplicación de las normas de audio y sonido emitidas por organismos internacionales para emulación del sonido cinematográfico en la obra teatral. Finalmente, se exponen los principales beneficios del proceso realizado y el aporte de la reflexión a la producción teatral centroamericana.

Palabras clave: sonido; teatro; cine; inmersivo; Costa Rica.

***Paso*: Designing a Theatre Production with Cinematic Sound**

Abstract

The article presents the creative process behind the sound design of the play *Paso*, which aimed to merge the experiences of theater and cinema. It frames six design objectives grouped into creative and technical, aimed at exploring which composition, design, and audio systems might emulate the sound quality of cinema within a theatrical production. The author addresses the concepts of design elements, immersion, and music with which the production was conceived, and explains the processes used to apply international audio and sound standards to emulate cinematic sound in the theatrical work. The article closes with a discussion of how these techniques contribute to Central American theatrical productions.

Keywords: sound; theatre; cinema; immersive; Costa Rica.

Paso: diseño sonoro de una obra teatral con sonido cinematográfico

Introducción

La puesta en escena de *Paso*,¹ de la dramaturga y directora costarricense Mabel Marín, representó un punto de inflexión en la producción teatral de Costa Rica al utilizar elementos de la dramaturgia cinematográfica de Ramón Grifero y el estilo cinematográfico de la agrupación TeatroCinema, para crear un particular híbrido entre teatro y cine. Con el uso de dos pantallas translúcidas, una trasera y una frontal, dispuestas en el medio de la zona de escenario, *Paso* intentó crear la ilusión visual de cambios de escenarios y elipsis temporales modificando los fondos, añadiendo o quitando personajes animados, sugiriendo espacios oníricos de estilo cinematográfico. Este tipo de estética exigió la necesidad de acercar el diseño sonoro a esa cualidad, y la solicitud expresa de la directora Mabel Marín durante las reuniones previas de trabajo, en las que pidió que “el sonido viniera de todas las direcciones, como en el cine”, observación que fue anotada por el que esto escribe en su cuaderno de diseño de sonido.

El diseño sonoro de *Paso* estuvo a cargo del autor del presente artículo, quien trabajó para satisfacer las necesidades artísticas de la dirección y, sobre todo, de la audiencia, que en principio debía percibir claramente una hibridación de teatro con cine. Dada la poca documentación en español que evidencia los procesos de diseño sonoro para el arte teatral en Centroamérica, este documento pretende compartir los procesos y técnicas utilizados, con la esperanza de que pueda ser un aporte a las producciones teatrales de la región.

¹ Obra ganadora del Premio Nacional de Teatro Ricardo Fernández Guardia 2022, categoría “Mejor Diseño Escénico”.

Diseño sonoro para una experiencia inmersiva en *Paso*

La pregunta creadora para esta producción se puede resumir de la siguiente manera: ¿qué técnicas de composición, diseño e instalación de sistemas de audio podrían emular la cualidad sonora del arte cinematográfico en el marco de una representación teatral? De esta pregunta se definió el objetivo general: componer la música y crear los efectos sonoros y ambientes que se manifiestan en sincronía con las acciones de los personajes y que se emiten a través de un sistema de audio multicanal que ayuda a la inmersión sonora del espectador en la pieza teatral.

Se identificaron seis objetivos específicos, en los que el diseño sonoro se propuso enriquecer la narrativa, los escenarios, los espacios y los personajes de la obra. El sonido, al ser una manifestación en tiempo real, desempeña un papel esencial en la experiencia del público al hacerlo sentir que forma parte de la acción (Honeyborne citado en Pike, 2013, p. 35), siendo parte corpórea del “tecnovivio” en el que todas las personas involucradas en el hecho escénico (desde los actores y la audiencia hasta los técnicos) se congregan en tiempo y espacio (Dubatti, 2015). Este “tecnovivio” tuvo lugar en 2022, en el Teatro Alberto Cañas de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, por lo que el diseño fue hecho a la medida para este espacio.

El diseño sonoro se definió a través de los siguientes objetivos:

- a. Creativos y conceptuales:
 1. Identificar y crear todos los sonidos diegéticos y extradiegéticos que influyen activamente en la obra.
 2. Componer y producir la música que acompañe la acción y genere empatía con la audiencia.
 3. Crear una sensación de ubicación y movimiento del sonido que abarque los 360 grados del plano horizontal de audición del público, a través del uso creativo de las herramientas de mezcla multicanal.
- b. Técnicos y operativos:
 4. Consultar lineamientos o normas profesionales y estandarizados de los sistemas de audio para cinematografía emitidos por entes internacionales, y adaptarlos a las necesidades de una obra teatral de disposición frontal similar a la de una sala de cine.
 5. Sincronizar los archivos de audio con las acciones del elenco a través de programas de control.
 6. Programar el control de los micrófonos de los actores para que se integren de manera fluida con las mezclas envolventes pre-producidas.

Elementos básicos del diseño sonoro y la composición musical

Los marcos conceptuales y metodológicos presentados a continuación para resolver el desafío estético de *Paso* no pretenden expresar que sean absolutos o funcionales en cualquier situación, como tampoco pretenden plantear una discusión filosófica acerca de su validez definitiva como teoría del teatro. *Paso* fue tan solo una posibilidad de resolución a un problema estético muy específico y podría servir como punto de partida para montajes con condiciones similares, pero jamás es una “receta”.

Thomas (2018) propone la manipulación de cinco elementos básicos del diseño sonoro: ritmo, masa, color, línea y espacio, que buscan generar alguna de las cinco emociones “básicas” que él sugiere utilizar sólo por la conveniencia de mantener un proceso simple: amor, tristeza, alegría, temor e ira. La manipulación del ritmo, dice Thomas (2018), ayuda a crear una sensación de movimiento a través de “figuras sonoras” o patrones. Este aspecto no es nada novedoso. Sin embargo, Thomas (2018) señala que los tempos y los ritmos se pueden extraer desde la prosodia o el movimiento generado desde el escenario por las acciones de los personajes, identificando una relación directa entre el ojo y el oído. Es decir, el ritmo también es visual, como lo sugiere el estudio de John Booth Davies acerca dos figuras llamadas “takete” y “uloomu” que invitan al ojo a asociar una o la otra de forma directa (Thomas, 2018, p. 34). El tempo es la base constante y “oculta”, pero claramente perceptible de la “velocidad” interna de la obra y sus escenas; sobre esta se circunscribe y define el ritmo. Tanto el tempo como el ritmo establecen el “reloj maestro” al que tanto la audiencia como el elenco siguen, como si fueran una gran orquesta.

Por “masa” se refiere a la intensidad sonora y puede asociarse con el concepto de “volumen”. La manipulación de la masa en el tiempo resalta momentos clave en la narrativa, donde el inicio de la obra tiende a ser más suave en cuanto a volumen, mientras que la escena climática final tiende a ser más intensa y voluminosa, liberando la energía acumulada en la tensión. El “color” sonoro se relaciona con el timbre, que deriva de las frecuencias y armónicos generados por una fuente natural o artificial. Esto permite diferenciar entre instrumentos, otorgando a cada uno un sonido único. El espacio desempeña un papel fundamental en hacerle creer a la audiencia que los lugares en los que la acción está pasando son grandes o pequeños, cercanos o lejanos, manipulando efectos de reverberación y eco. Por “línea” se entiende el movimiento horizontal de los sonidos o notas en el tiempo y se asocia con la melodía. La línea puede evocar emociones con algún grado de precisión al tocar o reproducir las notas que pertenecen a una escala en un orden particular, según la teoría música tonal.

La manipulación de estos elementos puede trazar las músicas o sonidos que apoyen las acciones en escena, disparen una emoción intensa de corta duración y, luego, sugieran el estado de ánimo que les precede, el cual es menos intenso, pero más duradero, sin preocu-

parse de lo que puedan significar. Esta fue una de las tareas primas de la composición para *Paso*. Aunque Thomas y Meyer coinciden en que la música puede tener significado y las músicas se deben enfocar en los estados de ánimo (incluso más perdurables que la emoción después de terminado el estímulo), la diferencia radica en que Meyer (1956) propone que el significado de la música se da a partir del aprendizaje particular del espectador, mientras que Thomas (2018) sugiere que el espectador le carga a la música un sentido específico cuando observa a los personajes mientras presencia el “tecnovivio”. Dicho de otro modo, la referencia viene dada por los eventos de la ficción, más allá de la cultura en la que la audiencia vive y en la que la toma lugar la obra.

Desde el punto de vista de la creación, para *Paso* fue más importante que la dirección, el diseñador y la audiencia percibieran emociones similares ante un mismo evento, en lugar de significar sonoramente el evento. Meyer, Thomas y Ovadija concuerdan en que la música es no referencial en cuanto no explica cosas como lo hace una pintura o las palabras. Meyer declara que esta falta de referencialidad indica que las emociones no pueden ser precisas, por lo que la manipulación de los elementos de diseño funcionó para paliar esta condición y llegar a acuerdos entre las partes creadoras (dirección y compositor) sobre las emociones que se evocaron en la audiencia, sabiendo de antemano que cada persona lo sentiría y le significaría de formas similares, pero no iguales.

Sonido inmersivo

Paso fue concebida por la directora como una puesta en escena realista en su actuación, aristotélica en su estructura (excepto por las elipsis) y de disposición frontal, a la italiana. El uso de dos pantallas semitranslúcidas (una adelante y otra atrás del espacio que sirvió de escenario) permitió una especie de efecto tridimensional entre las imágenes proyectadas y los actores; buscó claramente asemejarse a una pantalla de proyección cinematográfica. Sin embargo, muchas de estas imágenes, personajes animados, ambientes y objetos necesitaban hacerse presentes para el público y el sonido venía a completar esta sensación. Ryan señala que para que un espectador perciba como “real” objetos dentro de un entorno virtual (no vamos a discutir acá si el teatro entra o no en esa categoría) éstos deben aparecer detallados en textura y luz buscando un foto-realismo (Ryan, 2004, p. 92). Aunque *Paso* no buscó este foto-realismo, los objetos percibidos como “reales” dentro del mundo de la obra se hicieron “presentes” al otorgarles cuerpo a través del sonido. Ryan (2004) agrega:

En el mundo real, un objeto visto a través de una ventana puede ser tan real como un objeto que podamos tocar, pero tenemos la sensación de que está mucho menos “pre-

sente” porque el sentido de la presencia de un objeto emana de la posibilidad de tener contacto físico con él (p. 92).

El público no podía tocar estos objetos ahora corporizados por el sonido, pero los actores sí podían crear esta presencia para los espectadores, puesto que los objetos o personajes reaccionaban ante ellos por medio de la programación del sonido. Esto nos lleva a la inmersión y Ryan (2004) nos arroja luz sobre este particular:

En cuanto a los términos inmersión y presencia se refieren a dos aspectos del efecto totalmente diferentes pero que son inseparables en última instancia: la inmersión hace hincapié en lo referente a estar dentro de un elemento físico, la presencia en estar enfrente de una entidad bien definida. Por lo tanto, la inmersión describe el mundo como un espacio vivo que proporciona un entorno al sujeto encamado, mientras que la presencia confronta al sujeto como perceptor con los objetos individuales (p. 93).

La inmersión del espectador se produce cuando los estímulos presentes crean un entorno, un nuevo mundo. Murray define la inmersión como: “La experiencia de trasladarse a un lugar ficticio muy elaborado es un placer en sí misma, independientemente del contenido de la fantasía. Esta experiencia es lo que denominamos ‘inmersión’” (1999, p. 111). Y añade:

En una experiencia de inmersión psicológica buscamos lo mismo que cuando nos zambullimos en el océano o en la piscina: la sensación de estar rodeados por una realidad completamente diferente, tan diferente como lo es el agua del aire, algo que requiere toda nuestra atención y concentra todos nuestros sentidos (Murray, 1999, p. 111).

Destaco la palabra “rodeados”, porque justamente la función del sonido multicanal de formato 5.1 y especificado en las normas itu.1770, itu.775 y SMPTE 5.1 busca precisamente rodear a la audiencia con el sonido. Aunque las normas están diseñadas para las salas de proyección cinematográfica, esto no impidió su uso en el teatro, porque el sonido se manifiesta por el medio elástico que llamamos aire y, por lo tanto, el cine y el teatro comparten este medio para la emisión de sonido. Cabe señalar que el espectáculo buscó, por todos los medios posibles, la inmersión de la audiencia y no mermó esfuerzos para ocultar todos los dispositivos tecnológicos que hicieron posible la experiencia.

Metodología para abordar los objetivos creativos y conceptuales

Paso es una conmovedora historia que explora el duelo y la superación de un trauma basada en un evento real ocurrido en Costa Rica (Miranda y Rodríguez, 2014). La narrativa se desenvuelve en torno a los tiempos pasado y presente de Felipe, quien se ve atrapado en una espiral de depresión, agravada por su vínculo con una zarigüeya y la abrumadora culpa que lo desconecta de las pocas personas que le rodean.

Para delinear el viaje de las emociones y los estados de ánimo de la obra, se recurrió a una técnica propuesta por Jing Zhao, de la Universidad de la Florida. En un documento inédito, Zhao la llama “gráfica emotiva” (ver Figura 1). Aunque esta gráfica lamentablemente no ha sido publicada, considero que tiene un gran valor como guía del diseño. La gráfica se crea en un archivo de Excel y en su forma más básica se asigna una o la combinación porcentual de dos de las emociones básicas que mencioné con anterioridad a cada una de las escenas de la obra. La gráfica emotiva tiene sentido para organizar en tiempo la aparición, desaparición y transformación de los sonidos o las músicas que componen la “dramaturgia de la acción del sonido” (Ovadija, 2013, p. 4) y que Thomas también observa de las definiciones de “música” que ofrecen Edgar Varèse, Robert Xavier Rodríguez e Ian Cross: música es sonido organizado en tiempo. Thomas propone una definición de música y sonido que sirvió como eje angular del diseño:

Una forma de arte completamente no referencial, independiente de la comunicación referencial proporcionada por el lenguaje y las imágenes. Se destaca por su énfasis en la manipulación del tiempo sobre el espacio a través de la organización y manipulación de elementos de energía en el tiempo y el espacio² (Thomas, 2018, p. 74, traducción propia).

Ahora que hemos acordado que música y sonido son esencialmente lo mismo, observemos que, en *Paso*, la escena 1 tiene 35% amor y 65% temor en la gráfica emotiva. La idea no es generar esas emociones o estados de ánimo en valores absolutos, pero sí establecer una sensación similar entre todas las personas que escuchan el evento sonoro junto a la acción. Esta sensación viene determinada por la manipulación de los elementos de diseño que mejor evoquen la emoción y su intensidad en la forma deseada.

La otra función que tiene la gráfica emotiva es orientar la evolución de la música. Un error común del diseño sonoro es, por ejemplo, introducir una canción de salsa muy alegre e inmediatamente cambiar a un Beethoven iracundo a todo volumen. Y es que queda claro que en el ejemplo anterior no hay evolución, hay dos músicas completamente distintas que

² *A completely non-referential art form, separate from the referential communication of language and images, that emphasizes the manipulation of time over space through the organization and manipulation of the elements of energy in time and space.*

"Paso", de Mabel Marín. Diseño sonoro, diseño de sistema de audio y composición de José Manuel Conejo			Ira	Tristeza	Alegría	Amor	Miedo
1							
2	Q10 (0 o Amanecer)	2	En apagón				
3	Q15 (VO Mujer)	2	Él sonrie (¿Q de luz?)				
4	Q16 (VO Mujer)	2	Él: ¿SI?				
5	Q17 (VO Mujer)	2	Él: ¿Ya?		50%	50%	
6	Q18 (VO Mujer)	2	Él: Voy				
7	Q19 (VO Niña)	2	VID: una niña llega corriendo				
8	Q20 (Tinte Nivel 1)	2	AUTO-FOLLOW Q19				
9	Q21 (VO Niña)	2	Él: ¿Cuál remolino?				
10	Q25 (Quebrar)	3	VID: cuando la niña se desmorona				100%

Figura 1. Datos de la gráfica emotiva por pies sonoros, 2022. Elaborada por José Manuel Conejo Vargas.

en términos de los elementos de Thomas no comparten ni ritmo, ni masa, ni color, ni línea ni espacio. La gráfica emotiva permite tomar decisiones conscientes de cómo el “motivo musical” o línea puede transformarse de una emoción a otra en un momento preciso, modificando uno o varios elementos. Para la escena 1 de *Paso*, la directora necesitaba empezar con una sensación de calma que se transformara en una pesadilla. Para facilidad de la composición, se asignó 35% amor y 65% temor, dejando de lado si, conceptualmente, “35% amor” significa “calma”. Resultó más importante atinarle a la sensación que al concepto. La línea que se intentó desarrollar a lo largo de la escena se basa en un acorde de Mi Mayor Sus,³ que no se siente necesariamente alegre, pero calmo a un tempo cercano al *andante*. Para pasar al temor, la línea que toca un La bemol cambia hacia un Sol, lo que vuelve el acorde menor, y este paso de medio tono hacia abajo crea una tensión que introduce la pesadilla, cambiando a un nuevo ritmo, un poco más agitado con una leve aceleración del tempo.

Aunque la gráfica no especifica qué suena, la música, ambientes o efectos se especifican en la hoja de pies sonoros (ver Figura 2). En cambio, sí sirvió como punto de partida para explotar uno o varios recursos sonoros al mismo tiempo.

Composición y producción musical

Una vez realizada la gráfica emotiva, ésta se sometió a discusión con el equipo de diseño. Valga la anotación que, dada la naturaleza cinematográfica de *Paso*, se hizo necesario trabajar con un *storyboard*. Las proyecciones de los fondos en la pantalla trasera y los objetos “escenográficos”

³ Conejo, M. (s.f.a). *PASO_0-Escena 1_Downmix, Diseño de Sonido-Arte Escénico* [Página web]. wix. <https://josemanuelconejo.wixsite.com/sonido/projects-2>



Figura 2. Datos de la gráfica emotiva por pies sonoros, 2022. Elaborado por José Manuel Conejo Vargas.

proyectados al frente, con los personajes que aparecían en los distintos planos, fueron acordados y creados con base en estos *storyboards*. Los mismos sirvieron de guía para comenzar la composición de la música y la grabación de efectos sonoros y ambientes.⁴ La asistencia a ensayos y la captura en video de estos sirvió para fijar el tempo general de cada escena, programar los cambios de tempo en el metrónomo de Pro Tools (editor de audio) y hacer las respectivas grabaciones. Al mismo tiempo, se identificaron las partes que servirían de *loops* de audio para su control en Qlab 4. Para la creación de las piezas musicales se empleó una variedad de instrumentos y elementos sonoros. Estos incluyeron guitarras acústicas de cuerdas de nylon, bajo eléctrico, sintetizadores para generar atmósferas sonoras, pianos y *samplers* para los instrumentos de orquesta, como violines, contrabajos, chelos, cornos franceses y percusión mayor.

La composición musical se centró en elementos clave como la intensidad sonora (masa), el ritmo y la creación de atmósferas sonoras. La intensidad sonora se dividió en tres niveles: masa baja, que buscó generar tristeza y temor; masa media, con la alegría, y masa alta, con la ira. El ritmo utilizó patrones simples para evocar tranquilidad o tristeza y patrones más complejos para la ira y el temor. La velocidad de los pulsos se obtuvo a partir de los ensayos y las grabaciones de estos con posibilidad de ajustarlos levemente en Qlab 4, una vez instalados en el teatro con el resto de los dispositivos audiovisuales.

Como se mencionó anteriormente, la composición estableció una línea melódica que sirvió de motivo principal a lo largo de la obra. Este motivo estaba basado en un acorde de Mi mayor Sus4. Manteniendo su ritmo y variando el pulso, el color y la línea melódica, se sugi-

⁴ Ver Conejo, M. (s.f.b). *Demo de la Obra, Diseño de Sonido-Arte Escénico* [Página web]. wix. <https://josemanuelconejo.wixsite.com/sonido/projects-2>

rieron otros estados. La música de la escena 0.3 “Gradas” (este tema suena en el demo) toca la secuencia rítmica de la música de la escena 1, pero en un acorde de Mi disminuido, lo que le sugiere una tensión que funcionó para esta parte en la que Felipe, el personaje principal, experimenta una pesadilla en la que baja una fila de gradas interminables, mientras las voces de su esposa e hija suenan alrededor de él (y de la audiencia a través del sistema envolvente).

En términos técnicos, las piezas musicales se mezclaron en formato estéreo con los canales frontal izquierdo y derecho. Ocasionalmente, se aplicó reverberación a los canales envolventes para agregar dimensión. El nivel de calibración en el estudio se mantuvo en 85 dB SPL, referenciado a -20 dBFS = 0 vU (Katz, 2022). Se prefirió el uso de medidores digitales K-20 sobre los medidores de pico debido a que reflejan mejor la sonoridad promedio de las mezclas.

Dependiendo de las necesidades de programación en Qlab 4, se generaron archivos de audio de dos maneras: una versión maestra de 5.1 canales con todas las fuentes mezcladas y multipistas 5.1 con la posibilidad de controlar individualmente las partes.

Sensación de ubicación y movimiento de los sonidos con el uso creativo del audio multicanal

Para crear ambientes sonoros envolventes se empleó una técnica denominada *double mid/side* que genera cinco canales de audio en formato 5.0 a partir de tres micrófonos: uno de patrón cardioide que capta el frente (*mid*), uno de patrón “figura 8” que capta los lados (*side*) y uno trasero de patrón cardioide que capta atrás (*double*, que sirve como envolvente). Esta técnica proporcionó un alto nivel de control sobre la imagen sonora en postproducción (Robjohns, 2017). Para lograr la captura, se utilizó el micrófono Mid/Side de la grabadora Zoom H6 y se agregó un micrófono Audiotecnica AT2021 con patrón cardioide, orientado en la dirección opuesta al micrófono Mid/Side (ver Figura 3)

Se grabaron ambientes sonoros con una hora de duración para los siguientes momentos del día en estas locaciones: madrugada en bosque, mañana en bosque, noche en bosque, lluvia tenue y lluvia con truenos. Los archivos se importaron a Pro Tools y se eliminaron los sonidos indeseados (autos y, a veces, personas) resultando un archivo de 50 minutos. Las tres pistas ambientales grabadas con doble *mid-side* se panearon en Pro Tools de la siguiente manera: el canal estéreo izquierdo se asignó al *mid* al 100%, el canal estéreo derecho al *side* 100% y la pista mono al *double m/s* al 100%. Todas las salidas se dirigieron a un bus 5.0 auxiliar, en el que se utilizó el *plugin* Schoeps Double MS (Schoeps, 2024) para la decodificación de los canales y la consecuente generación del archivo 5.0 a partir de los tres canales grabados. El Schoeps Double MS permitía la rotación de la imagen sonora, lo cual se aprovechó para un par de escenas en la obra, como la pesadilla en las gradas.



Figura 3. Grabadora Zoom H6 con cápsula M/S y micrófono Audiotehnica en disposición trasera para un Doble M/S. Fotografía de José Manuel Conejo Vargas.

La grabación de efectos sonoros se llevó a cabo utilizando la grabadora Zoom H6. Se capturaron sonidos de pasos en diversas superficies, así como sonidos de ramas y hojas para la zarigüeya. Las reacciones “vocales” de la zarigüeya se lograron al frotar los dedos contra la suela mojada de una sandalia antigua. Para los efectos sonoros del automóvil que Felipe golpea en la escena 4, se grabaron golpes y patadas propinados a automóviles abandonados en un deshuesadero. Los efectos sonoros se mandaron en su mayoría al canal central del sistema de audio del teatro, por lo que no hubo mayor mezcla qué hacer, excepto en las escenas donde aparece la zarigüeya en la pantalla desde algunos de los lados o la escena del motociclista que aplasta al animal en carretera, dado que éstos necesitaban generar una dirección y desplazamiento claro.

Los actores utilizaron micrófonos para amplificar sus voces como parte del realismo cinematográfico que perseguía la directora. Sus voces fueron emitidas por el canal central del sistema únicamente, en concordancia con la norma Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE). Además, esto ayudó a mantener enfocada la imagen sonora en las pantallas.

Los actores de *Paso* interactuaron con personajes animados a través de reproducciones de video programadas durante la actuación en vivo. Para garantizar que los diálogos pre-

grabados coincidieran en intensidad sonora con las voces amplificadas de los actores, se siguió la recomendación itu.775 para calibrar el estudio y el teatro.

Los diálogos se mezclaron en el archivo envolvente 5.1 utilizando el canal/altavoz central exclusivamente; agregando reverberación a los canales estéreo y envolvente cuando era necesario destacar el espacio acústico en el que estaban accionando; y de acuerdo con el estándar SMPTE 5.1. El control de los diálogos se hizo en Qlab 4 bajo la dinámica de acción-reacción.

La grabación de las voces siguió el proceso convencional de capturar varias tomas y, a partir de éstas, se consolidó una toma final maestra para cada parlamento. Sin embargo, la idea original que se quiso desarrollar fue la de tomar cinco tomas de cada parlamento, agruparlas en un grupo aleatorio en Qlab 4 y dejar que el programa escogiera una toma al azar. La sincronía no se rompía, porque temporalmente tenían la misma duración y lo que cambiaba eran aspectos leves de la interpretación en un intento de darle un cierto grado de “vida” a estos personajes animados, además de cierta incertidumbre al elenco al no saber con certeza cuál de las tomas sonaría en el ensayo o en la función. Lamentablemente, no se pudo integrar esta idea debido a problemas de tiempo y programación de último momento entre el video (que corrió fuera de Qlab) y el audio, que no pudimos resolver ni con OSC o Midi Show Control.

Objetivos técnicos y operativos

Diseño de sistema envolvente para el Teatro Alberto Cañas de la Compañía Nacional de Teatro

Como se mencionó en los apartados anteriores, *Paso* apuntó a ser una hibridación entre cine y teatro. La disposición frontal se utilizó para hacer clara la ilusión tridimensional de las proyecciones frontal y trasera ubicada en medio del espacio escénico (ver Figura 4). Es relevante destacar que los altavoces instalados no corresponden a los modelos típicos de las salas de cine, por lo que se utilizó el programa EASE Focus 3 para calcular aspectos acústicos de su emisión antes de su instalación.

Los altavoces utilizados son Renkus Heinz, de los cuales dos CFX121 fueron para los canales frontales izquierdo y derecho (L-R), un CFX101LA para el canal central (C), un CFX 123S para los subgraves (Sub) y seis CFX101LA para los canales envolventes (10 altavoces en total). Se aplicaron los aspectos más relevantes de la norma SMPTE 5.1 (itu -775) para las necesidades de la sala teatral, lo que llevó la instalación de tres grupos de altavoces envolventes (*surround*). Se adoptó el nivel de presión sonora recomendado de 85 dB SPL en K-20 (Katz, 2022), ponderación C (que tiene en cuenta la presencia de frecuencias bajas en

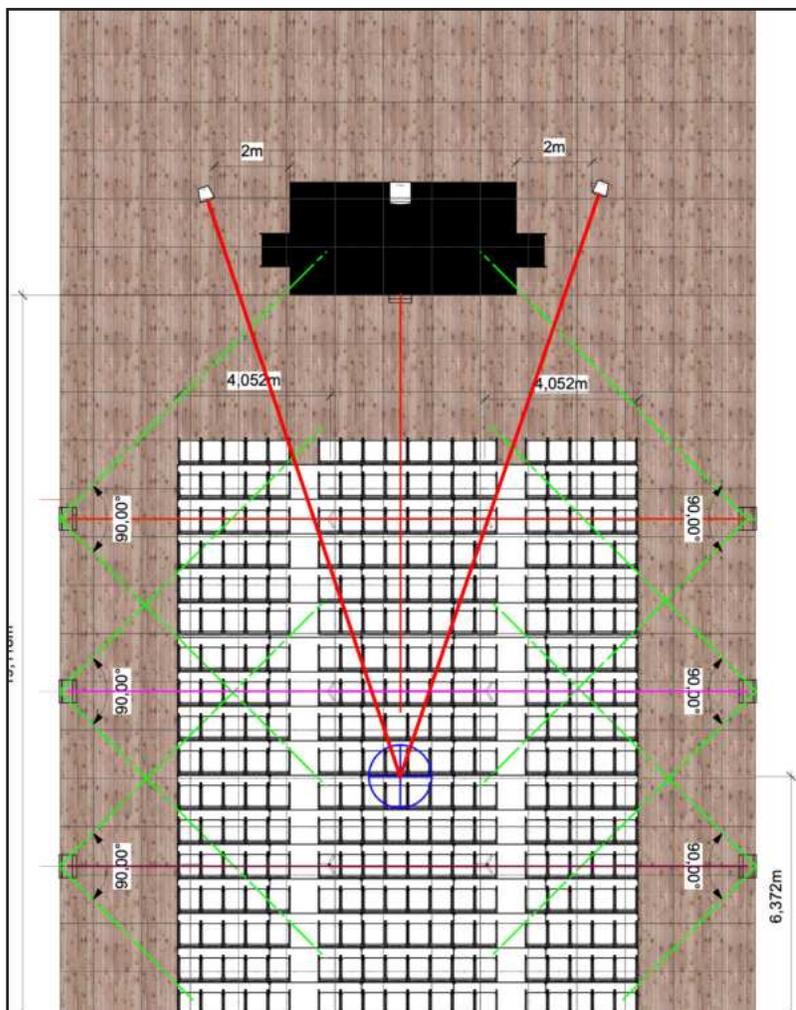


Figura 4. Plano de distribución con ángulo de dispersión de los altavoces envolventes, 2022. Elaborado por José Manuel Conejo Vargas.

la música) para exposiciones de dos horas o más, en conformidad con el estándar osha (Sigmund, 2015). Se siguieron algunas de las estrategias de optimización y calibración recomendadas por Barbar (2015) y McCarthy (2016) en cuanto al agrupamiento de los altavoces y la posición de los micrófonos para una rápida medición acústica. En lo que respecta a la disposición de los altavoces en el espacio, se posicionaron considerando las pautas de SMPTE ST-202 que sugieren que los altavoces frontales deben apuntar su sonido directo hacia el segundo tercio de la distancia total (desde la pantalla y hasta la última fila de la audiencia) (Gedemer, 2017, p. 51). Esto garantiza que incluso el espectador ubicado entre lo más lejos del altavoz envolvente más cercano experimente una presión sonora constante de 85 dB SPL para señales no coherentes (Burnett, 2009), como se representa en la Figura 4.

La calibración de los niveles de los altavoces se llevó a cabo con el micrófono de calibración Earthworks M30 siguiendo las recomendaciones de McCarthy (2016), con el objeto de tener una presión sonora pareja en la sala (85 dB SPL) y ajustar leves cambios de respuesta de frecuencia entre los altavoces para hacerlos sonar lo más parecido posible.

Se introdujeron retardos de tiempo (ver Tabla 1) en la salida de señal de los altavoces envolventes para establecer el foco sonoro en la escena y garantizar que los altavoces envolventes no emitan sonido antes que el sistema frontal. Con el retardo de la señal de salida se crea una sumatoria aditiva de ondas acústicas que mejora la amplitud, la fase y la direccionalidad del sonido, lo que se conoce como “zonas de acoplamiento” (McCarthy, 2016, p. 135). El altavoz más lejano, el subgrave, se convirtió en el foco de referencia, y se estableció un tiempo “cero” de retardo para él. Luego, los altavoces frontales izquierdo y derecho, al estar en el mismo plano horizontal, no requirieron ajustes de retardo. Sin embargo, el altavoz central, situado sobre la pantalla de proyección frontal, estaba adelantado en relación con los demás, por lo que se le aplicó un retardo, seguido de los altavoces envolventes.

Las distancias se midieron utilizando una cinta métrica láser y los tiempos de retardo introducidos en la Digico SD32 se presentan en la tabla a continuación:

Tabla 1: Retardos de tiempo

Altavoz	Tiempo Retardo (milisegundos)	Distancia (metros) Plano horizontal	Distancia (pies) Plano horizontal
Subgraves	0	0	0
Frontal izquierdo	0	0	0
Frontal derecho	0	0	0
Central	8,54	2,602	8,54
Envolvente delantero izquierdo	33,95	10,352	33,95
Envolvente delantero derecho	33,95	10,352	33,95
Envolvente central izquierdo	46,73	14,243	46,73
Envolvente central derecho	46,73	14,243	46,73
Envolvente trasero izquierdo	61.18	18,649	61.18
Envolvente trasero derecho	61.18	18,649	61.18

Nota: Tabla de tiempos de retardo introducidos en las salidas de la consola de audio, elaborada por José Manuel Conejo.

Con estos valores introducidos en la Digico SD10 se confirmó con el sonido de un metrónomo (100 pulsos por minuto) en *loop* infinito reproducido desde Qlab 4 que la imagen no salía primero de los envolventes, sino de la pantalla. Cuando el sistema está calibrado en

tiempo y amplitud, un impulso sonoro como un metrónomo se percibe desde la dirección en la que está el parlante que se ha escogido como tiempo 0. Esta señal reproducida en todos los altavoces provino desde el centro del escenario (donde estaba ubicado el altavoz subgrave) y aumentó su intensidad sonora. Esto confirmó que los tiempos de retardo funcionaban. Esta señal idéntica en todos los altavoces se conoce como “coherente”. Cuando una señal coherente se percibe como “doble” (un impulso detrás de otro, en donde se percibe con claridad las direcciones de ambos impulsos), quiere decir que los retardos no están bien ajustados. Cuando los retardos están ajustados, la señal coherente no tiene impulsos dobles y si un espectador se sienta cerca de un altavoz envolvente, que usualmente están más cerca de la audiencia, parece que no suenan o están apagados. Esto se debe a la ilusión sonora que genera el retardo temporal. Cabe resaltar que las señales sonoras que se usan en el teatro como la música, los efectos y ambientes sonoros son “incoherentes” porque no emiten el mismo sonido a la misma amplitud en todos los altavoces (McCarthy, 2016), y es lo que termina de completar la ilusión de tridimensionalidad e inmersión del sonido envolvente.

Programación y control de audio para la escena

La coordinación efectiva de los elementos sonoros con las acciones de los personajes en el escenario se llevó a cabo mediante el uso de Qlab 4. En este programa se importaron los archivos de audio envolvente generados en Pro Tools que contenían las mezclas sonoras.

Se emplearon dos enfoques distintos de control del audio: pistas maestras o pistas multicanal. Las pistas maestras contenían todos los elementos sonoros combinados e inseparables con posibilidad de ajuste global de volumen, activación de *loops* y segmentación de partes de los archivos de sonido de manera rápida y eficiente. Por otro lado, las pistas multicanal consistían en archivos de audio envolvente separados de música, efectos sonoros, ambientes y voces pregrabadas que sonaron juntos y sincronizados al ejecutarse el control de grupo con la función *timeline* (“Timeline: trigger all children simultaneously”).

Las pistas multicanal ofrecieron un mayor control en cuanto a volumen, aislamiento, eliminación y ajustes individuales de las músicas y sonidos de la obra, lo que resultó especialmente útil durante los ensayos en los que se requerían ajustes inmediatos. Un ejemplo de este uso fue en las escenas donde los ambientes sonoros debían mantenerse ligeramente por encima de las voces de los personajes y era necesario realizar ajustes precisos de volumen sin afectar a otros elementos sonoros.

Una de las operaciones clave utilizadas con frecuencia en *Paso* fue el desvanecimiento de los ambientes sonoros (*fade out*) para permitir la aparición de otros eventos sonoros, seguido de su reintroducción (*fade in*). Para mantener una sensación de sonido continuo sin

recurrir al uso de *loops* de corta duración, se grabaron ambientes sonoros envolventes con una hora de duración. Esta técnica permitió que, durante la operación de desvanecimiento de un sonido, el ambiente se mantuviera en reproducción, pero en completo silencio, lo que facilitó su posterior reintroducción con un aumento gradual de volumen (*fade in*) en un punto aleatorio del archivo de audio. Este enfoque de programación garantizó una experiencia de sonido continua y orgánica que respaldó las proyecciones visuales, evitando la repetición constante de segmentos de sonido.

Programación de los micrófonos

La amplificación de los diálogos de los actores se logró mediante micrófonos y se integraron con los archivos de audio reproducidos en la obra. Dado que no todos los personajes estuvieron presentes en todas las escenas, se realizó una programación cuidadosa para activar y desactivar los micrófonos en momentos específicos. Esto se hizo para evitar ruidos no deseados, ya sea porque algún actor se encontraba tras bastidores en medio de un cambio de vestuario o debido a posibles contactos involuntarios de los vestuarios con los micrófonos. Los momentos de activación y desactivación se programaron minuciosamente en la mesa mezcladora Digico SD10 y se guardaron como *snapshots* o escenas que conservaban configuraciones esenciales en todo el desarrollo de la obra, como la ganancia de entrada, la ecualización, la compresión, la panoramización y los envíos al bus 3 del canal central del sistema de audio.

Conclusiones

Como diseñador de sonido, la responsabilidad va más allá de simplemente anticipar las emociones que experimentarán los espectadores; se extiende a la necesidad fundamental de conectar con ellos antes de que se embarquen en su viaje emocional. En un medio en el que el público generalmente presencia el espectáculo en una sola ocasión, los diseños sonoros deben ser certeros en apoyar las emociones y estados anímicos que la historia que pretende compartir, teniendo claro que el uso del sonido como “direccionador” de la emoción es muy utilizado en el cine y ciertos estilos realistas o melodramas, pero que no necesariamente se acopla bien a otras corrientes estilísticas de teatro. Sin importar cuál sea el estilo de obra o técnica que se quiera explorar, en el diseño sonoro cada sonido, cada nota musical y cada efecto sonoro debe ser cuidadosamente considerado para que forme parte integral de la narrativa o experiencia.

Paso ejemplifica la importancia de presentar un producto sonoro completo, abarcando todos los aspectos, desde la composición hasta la ejecución técnica. Pusimos a prueba las técnicas de composición y diseño presentadas en esta reflexión, para demostrar los beneficios obtenidos en el proceso creativo. La gráfica emotiva y la creación de músicas o texturas que manipula los cinco elementos de diseño que sugiere Thomas para infundir una emoción específica ha facilitado la toma de decisiones estéticas dejando poco espacio a conjeturas. Esto permitió una mayor coherencia y expresividad en la música y el sonido en los procesos de diseño.

La eficiencia en la creación y producción se debe a una mejor comprensión y aplicación de las normas de la industria del audio como lo son el itu 1775, que en *Paso* resultó esencial para usar eficientemente el tiempo asignado por la sala de teatro, que fue apenas de cuatro semanas, para la instalación, calibración, optimización y puesta en funcionamiento del sistema. Las recomendaciones emitidas por organismos como itu y smpte han demostrado su efectividad en la práctica, siempre que el diseñador y el equipo técnico estén debidamente capacitados para implementarlas.

La programación a través de programas de control, como Qlab, se ha convertido en un recurso muy importante para la sincronización entre audio, video y las acciones de los personajes. La flexibilidad que estos programas proporcionan aportan una dimensión de sensibilidad a la parte técnica, alejándola de la rigidez temporal y permitiendo una interacción más fluida con los actores en tiempo real. En *Paso*, la actuación habría sido sumamente desafiante sin las posibilidades de control de audio y video que ofrecen las tecnologías actuales. Estas herramientas permiten la automatización de operaciones complejas de activación manual simple en respuesta a eventos específicos en el escenario, lo que facilita la ejecución sin problemas de una obra tan compleja.

La posibilidad de utilizar sonido multicanal 5.1 en un teatro costarricense por primera vez permitió una experiencia inmersiva que situó a la audiencia en el corazón de la acción, contribuyendo a una mayor inmersión en la narrativa. Los espectadores afirmaron haber sentido las emociones y los eventos de la obra de manera más vívida debido al diseño sonoro y la emisión de los diálogos de una forma realista gracias a la amplificación por micrófonos.

En resumen, el diseño sonoro en el teatro contemporáneo no sólo es una cuestión de habilidades técnicas, sino una síntesis de arte y técnica. La combinación de técnicas de composición y diseño conscientes, la educación formal en sonido, y la utilización efectiva de herramientas tecnológicas son fundamentales para crear experiencias teatrales inmersivas y emotivas que resuenen en el corazón de los espectadores.

Fuentes consultadas

- Barbar, Steve. (2015). Surround Sound for Cinema. *Handbook for Sound Engineers* (Ballou, G., Ed.). Focal Press.
- Burnett, John. (2009, 27 de enero). *Cinema Sound System Alignment*. Lenard Audio Institute. http://education.lenardaudio.com/en/17_cinema_7.html
- Conejo, Manuel. (s.f.a). *PASO_0-Escena 1_Downmix, Diseño de Sonido-Arte Escénico*. WIX. <https://josemanuelconejo.wixsite.com/sonido/projects-2>
- Conejo, Manuel. (s.f.b). *Demo de la Obra, Diseño de Sonido-Arte Escénico*. WIX. <https://josemanuelconejo.wixsite.com/sonido/projects-2>
- Dubatti, Jorge. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Gedemer, Linda. (2017). *A New Method for Measuring and Calibrating Cinema Audio Systems for Optimal Sound Quality* [Disertación doctoral]. Universidad de Salford. Repositorio Institucional USIR. <https://salford-repository.worktribe.com/output/1392810/a-new-method-for-measuring-and-calibrating-cinema-audio-systems-for-optimal-sound-quality>
- Katz, Robert. (2002). *La masterización: el arte y la ciencia*. (Escuela de Cine y Video, Trad.). Escuela de Cine y Video.
- McCarthy, Bob. (2016). *Sound Systems: Design and Optimization: Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment*. Focal Press.
- Meyer, Leonard. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press.
- Miranda, Hulda y Rodríguez, Óscar. (2014, 10 de julio). Fiscalía dice que padre del bebé olvidado en auto pagó con dolor. *La Nación*. <https://www.nacion.com/sucesos/judiciales/fiscalia-dice-que-padre-de-bebe-olvidado-en-auto-pago-con-dolor/O6S-4NDXUGRE5XB62WARHMMQ7SI/story/>
- Murray, Janeth. (1999). *Hamlet en la holocubieta* (Pajares, S., Trad.). Paidós.
- Ovadija, Mladen. (2013). *Dramaturgy of sound in the Avant-Garde and Post Dramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press.
- Pike, Chris. (2013, 4 de marzo). *Listen Up! Binaural Sound*. Research & Development Blog. British Broadcasting Corporation. <https://www.bbc.co.uk/blogs/researchanddevelopment/2013/03/listen-up-binaural-sound.shtml>
- Robjohns, Hugh. (2017, junio). *The Double Mid-Sides Array*. Sound on Sound. <https://www.soundonsound.com/techniques/double-mid-sides-array>
- Ryan, Marie-Laurie. (2004). *La narración como realidad virtual* (Fernández Soto, M., trad.) Paidós.
- Schoeps. (2024). *Double MS Plugin (2018)*. Schoeps Mikrofone. <https://schoeps.de/>

en/products/accessories/accessories-surround-3d/accessories-double-ms/double-ms-plugin-2018.html#section-description

Sigismondi, Gino. (2015). Personal monitor systems. *Handbook for Sound Engineers* (Ballou, G., Ed.). Focal Press.

Thomas, Richard. (2018). *Music as a Chariot: The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound and Music*. Routledge.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

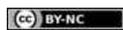
Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Larisa Rivarola*

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos
Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1792-729X>

e-mail: larisarivarola@gmail.com

Recibido: 17 de abril de 2024

Aceptado: 10 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2777

La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Resumen

Artículo que aborda aspectos de una investigación reciente sobre las formas de producción teatral en el Subsistema Alternativo de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2003-2015. Se exponen las concepciones artísticas, imaginarios y prácticas evidenciadas en las formas de producción de un corpus de obras teatrales. Se reflexiona sobre la subjetividad de las y los teatristas frente a la propia práctica, y para ello se plantean dos categorías de análisis: *actuación subordinada* y *actuación soberana*. A partir de ellas y dadas las características políticas de la época, se discute la relación de la práctica escénica con el Estado argentino. Finalmente, se expone el vínculo entre la gestión pública, las demandas de teatristas y el modo en que éstos desarrollaban su actividad.

Palabras clave: producción; teatro; política cultural; legislación; capitalismo; Argentina.

Theatrical Acting in Buenos Aires from an Ideological Perspective

Abstract

The article presents aspects of a research project that delves into the forms of theater production in the alternative subsystem of the city of Buenos Aires (2003-2015). The author discusses the artistic conceptions, practices and imaginaries of theatre artists, as evidenced in the forms of production of a given corpus of works. The subjectivity of theater practitioners in relation to their practice is addressed by means of two categories of analysis: *subordinate performance* and *sovereign performance*. Given the political climate of the project's timeframe, the author discusses the relationship of theatrical practice with the Argentinian State. The article concludes presenting the link between public management, the demands of the theater workers and the way in which they carried out their activity during those years.

Keywords: production; theatre; cultural policy; legislation; capitalism; Argentina.

La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Introducción

En el marco de una reciente investigación¹ sobre las formas de producción teatral en el Subsistema Alternativo de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2003 a 2015, abordamos en este trabajo las concepciones artísticas, imaginarios y prácticas evidenciadas en las formas de producción de un corpus de obras producidas en aquellos años.

A partir de una concepción de la producción teatral como sistema, consideramos que el teatro porteño se organiza en dos sistemas de producción: el público y el privado. Este último se subdivide, a la vez, en tres subsistemas: alternativo, empresarial y de inversor ocasional, que se diferencian por sus objetivos y su metodología. A estas categorías y subcategorías, propuestas hace tiempo y con otros objetivos por el productor teatral Gustavo Schraier (2006), agregamos el carácter de sistema y subsistema cuya denominación tomamos del investigador Osvaldo Pellettieri (1997), pues las entendemos como estructuras y subestructuras que, compuestas por variables relacionadas entre sí, constituyen un objeto: el modo en que se organizan las formas de producción teatral.

Como primera aclaración, si bien en el período estudiado se utiliza el término “independiente” en relación con este subsistema, consideramos pertinente el uso de la categoría “alternativo” para diferenciar al teatro producido dentro del sistema privado y fuera de

¹ Este artículo se basa en una investigación desarrollada en el marco para desarrollar la tesis doctoral de la autora, defendida en junio de 2024 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y financiada por una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

los parámetros empresariales a partir de la década de 1970, de la primera organización teatral independiente creada por Leónidas Barletta en 1930, en la ciudad de Buenos Aires, cuya actividad se extendió hasta 1969, según consigna Pellettieri (2006), pues uno no es continuación del otro. El teatro fundado por Barletta se concebía como una herramienta artística de carácter didáctico y orientador. Su independencia implicaba el rechazo a la intervención estatal y a la proyección comercial de sus obras y artistas. Estos últimos desarrollaban su labor como una militancia en pos de un arte al servicio de la sociedad. Se organizaban de modo cooperativo realizando todas las tareas: actuación, confección del vestuario, escenografía, limpieza de la sala, atención de la boletería, etcétera, sin percibir retribución económica. A la vez, y contradictoriamente, si bien se concebía al teatro desde un pensamiento progresista de izquierda, los textos que se llevaban a escena (extranjeros y universales en su mayoría; amén de los precios accesibles de las entradas) acercaban a un público intelectual, de clase media y burgués. Ello era potenciado por el rechazo de Barletta a un pasado teatral argentino que se identificaba con géneros como el sainete, el grotesco criollo y el realismo finisecular representado por el nativismo-costumbrista. Este teatro no pudo elaborar estrategias que garantizaran su sustentabilidad. Entonces, si bien la producción por fuera de criterios empresariales u oficiales, desde la década de 1970 y hasta 2015 (el límite temporal de nuestra investigación), también se definía desde la autogestión y la organización cooperativa, sus fundamentos ideológicos y éticos ya no coincidían con el movimiento iniciado por Barletta, aunque en el lenguaje cotidiano se lo siguió denominando “independiente”. Esta continuidad discursiva la consideramos un problema, según planteamos en nuestra tesis doctoral, y funda nuestra elección del término “alternativo”, que mantenemos por ser pertinente al período temporal analizado.

Ahora bien, para pensar cómo se producía en el período analizado, partimos de que la base de la producción es la creación, en tanto es sobre ella que se organiza y desarrolla el proceso de producción orientado a materializar una idea en forma de obra teatral. Por ello, en nuestras alusiones, mencionamos *creación* y *producción* de manera conjunta. Entonces, para caracterizar las formas de creación y de producción del Subsistema Alternativo, analizamos las concepciones artísticas, hábitos y prácticas de las y los teatristas, así como también las relaciones que establecen con el entorno en el desarrollo de la actividad artística e, internamente, con la propia actividad. Ambas evidenciadas en los procesos creativos.

En este artículo nos proponemos dar cuenta del trabajo de las personas dedicadas a la creación escénica desde una perspectiva ideológica. Para ello, metodológicamente, asumimos el punto de vista de Antonio Gramsci (1924), quien, al caracterizar a los intelectuales, considera errónea la definición a partir de lo intrínseco de sus actividades y sugiere enfocarse en el sistema de relaciones en que dichas actividades se desarrollan. Para ser más precisos, afirma que un obrero no se caracteriza por el trabajo manual o instrumental que ejecuta,

sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones de las que emergen unas relaciones sociales particulares. Así, colocamos la mirada hacia el interior de los diversos procesos de creación y producción con el objeto de dar cuenta de las relaciones que evidencian los modos en que las y los creadores piensan, viven y desarrollan su práctica.

En el Subsistema Alternativo observamos que los procesos se transitan de manera autogestiva, se financian por fuentes diversas (privadas y públicas) y las actividades se organizan de manera colectiva. En ese marco, los modos de creación y producción son diversos y las formas artísticas que resultan son múltiples. En ese universo, observamos que la articulación entre diferentes miradas artísticas, concepciones en torno a la práctica, posibilidades materiales, objetivos colectivos, deseos individuales y modos de organización, determinan complejas relaciones de producción. A la vez, puesto que abordamos un período histórico cuyas obras se caracterizaron por ubicar en el centro de las propuestas al cuerpo del actor, consideramos a la caracterización de todo el proceso definiendo a la creación desde la actuación. Es en este último sentido que, cuando observamos cómo se despliegan las diversas actividades de producción durante el proceso de construcción de obra, hacemos énfasis en el carácter artesanal de la actividad actoral en virtud del factor humano que la determina (De León, 2011).

En cuanto al corpus mencionado (que responde a la investigación marco ya referida), nuestra selección se funda en la actividad ininterrumpida de las y los artistas en el período abordado (sea que se vinculen de manera independiente e individual con cada proyecto o bien integren un colectivo estable), lo que nos permitirá analizar la evolución en el tiempo de la práctica. A la vez, consideramos su trabajo particular como representativo del Subsistema Alternativo porteño, ya que en todos los casos se evidencian las variables² con las que caracterizamos (en otro trabajo de nuestra autoría) su modo de producción. Finalmente, las obras que hemos tomado como referencia son las siguientes: *De mal en peor* (2005) *La pesca* (2008) y *El box* (2010), dirigidas por Ricardo Bartís; *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006) y *Ala de criados* (2009), con dirección de Mauricio Kartun; *La omisión de la familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008) y *El viento en un violín* (2011), con dirección de Claudio Tolcachir; *Foz* (2002), *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010), con dirección de Alejandro Catalán, y *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014), con dirección de Diego Cazabat del colectivo Periplo Compañía Teatral.³ Todas fueron estrenadas en la ciudad de Buenos Aires. Del mismo modo, hemos

² Nos referimos a autogestión, financiación privada y pública, organización democrática y colectiva e independencia creativa.

³ Compañía teatral argentina que trabajó de manera ininterrumpida durante 30 años en la ciudad de Buenos Aires, hasta 2024.

trabajado con testimonios de sus integrantes, de sus equipos artísticos y de producción respecto de los procesos de gestación, así como a otras figuras⁴ referentes de la escena teatral porteña del período analizado.

Conviene aclarar que no utilizamos este corpus para analizar la especificidad de las obras, sino como un medio para reflexionar en torno a la producción teatral desde una perspectiva tanto práctica como ideológica. Es decir que, lejos de considerar a las obras como un producto a analizar, son un insumo para observar relaciones. En síntesis, abordamos las obras en tanto evidencias de formas de producción.

Contexto histórico y justificación metodológica

En cuanto al perfil de obras del período, Silvina Díaz y Adriana Libonati (2015) describen un campo teatral porteño vasto y dinámico durante la primera década del siglo XXI, cuya caracterización toma como ejes “el espacio como categoría dramaturgica, el lenguaje y los signos escénicos, lo político y lo identitario, la ficcionalización de la realidad, las relecturas de piezas canónicas o la asociación del teatro con otras artes” (p. 23). En este sentido, las obras más significativas se caracterizaron por evidenciar, como afirma Hans-Thies Lehmann (2013), la centralidad del cuerpo del actor como elemento fundante del espacio escénico, cuestionando así, y al decir de las autoras antes mencionadas:

[...] las tradicionales categorías espacio-temporales. [...] Estas tendencias, además, proponen un espacio de experimentación, considerado como una dimensión compositiva, que se reinventa, se transforma y se reorganiza en cada proyecto creativo, rediseñando permanentemente las normas escénicas [...] (Díaz y Libonati, 2015, p. 24).

Comenzando por los procesos creativos y dado el perfil estético heterogéneo que, según Díaz y Libonati (2015), evidenció el Subsistema Alternativo porteño entre 2003 y 2015, observamos su denominador común estructurado sobre el cuerpo del actor como centro significativo de la escena. Este punto de vista, que da una profunda relevancia a la actuación desde su potencial creador, recupera la centralidad del ensayo como espacio esencial en el que la improvisación es la herramienta determinante, lo que consideramos de gran

⁴ En el transcurso del trabajo de campo de nuestra investigación, además de los equipos artísticos y técnicos de las obras referenciadas, hemos entrevistado a la especialista en gestión cultural pública Mg. Graciela Guarido; a los productores Gustavo Schraier, Lorenzo Juster y Maxime Seugé, así como al docente y dramaturgo Roberto Perinelli.

incidencia en los procesos de producción. De tal manera, los espectáculos del Subsistema Alternativo evidenciaron una importante diversidad de formas estéticas y éticas. Lo primero se puso de manifiesto, ya sea en términos de forma como de contenido, en propuestas que podían ir desde reelaboraciones o adaptaciones de textos clásicos hasta producciones originales que, utilizando recursos paródicos, trabajaron la intertextualidad dialogando con el pasado y/o presente histórico, ya sea manifestando una intención de homenaje o de cuestionamiento. Entonces, para pensar en la creación propiamente dicha como una de las dimensiones de la praxis artística, proponemos analizar cómo las y los creadores la concebían, entendiendo que, en el modo en que la actividad se ejerce o practica, subyace una concepción ideológica. Así, abordamos el modo en que las y los teatristas desarrollaron su tarea según su vínculo con la actuación y observamos dos modos en que se da esa relación a los que denominamos *actuación subordinada* y *actuación soberana*. Vale aclarar aquí que estas categorizaciones describen dos tipos de relación y no implican un juicio de valor sobre ellas sino que, en tanto categorías de análisis, nos permiten pensar diversas relaciones en el marco de los procesos de creación y producción.

En principio, recordemos que, desde el punto de vista de su organización económica y social, la estructura del período abordado fue la del sistema capitalista. Ello implicó, como rasgo fundamental, el rol hegemónico del paradigma mercantil como articulador de todas las relaciones. Para mayor precisión, mencionemos la descripción que nos brinda Jorge Dotti (1993): “[...] la función hegemónica que ha pasado a asumir lo mercantil como significación básica, que impregna las categorías en conformidad a las cuales se va instituyendo nuestra nueva sociabilidad” (p. 3). Dotti (1993) no alude al “mercado” en términos estrictos de las ciencias económicas sino a lo mercantil como un faro que refleja “[...] valores, expectativas, normas de conducta y creencias en general [...]” (p. 3). En el mismo sentido es que lo utilizamos nosotros. Entonces, el teatro, como todas las actividades sociales, estuvo a merced del dominio mercantil que caracterizó la década de 1990 en Argentina y que permaneció en las décadas subsiguientes. En ese sentido, observamos que el modo en que las y los artistas desarrollaron su práctica también fue atravesado por la lógica mercantil que operó de manera encubierta del siguiente modo: aparentó un desarrollo del subsistema teatral, pero impuso las reglas del mercado a través de las condiciones espaciales de exhibición, la dinámica de las funciones (tiempos de montaje-desmontaje, de ensayos, general y técnico), la preocupación por la cantidad de público, la sobrevaloración por el desempeño actoral vinculada a la proyección profesional, por la opinión de la crítica, la determinación de la cantidad de funciones conforme la exigencia de las salas y/o los organismos de financiamiento, entre las más relevantes. Para mayor claridad, detallamos el impacto de la estructura mercantil en las condiciones de creación y producción, con los siguientes ejemplos y conforme lo arriba expresado:

- La infraestructura de las salas: en el intento de cumplir con las regulaciones oficiales (sea para ser habilitadas, percibir subsidios o integrarse al circuito de exhibición), éstas se sujetaban a ciertas reglas de seguridad y funcionalidad, que resultaron en su homogeneización.⁵
- La dinámica de la temporada de funciones: caracterizada por la reducción en los tiempos de montaje y desmontaje de cada obra, en virtud de la obligación de convivir con otras en un mismo día de exhibición. Esta variable (externa a las obras) operaba como elemento de presión a la hora de elaborar una puesta en escena, promoviendo así un despliegue de escenografía e iluminación que economizara traslados y espacios de guardado y limitara el uso de recursos lumínicos disponibles en la sala en pos de la compatibilidad con el espectáculo anterior y/o posterior con el que debían convivir.
- El desempeño actoral y la proyección profesional: la evidente necesidad de reconocimiento mediático exigido por el subsistema, sobrevalorado por la opinión de la crítica periodística o académica, en un marco de proliferación de instituciones, organismos y grupos que otorgaban premios, apoyos u otros instrumentos de legitimación.
- La duración de la temporada: esta variable tenía relación con la cantidad de representaciones exigida por los organismos de financiamiento, siempre dissociada de la vitalidad de la obra o de su necesario fin.

Por lo dicho, definimos al vínculo con la actuación, por asimilación o por rechazo a las reglas que impuso la lógica mercantil, según la referimos en palabra de Jorge Dotti (1993). Desde nuestra perspectiva, el modo en que las y los artistas desarrollaron su práctica aparentó un desarrollo virtuoso de la actividad teatral en términos de cantidad de obras estrenadas y apertura de nuevos espacios, pero a costa de ser avasallado por la imposición del afán de lucro en las condiciones de creación, producción (y también de exhibición). Esto lo observamos en las diversas variables que se pusieron en juego cuando las obras entraban en contacto con las salas teatrales, previo al estreno. Nos referimos al momento en que se traslada la escenografía y el vestuario a dicho espacio, con miras a realizar la puesta de luces y ensayos finales, acciones que son parte de la instancia final de la etapa de producción y que detallamos anteriormente. Los resultados de estas actividades, cuyos resultados se tornan visibles en el estreno y la temporada de funciones constituyen parte de las condiciones de exhibición, operan como factores determinantes en los procesos de producción y puesta en escena de las obras, además de que tornan visible, en ellos, la lógica mercantil.

⁵ La homogeneidad de bienes y servicios es una característica del modo de producción capitalista.

A raíz de lo dicho, definimos el vínculo con la actuación en tanto centro del proceso creativo, por asimilación o por rechazo a las reglas que la lógica mercantil impuso y que constituyeron el marco que el Subsistema Alternativo produjo. En relación con ello, planteamos el modo en que las y los artistas se vincularon con la actuación, según las categorías propuestas, en virtud de las particularidades de un entorno organizado en tanto sistema económico y social, y en un contexto histórico determinado. Consideramos fundamental la relación entre creadores y dicho entorno, teniendo en cuenta de que toda categoría funciona cuando es historiada; es decir, que depende de su ubicación contextual específica para tener utilidad analítica.

Para completar el contexto de análisis, es importante mencionar que las formas de producción, las obras teatrales y la actividad creadora en sí están determinadas por su relación con las condiciones históricas de producción, además de la propia subjetividad de las y los teatristas. En dicho sentido, es importante mencionar que, entre 2003 y 2015, las políticas públicas a nivel nacional se orientaron a la democratización de una cultura pensada en términos de participación de la ciudadanía como protagonista de la producción, acceso, exhibición y transmisión de un patrimonio material e inmaterial propio. Por el contrario, en el ámbito porteño se transitó el pasaje de un proyecto de gobierno tan elocuente en su enunciación como errático en su ejecución, a la lógica del mercado de bienes culturales de acceso restringido. Para mayor claridad, respecto de la gestión de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, explicamos el marco en el cual el paradigma mercantil se intensificó a partir de 2007. En diciembre de 2003, había sido reelecto el jefe de Gobierno Aníbal Ibarra, luego destituido en marzo de 2006, y finalizando su mandato el vicejefe de gobierno.⁶ En 2007 fue electo Mauricio Macri (luego reelecto, completando las gestiones 2007-2011 y 2011-2015), quien cambió la orientación política de la gestión promoviendo la participación privada en todas las áreas como política general. La geografía y las propuestas porteñas estuvieron en consonancia con la especulación financiera e inmobiliaria, sustentada por un discurso foráneo donde la ciudad, en términos culturales, era una marca. En la misma dirección, estas dos administraciones profundizaron las desigualdades tanto materiales como simbólicas, reservando el acceso a la producción y al consumo de bienes culturales, así como al ejercicio de la expresión en términos de derechos, a los sectores de la población de mayor poder adquisitivo, sosteniendo, además, una alta conflictividad con el campo artístico y cultural. Como última especificación contextual, y en virtud de nuestra alusión al modo de

⁶ El proceso instituido contra Aníbal Ibarra implicó la suspensión de sus funciones en noviembre de 2005 a los efectos de iniciarse el proceso de juicio político que finalmente resultó en su destitución. Hasta ese momento, la gestión porteña estuvo signada por una aguda crisis institucional. Todo esto sucedió a raíz de la denominada “tragedia de Cromañón”, incendio en el que murieron 194 personas.

producción capitalista estructurante de nuestra sociedad; cabe aclarar que, amén del cambio de paradigma que se evidenció en el proyecto político del gobierno nacional, que tendió a fortalecer la capacidad productiva local, redistribuir ingresos e implementar políticas inclusivas, recuperando valores identitarios vinculados a la cultura del trabajo y la justicia social, no se logró modificar una desigualdad económica estructural en la que se mantuvo vigente el predominio de valores mercantiles.

En cuanto a las políticas públicas que involucran el fomento a la actividad teatral no oficial, nos enfocamos en los subsidios a la producción de obra y, respecto de ello, consideramos pertinente las siguientes aclaraciones: en nuestro análisis mencionamos el acceso a fondos concursables en tanto el otorgamiento de este tipo de apoyos cobró un fuerte impulso en el periodo analizado. Por ello, sintetizamos brevemente los organismos responsables de su ejecución y algunas particularidades al respecto: el Instituto Nacional del Teatro (INT, autoridad de aplicación de la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97) y el Instituto Proteatro (responsable del cumplimiento de la Ley N° 156/99 en ámbito porteño) implementaron sendos Regímenes de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial.⁷ Del primero tomamos la política de subsidios aplicada a la denominada Región Centro, es decir: la ciudad de Buenos Aires; respecto del segundo, su único ámbito de injerencia es la misma ciudad. Por otro lado, el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (FMC) y el Régimen de Promoción Cultural,⁸ ambos programas dependientes de la entonces Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires (jerarquizada al rango de Ministerio en 2006), poseían líneas de apoyo entre las que se contemplaba la actividad de *creación* que permitía la presentación de proyectos de producción de obras de teatro.

Finalmente, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), organismo autárquico⁹ que opera bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación (recategorizado como tal en 2014), concedió apoyos a la producción de obra, aunque con una incidencia baja en la actividad, pues otorgaba becas y subsidios de tal amplitud en cuanto al universo de destinatarios que excedía ampliamente la especificidad de la práctica teatral. En resumen, a excepción de los organismos sectoriales específicos (INT y Proteatro), si bien las otras referencias indicadas son aludidas en nuestro análisis por su eventual vinculación con las obras de nuestro *corpus* (que han accedido a sus fondos), en líneas generales las consideramos de incidencia relativa en la producción del subsistema alternativo porteño. Esto último se funda en que, o bien presentaron dificultades operativas en algún momento del período que los mantiene

⁷ En alusión al ya denominado Subsistema Alternativo.

⁸ En adelante Mecenazgo.

⁹ Significa que, por ley, tiene potestad recaudatoria para cumplir con sus metas.

sin apertura de convocatorias, o su creación fue posterior a 2003, por lo que su vigencia no abarca la totalidad del período analizado.

Una nueva perspectiva

Continuando con nuestro planteamiento inicial y puesto que proponemos como novedad teórico-metodológica una denominación que da cuenta de las formas de aprehender y comprender la actuación por parte de las y los artistas, estimamos relevante mencionar desde qué perspectiva hablamos de *soberanía* y de *subordinación* en las categorías propuestas y por qué. Para elaborar estas categorías nos preguntamos por la concepción de quienes se dedican a la creación escénica respecto de los procesos de creación y producción, por las ideas que estructuran dicha mirada y por el modo en que estas ideas se evidencian en la práctica. También, planteamos un interrogante en torno a la relación entre la práctica y el entorno en virtud de las reglas que este imponía. Para responder a ello, consideramos el modo en que las y los artistas se ubicaron en cada proceso de creación y producción a partir de su vínculo con la actuación; y en virtud de la presencia o ausencia de condiciones de búsqueda e investigación y por su propia necesidad de estimular dichas condiciones, priorizando el proceso de exploración por sobre sus resultados. Entendemos que la diferencia entre las categorías propuestas radica en la posibilidad de pensar la creación actoral y su correspondiente proceso de producción, asimilando una lógica mercantil o bien operando (o intentando operar) por fuera de ella.

Entonces, cuando hablamos de *actuación subordinada* observamos que las y los artistas alienan su actuación en relación con las exigencias del medio (estructurado por la lógica mercantil), bajo la forma de un producto enajenable que debe exhibirse y en el que quien actúa configura así su carácter de *profesional*, asimilando el resultado del proceso creativo a un fetiche. En este estado de alineación, las y los artistas ofician como reproductores de un modo de producción que *el medio* exige, desarrollando un proceso de transformación de la conciencia en el que se sobrevalora un resultado con el objetivo de exhibirlo. Esto implica la pérdida del dominio de cada artista sobre su propio proceso, orientándolo en función de las condiciones que el entorno impone. En cuanto a las condiciones, nos referimos a los ejemplos brindados anteriormente, respecto de la infraestructura de las salas de exhibición, la relación con la mirada externa legitimadora, etcétera. Así, la actuación, en tanto producción simbólica, es parte del engranaje de un sistema preestablecido.

Entonces, la *actuación subordinada* evidencia al artista operando como una máquina de producir sentido en virtud de la demanda externa en términos de resultados y vinculada a la exigencia interna de proyección profesional. De esta manera, la actuación se produce

como un hecho técnico acabado donde prima la ejecución por sobre la creación, y la precisión en la calidad de la representación es un valor *per se*. En esta demanda de un sujeto que opere como una máquina de producción simbólica constante, aparece el vínculo con los espacios de educación tanto formal como informal en los que el capitalismo también apareció, introduciendo el discurso del *artista integral* que debía constituirse, adquiriendo conocimientos de una multiplicidad de disciplinas que le permitieran actuar, cantar, bailar, efectuar números circenses, ejecutar un instrumento musical o varios, entre muchas otras capacidades.

Por otro lado, planteamos la *actuación soberana* como producto de una necesidad estética, de un imperativo expresivo que recupera un sentido humano que no está regido por la lógica mercantil, sino que opera (o lo intenta) por fuera de ella. Para desarrollar esta idea, tomamos lo dicho por Ricardo Bartís en alusión a las experiencias vanguardistas de principios del siglo xx, en ocasión de ser entrevistado por la revista *El ojo mocho*:

[...] colocaban a la actuación en un lugar de creación, de que había un relato inherente, propio al actor y que el actor debía desarrollar ese relato que devenía en texturas, velocidades, relaciones espaciales y temporales que el actor producía a partir del manejo de su técnica expresiva, por fuera del texto y del sentido. Y que estos elementos, de alguna manera, ponían en movimiento, o podían colocar al arte del actor en el lugar o en el territorio de lo que produce la música o la poesía [...] (González et. al., 1998, p. 38).

Con sus palabras nos referimos a un modo de aprehender la actuación que ubica a quien la desarrolla en un lugar social que restituye el aspecto humano de la práctica, en tanto percibe una realidad y la traduce a través de una técnica. Una lógica en la que priman la investigación y la experimentación, que persigue la creación de una sucesión de momentos extraordinarios, articulados por un ritmo interno y lejos de la lógica narrativa tradicional de causa y efecto únicamente. Una actuación que alude a un territorio de un orden singular, que produce estímulo y confronta los valores de la productividad capitalista. Como ejemplo de esto último, observamos el trabajo de Periplo Compañía Teatral. Los espectáculos, que dicho colectivo produjo en el período analizado tuvieron la particularidad de preservar el desarrollo del proceso creativo, respetando sus tiempos y demandas orgánicas. Así, ejercieron su actividad en el marco de un entorno de gran hostilidad en cuanto a exigencias de resultados, pero sosteniendo una autonomía que resguardaba su trabajo. Al describir lo producido por el grupo, el gestor cultural Ricardo Santillán Güemes es elocuente; lo define como “conocimiento situado” aludiendo, además, al teatro que el grupo produce como un modo de mediación socio-cultural. Más precisamente, dice Santillán

Güemes (2011): “[...] cómo esta compañía fue construyendo su identidad cultural, y cómo se expresa la misma en la producción de sentido tanto en lo cotidiano (gestión) como en la creación artística (lo simbólico expresivo)” (p. 14).

La creación actoral elabora una relación diferente con el espacio en cada una de las categorías planteadas. En procesos determinados por una actuación subordinada, la dirección o quien la ejerce, proyecta esquemas significantes desde el punto de vista pictórico o arquitectónico para contener a la actuación, planteando así, un espacio que se construye previo y disociado al proceso de quien actúa, y dentro del cuál, luego se debe representar. En la actuación soberana, la relación espacial que se plantea es vivencial, es un *continuum* sostenido en el ritmo vital del cuerpo de quien crea. En ese sentido, Diego Cazabat (2011), quien usualmente asume el rol de director del grupo Periplo, afirma:

Creo que lo importante es y fue entrenar una disposición al cambio, a la transformación a través de nuestras acciones. Esto trasciende la cuestión de un espectáculo en particular. El entrenamiento es una zona de trabajo donde lo fundamental es construir lenguaje o sentido espectacular. Es un espacio donde el actor trabaja sobre (lo que impide) su proyección y presencia. Una manera personal de pensarse y mirar lo que se hace (p. 38).

Consideramos que las categorías planteadas nos permiten dar cuenta de formas de producción singulares, aunque ambas resulten en una obra estrenada. La relación con el proceso de producción que implica la actuación soberana requirió estrategias que fueron conformándose a medida que aparecía la obra. En el caso de los espectáculos examinados, se desarrollaron en el marco de un proceso de investigación que estimulaba a quien actuaba, resultando de ello una obra cuyos responsables pudieron decidir conscientemente cuáles de las condiciones¹⁰ que imponía el contexto permitirían que intervinieran en el proceso creativo, una vez que se hubiera decidido la exhibición.

En cambio, en la relación que instituye la actuación subordinada el proyecto se planifica, proyecta y produce conforme las reglas del medio. Así, el proceso creativo es organizado según una lógica mercantil, y en su desarrollo se evidencian las diversas variables que operan como agentes externos que ingresan en el proceso creativo, limitándolo. En esta dirección, es importante aclarar que la posibilidad de admitir el ingreso del mercado en el proceso de producción no siempre se da de un modo consciente, en virtud de las diferentes formas en que los procesos creativos se desarrollan. En cuanto esto último, re-

¹⁰ Nos referimos a las diversas variables, ya enunciadas, que ponen de manifiesto la lógica mercantil en el Subsistema Alternativo.

cordemos que espectáculos como *La pesca*, *El box* y *De mal en peor* dirigidos por Ricardo Bartís o *Amar y Foz* dirigidos por Alejandro Catalán, se iniciaron como ejercicios actorales, con el objeto de investigar un tema, un lenguaje, la espacialidad o el campo expresivo de quienes actuaban. En el proceso en el que fue desarrollándose el trabajo se conformó una estructura a partir de cuya emergencia se determinó el montaje y posterior estreno de cada obra. Mientras que espectáculos como *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín*, dirigidos por Claudio Tolcachir, nacieron como proyecto de obra y desarrollaron un modo de producción que se fue adscribiendo a una serie de reglas externas ya preestablecidas por el entorno. Elaboraron, así, un producto tangible, exhibible e intercambiable desde el inicio, independientemente de su consideración respecto de si la obra pudiera o no tener éxito en la convocatoria de público en el futuro.

El Estado: un actor relevante

En este punto, corresponde incorporar un factor de gran incidencia en las formas de creación y producción del período, pues cambió completamente las condiciones en las que se dieron las relaciones de producción: la intervención del Estado.¹¹ Si bien hemos abordado este tópico con especificidad en otro trabajo,¹² nos interesa aquí dar cuenta de las negociaciones, a veces explícitas, a veces implícitas, que debían realizar los colectivos teatrales en su relación con el Estado, pues ello fue parte relevante del contexto analizado. Nos referimos a la perspectiva de las y los teatristas en virtud de las particularidades de los procesos creativos y su vínculo con las herramientas estatales, estas últimas representadas por los subsidios a la producción de obra. En tal sentido, advertimos cómo las y los artistas percibieron las dinámicas de la burocracia oficial, en relación con el desarrollo de los procesos de creación y producción y la emergencia de las mismas obras.

Entonces, para precisar las relaciones mencionadas desde el punto de vista de la praxis artística y por lo tanto de la producción, y utilizando las categorías de *actuación subordinada* y *actuación soberana*, observamos que en el primer caso existe una negociación implícita e imprevisible entre el artista y las herramientas del Estado. Este vínculo se da como una relación no premeditada por la urgencia de las necesidades del proyecto y a partir de lo espontáneo de su proceso. Los subsidios a la producción, en tanto política pública, se rigen

¹¹ Vale aclarar que el accionar del INT corresponde a la intervención del Estado nacional, y Proteatro representa la intervención del gobierno porteño.

¹² Nos referimos a: "Producción teatral e intervención estatal en la ciudad de Buenos Aires" (Rivarola, 2022). Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/2232>

por normas generales que tienden a una necesaria homogeneización (dado su horizonte inclusivo) y que al igual que la lógica mercantil (cuya ontología también es homogeneizante) es hostil a los tiempos de la creación teatral. Aquí se instala un diálogo en el que las y los creadores, sin posibilidad de reflexión respecto de las necesidades concretas del proyecto, responden de manera inercial intentando cumplir con las demandas de producir un objeto exhibible en el que también se exponen sus integrantes como profesionales. El proyecto es realizado en el marco temporal que el organismo otorgante estipula, realizando la cantidad de funciones exigida, procurando obtener las críticas que legitimen el producto en su condición de obra. Es decir, ajustándose a las reglas del mercado. Se da así una negociación inconsciente.

En cuanto a la creación en perspectiva de la “actuación soberana”, su negociación con el Estado es explícita en tanto en sus procesos la centralidad la tiene un proyecto que no se planifica, *a priori*, como obra. Su primer horizonte es la emergencia de un lenguaje poético, una expresividad. Esto pone de manifiesto la negociación del proyecto con los parámetros que rigen el medio, constituidos por variables como la cantidad de integrantes del proyecto, la duración del proceso, etcétera. Y una vez surgida la obra, la dimensión de la escenografía, la elección de sala, etcétera.

Como ya referimos, la negociación con el Estado en el primer caso es inconsciente. Por eso, en la categorización de las formas de actuación utilizamos el término *alienación*. En el segundo caso, al ser explícita la determinación de las y los artistas respecto a cuáles reglas sujetarse y a cuáles no, se establece una relación con mayores puntos de tensión. Según palabras de Osvaldo Pellettieri (2008):

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina ‘habitus’ (p. 45).

En ese sentido, los diversos testimonios obtenidos en el marco de nuestra tesis doctoral coinciden en que la independencia creativa, la autogestión y la organización colectiva del período eran presionadas por las circunstancias de la realidad, definidas como el poco o mucho dinero disponible, los tiempos de trabajo disponibles y la exigencia de ocuparse de las tareas de gestión (que la solicitud de los subsidios implicaban) siempre con urgencia. Por un lado, el otorgamiento de fondos públicos a través de subsidios a los proyectos artísticos y a los espacios teatrales era percibido como una política de fomento muy importante; pero, al mismo tiempo, se observaba negativamente que, para acceder a ellos, se de-

bía cumplir con una serie de reglas y cronogramas que no se ajustaban a las necesidades del proyecto y así lo desnaturalizaban. Hubo quienes, sin tiempo ni posibilidad de reflexión, se sujetaron de lleno a estas nuevas reglas de juego, y hubo otros que, con una conducta más analítica, tal vez porque esta actitud ya era parte de la manera en que desarrollaban la práctica o bien porque frente a las nuevas condiciones tomaron una postura pragmática y crítica que advirtió ventajas y desventajas respecto de la intervención estatal, y pudieron capitalizar dicha reflexión al hacerla consciente.¹³

En el análisis de la relación entre los procesos creativos y los instrumentos del Estado para el fomento de la actividad teatral desde la perspectiva de las y los teatristas que realizamos oportunamente, observamos cómo las herramientas de fomento configuraron, a partir de sus requisitos, un perfil de artista con foco en la exhibición. Es decir, un tipo de profesional cuyo valor positivo radica en su capacidad productiva en términos cuantitativos. En el período analizado, Ricardo Bartís planteaba que esto era un signo de salud conforme la concepción neoliberal de la actividad, según la cual la actuación como acto profesional se configuraba como un negocio. En ese sentido, dentro de la cultura burguesa, al artista se le otorga el lugar de intérprete de un texto perteneciente a un universo ya existente. Visto de ese modo, la actividad creativa se desarrolla sin plena conciencia crítica del estado de sujeción a las reglas del mercado. Por ello afirmamos que sus negociaciones son implícitas e inconscientes, quedando obligado el artista a tomar decisiones constantemente ante la presión del medio, pero sin posibilidad de elegir con libertad plena.

¹³ Si ubicamos las obras de nuestro corpus a partir de estas categorías relacionales y según el abordaje de cada director o colectivo, su pertenencia sería la siguiente: dentro de la actuación soberana se encuentran *Foz* (2002), *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010) de Alejandro Catalán; *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014), de Periplo Compañía Teatral. Dentro de la actuación subordinada consideramos a *La omisión de la familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008) y *El viento en un violín* (2011) de Claudio Tolcachir. Luego, observamos excepciones que conjugan ambas categorías en las siguientes obras: *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008) y *El box* (2010) de Ricardo Bartís, y *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009) de Mauricio Kartun. El universo de excepción de estas últimas implica que establecen una relación entre el proceso de producción y las condiciones externas que tiene la siguiente particularidad: son obras que ostentan una estructura de producción tradicional o con elementos estandarizados en términos de etapas de producción que se insertan en el mercado de manera consciente y desafiante respecto de los parámetros mercantiles. Es decir, Mauricio Kartun y Ricardo Bartís gestaron y gestionaron sus proyectos manteniendo y protegiendo la centralidad del proceso de ensayos y experimentación. Así pudieron respetar sus inquietudes estéticas, los tiempos de cada proceso y la emergencia de la obra, logrando encaminar la obra en dirección a su estreno comercial.

Por el contrario, también hubo artistas que, en sus proyectos, ejercieron su práctica estableciendo con el Estado una relación de lúcida desconfianza. Esto último lo resolvían desde un punto de vista pragmático, tomando lo que era de utilidad y rechazando cada intento de intromisión de todo agente externo al proceso. La negociación aquí era explícita y consciente. Por ejemplo, cuando Ricardo Bartís accedió a mostrar un avance de obra en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en 2007 (conocemos su pensamiento en torno a la mercantilización de las obras que implican dichos encuentros) evidenció una conducta de negociación explícita y consciente a través de la cual utilizó el acuerdo propuesto como fuente de financiamiento de la obra.

Ahora bien, la cuestión central en torno al interés de las y los teatristas respecto de la intervención del Estado en la práctica suele ligarse a la búsqueda de financiamiento de los proyectos. Es por ello que hacemos énfasis en la política de subsidios a la producción de obra como variable relevante en el proceso de creación y producción. Pero aquí colisionan dos perspectivas: la del funcionamiento de la producción de bienes materiales, que es la perspectiva que adoptan los instrumentos de otorgamiento de fondos en la evaluación de proyectos, donde se aplican tiempos y resultados vinculados a formas de producción estandarizadas; y por otro lado, la manufactura artesanal de creadores en cuyo campo de acción los modelos de producción tradicionales no se aplican, pues la producción de bienes simbólicos se da bajo parámetros diferentes. Esto es porque las y los creadores se ajustan a necesidades y prioridades distintas; también toman decisiones diferentes en torno a los tiempos de creación y de producción en sus proyectos.

De las obras de nuestro corpus, si bien todas solicitaron fondos a diversos organismos e instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, bastan algunos ejemplos de las instancias, motivaciones y objetivos de dichos pedidos para dar cuenta de las diferencias entre los posicionamientos que adoptan las y los artistas respecto de sus proyectos a la hora de solicitar fondos. Las tres obras dirigidas por Bartís tuvieron subsidio del INT. Además, *De mal en peor* obtuvo apoyo del FNA, *El box* obtuvo apoyo de Proteatro, y *La pesca* fue financiada con la inversión de un alumno del Sportivo Teatral a lo que se sumó un ingreso por el acuerdo con el VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) ya mencionado. Cada organismo o instrumento permaneció afuera de los procesos de creación hasta que el colectivo decidió que, del proceso transitado, había surgido una potencial obra, y resolvió que la montaría. Se dio, en los tres casos, una negociación explícita en torno a cuáles de las exigencias del medio ingresaban al proceso y cuáles no. En cuanto a los tres proyectos dirigidos por Catalán, *Dos minas* y *Amar* recibieron subsidio de Proteatro; la primera, además, fue beneficiaria del INT y el FNA, y la segunda del FMC.

Periplo Compañía Teatral nos aporta otra experiencia, pues siempre preservó el proceso creativo de sus proyectos, financiándolos de modo autogestivo y sin intervención externa,

hasta que una vez consolidado cada uno en forma de futura obra solicitaron apoyos a Pro-teatro e INT. Su negociación también es consciente y pragmática. En el caso de las obras dirigidas por Mauricio Kartun, *Ala de criados* que fue producida íntegramente en el Subsistema Alternativo recibió apoyo del INT; en cambio, *La madonnita* y *El niño argentino* fueron producidas por el Teatro Municipal General San Martín.¹⁴ En estas dos últimas, Kartun cubrió con sus propios recursos las carencias que implicaba trabajar en el marco del sistema público. Para una mayor comprensión de esto último, vale mencionar que dicho sistema brinda un tipo de contratación que incluía un período de ensayos de dos meses solamente y una temporada de funciones de tres, cuando sabemos que la duración de los procesos de las tres obras fue muy superior, como suele suceder en el Subsistema Alternativo. Es decir, Kartun inició sus proyectos mucho antes de que su contratación con el teatro público entrara en vigencia. Cuando el teatro comenzó a pagar los ensayos de cada proyecto, el director y su equipo hacía meses que se encontraban en pleno proceso de producción (etapa de ensayos). Para estas dos obras, el promedio de elaboración transitado fue de ocho meses, aproximadamente. Así, el espacio, los elementos y el potencial vestuario utilizado hasta que comenzaron a trabajar en el marco de la contratación formal por parte del teatro fueron provistos por el director, o bien, por el colectivo que él encabezaba en cada momento. En síntesis, aunque los proyectos se estrenaron dentro del sistema público, la preproducción y una parte de la producción fueron desarrolladas de manera autogestiva y fuera de él, lo que a nuestro juicio lo ubica en el Subsistema Alternativo. Lo recién descrito da cuenta, también, de la negociación explícita del director con las limitaciones del sistema público.

Finalmente, en los proyectos dirigidos por Claudio Tolcachir, a la producción autogestiva y sin intervención estatal de *La omisión de la familia Coleman*, podemos oponer las coproducciones con las que se financiaron las obras *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín*. La primera, como mencionamos antes, recibió el apoyo del Festival Teatro a Mil de Chile mucho antes de ser concebida. Luego, *El viento en un violín* fue coproducida nuevamente por dicho

¹⁴ Teatro oficial de la ciudad de Buenos Aires es de gran importancia en el campo teatral porteño, no sólo por su carácter público, sino por la controvertida tradición de historiar su origen con exclusiones y silencios. Aprovechamos su mención para citar los aportes de la investigadora Yanina Leonardi brindados en el VIII Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2022) en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en septiembre de 2023 que iluminan años de omisiones: “Si bien es cierto que el 25 de mayo de 1960 se produjo una inauguración, esta fue del actual edificio, ya que el Teatro Municipal Gral. San Martín (con esa denominación) data de 1950, cuando el Teatro Municipal recibió ese nombre en homenaje al Libertador en el año de la conmemoración del centenario de su muerte. Además, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, tal como se llamó inicialmente, fue inaugurado en 1944, y más allá de los cambios de nombre y de la modernización del edificio, se trata de la misma institución que perdura hasta la actualidad, y que siempre se erigió sobre el mismo predio”. Véase Leonardi (2023).

evento, sumándose los festivales *Tempo-Festival des arts, d'Automne* de París y *Maison des arts et de la culture de Créteil*, junto al Fondo Iberescena a través de su Línea Creación.

La cuestión del otorgamiento de fondos públicos como acción de fomento abre un interrogante en torno a su efectividad. En los testimonios de referentes del campo teatral porteño ya referenciados, observamos un amplio consenso respecto de que dicha herramienta llega a cubrir como máximo el 50 % del costo total de un proyecto; incluso, en algunos casos, el 30 %. Y si bien tenemos conocimiento de que los subsidios, por normativa, no pueden otorgarse por el 100 % del monto total solicitado,¹⁵ teniendo en cuenta la inflación anual del período y la dilación existente entre los tiempos de solicitud del apoyo, si consideramos su adjudicación y el posterior cobro, su efectividad se plantea, cuanto menos, polémica.

En ese sentido, la reacción de las y los artistas frente a esto, es de mayor o menor aceptación en cuanto a lo beneficioso que puede resultar el financiamiento público o privado externo, lo que no puede dissociarse de una serie de cualidades que hemos abordado en una sección de nuestra tesis doctoral respecto de la identidad de las y los artistas y que involucra tres aspectos fundamentales: la autopercepción de teatristas en tanto trabajadores, la autoconciencia respecto de considerarse sujetos de derecho (lo que es determinado por el primer aspecto) y la incidencia de los dos primeros en el ejercicio de la práctica. Si bien esta cuestión no es el foco de este trabajo, no podemos dejar de mencionarla, dada su importancia.

Por otro lado, y específicamente en cuanto a la política de subsidios del INT, vale recordar que los otorgamientos se realizaban a partir de una evaluación de la que resultaba un puntaje para cada proyecto. A partir de ahí se conformaba un orden de mérito del cual resultaban financiados solamente los 30 proyectos de mayor puntuación. Esto podía darse en dos convocatorias al año, lo que duplicaría el número de apoyos otorgados. Pero, según los datos consignados en un trabajo realizado por Alejandro Rozenholc (2015),¹⁶ entre 2002 y 2010, en la ciudad de Buenos Aires, esto no sucedió. Aquí vale aclarar la complejidad que ostentan los organismos públicos en virtud de la influencia que tienen, en su gestión, variables como los años electorales, los cambios de funcionarios, las reducciones presupuesta-

¹⁵ Según el artículo 1 de la Ley Complementaria permanente de presupuesto N° 11672/99: "Ningún subsidio incluido en el Anexo M. (Asistencia Social) del Presupuesto será pagado a la institución beneficiaria sin establecer previamente su existencia y funcionamiento regular y si no comprueba contribuir con el 25% por lo menos de recursos propios ajenos al subsidio del Estado Federal a la atención de sus gastos [...]" (Congreso de la Nación Argentina, 1999).

¹⁶ Me refiero a su tesis de maestría *Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* (2015), [Facultad de Ciencias Económicas], Repositorio Institucional UBA. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf

rias, etcétera; estos evidencian el carácter esencialmente contingente de la disponibilidad de fondos públicos. En resumen, y teniendo en cuenta las particularidades de la ejecución presupuestaria recién mencionadas y las particularidades de la gestión política de la ciudad de Buenos Aires ya referidas, hubo años en los que se otorgaron 65 subsidios y otros en los que el número se redujo a 37. La variación fue amplia y responde a la lógica indicada.

Respecto de Proteatro, si bien el mínimo de subsidios otorgados se dio en el año de 2003 con 168, y el máximo se dio en 2014 con 394 (en 2015, el organismo no consigna estadísticas), la información no discrimina entre las líneas destinadas a grupos eventuales o grupos estables. Aun así, los apoyos llegan a una cantidad baja en relación con los estrenos consignados para el período por el sitio Alternativa Teatral.¹⁷ Este último brinda la siguiente información (siempre entre los años de 2003 al 2015): al inicio del período se produjo la menor cantidad de espectáculos estrenados que fueron de 834. Dicha cantidad se dinamizó en orden creciente y constante hasta alcanzar los 3,689 en 2015. Estos números parecerían sustentar la resignación de las y los teatristas antes referida en cuanto a la incidencia del apoyo en su trabajo, sobre todo si la acompañamos de las magras sumas y de la demora con la que se cobraban.

Observaciones finales

Consideramos que las dos categorías planteadas a lo largo del presente trabajo implican formas de producción singulares. En virtud de sostener que las condiciones generales de producción de una sociedad son determinantes de las condiciones de producción cultural, afirmamos que la producción teatral es expresión de las contradicciones de la propia estructura social. La centralidad del factor humano en el proceso de producción teatral nos hace considerar que se comete un error metodológico cuando se plantea un análisis que descompone un proceso de producción teatral en términos de cadena de valor, pues así se lo asocia a una actividad productiva para la que se utilizan herramientas de evaluación de costos y de rendimiento vinculadas a parámetros que ponderan la maximización de una inversión. Consideramos que esta concepción no corresponde aplicarla al universo del Subsistema Alternativo. En la misma dirección, cuando se ubica la producción escénica

¹⁷ Respecto al período abordado, en el marco de la investigación realizada para nuestra tesis doctoral, constatamos la ausencia de estadísticas formales y de acceso público, tanto de Proteatro como del INT. En virtud de ello, se realizó la consulta al sitio <http://www.alternativateatral.com>. El mismo es una página privada, de acceso público, que brinda herramientas y servicios para la gestión y la difusión de las artes escénicas, produce estadísticas y tiene amplio reconocimiento por la comunidad teatral porteña.

dentro de un denominado “mercado” de bienes simbólicos, creemos que, en tal caso, se debería hacer mención a un mercado informal. Esto debido a que presenta, en alguna de sus variables, cierto grado de irregularidad respecto de las normas que lo rigen.

Lo dicho se vincula con la discusión en torno a la necesidad de no asimilar dócilmente los supuestos que estructuran las categorías preexistentes, sino advertir acerca de la urgencia de analizar críticamente los discursos que circulan respecto de la organización cooperativa como alternativa, de manera de ponderar, en su justa medida, sus implicancias. Esto se relaciona directamente con el período previo a 2003, cuyas concepciones neoliberales se mantuvieron invisibilizadas. En dicha perspectiva, el sujeto había sido desechado incluso como fuerza de trabajo, pues al haberse reducido a su mínima expresión el mercado laboral casi no existía cadena productiva en la que pudiera insertarse. Así, su identidad como trabajador se transformó en una mera mercancía; de sujeto de derechos se había convertido en objeto de intercambio. Luego, amén de la recuperación institucional sucedida en 2003, esta concepción siguió vigente. Contra ello, y como acto de resistencia a la idea del cuerpo como mercancía, entendemos la reacción de la actuación soberana, cuya base ideológica asume la actuación desde la recuperación de la corporalidad y del sujeto como productor de sentido desde ese cuerpo, y como centro del acto creador le restituye su esencia y lo aleja de las expectativas del resultado, el efecto y el éxito. Es decir, interesa priorizar la expresión y el lenguaje, entendiéndose a estos como actos de libertad.

En cuanto a nuestro planteo, sin pretender brindar una respuesta categórica, nos propusimos establecer interrogantes, precisar actores, variables y estructuras que nos permitieran avanzar en el camino de la identificación de problemas, cuestionando hábitos y categorías, poniéndolos en relación con el objeto de desnaturalizarlos. Pensar las relaciones entre sujetos y praxis nos permitió delimitar una cuestión que se desarrolla en una nueva investigación, actualmente en proceso. Nos referimos a la legislación que enmarca la reglamentación mencionada antes y para cuyo análisis advertimos una serie de desafíos a futuro que involucran dos aspectos de la normativa vigente: por un lado, pensar en aquello no contenido en ella y que aparece como novedad, y por otro lado, analizar errores u omisiones en las mismas, evidenciadas en la práctica.

Finalmente, apelamos a contribuir a la discusión en torno a las políticas públicas que se pretenden inclusivas y justas, desde una perspectiva que entiende a la cultura como un derecho inalienable. En ese sentido, consideramos al Estado como el mayor garante de que cada sujeto ejercite sus derechos de modo pleno. Por ello, entendemos que no es posible gestionar políticas efectivas sin conocer a los actores sociales involucrados, dialogar con ellos, indagar en el territorio en el que se desarrolla su práctica, profundizar en la herencia que los produjo y con la que se relacionan, aun de manera inconsciente como ya observamos. Las categorías propuestas nos permitieron profundizar la reflexión en torno a la

práctica escénica. Y para profundizar esto estimamos imprescindible promover una revisión del mencionado marco normativo, poniéndolo en relación con el contexto que lo ha determinado, para efectuar un análisis completo de la práctica ejercida bajo la regulación implementada.

Fuentes consultadas

- Cazabat, Diego, Ojeda, Andrea, De Bernardi, Hugo y Fassone, Julieta. (2011). *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral*. André Materon Ediciones.
- Congreso de la Nación Argentina. (1999, 30 de junio). *Ley complementaria permanente de presupuesto N° 11672*, Ministerio de Justicia de la Nación. <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/64004/texact11672.htm>
- De León, Marisa. (2011). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Díaz, Silvina y Adriana Libonati. (2015). *De la crisis a la resistencia creativa: el teatro en Buenos Aires entre 2000 y 2010*. rv Ediciones.
- Dotti, Jorge. (1993). Nuestra posmodernidad indigente. *Revista Espacios*, 12, 3-8.
- González, Horacio, Rinesi, Eduardo, Herrero, Liliana, Agostini, Nelson y Kang, Jung Ha. (1998). Ricardo Bartís: Agonía y pudor en la representación (Entrevista a Ricardo Bartís). *El ojo mocho*, 12/13, 34-51.
- Gramsci, Antonio. (1924). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Archivo Chile, http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gramscia/d/gramscide0008.pdf
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático* (Diana González, Trad.). Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo; Paso de Gato.
- Leonardi, Yanina. (2023, septiembre). *El Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires 1943-1955* [Ponencia]. VIII Congreso de Estudios sobre el Peronismo 1943-2022, Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Pellettieri, Osvaldo. (1997). *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Rivarola, Larisa. (2022). Producción teatral e intervención estatal en la ciudad de Buenos Aires. *Políticas Culturais em Revista*, 15(1), 418-445. <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/43928>
- Rivarola, Larisa. (2024). Relaciones entre modos de producción y obras de teatro en el

Subsistema Alternativo porteño (2003-2015): una propuesta de análisis sistemático [Disertación doctoral inédita]. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Rozenholc, Alejandro. (2015). Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires [tesis de maestría, Facultad de Ciencias Económicas], Repositorio Institucional Universidad de Buenos Aires. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf

Santillán Güemes, Ricardo. (2011). "Anti-prólogo". En Diego Cazabat, Andrea Ojeda, Hugo De Bernardi, y Julieta Fassone, *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral* (pp. 9-21). André Materon Ediciones.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



“Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

Jimena Inés Garrido*

* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0070-895X>
e-mail: jimena.ines.garrido@unc.edu.ar

Recibido: 27 de noviembre de 2023

Aceptado: 02 de mayo de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2778

“Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

Resumen

Villa Carlos Paz, ciudad turística de Argentina, ofrece comedias, revistas y espectáculos musicales, en sus temporadas teatrales de verano. Este artículo retoma reflexiones realizadas entre 2011 y 2017 sobre escrituras etnográficas en torno a estos fenómenos. Los estudios de performance exploran el uso de modelos teatrales para explicar mundos sociales. La comedia, protagonista en la cartelera y en la escena social veraniega de Carlos Paz, es el molde que exploramos para explicar las temporadas. Mostramos cómo sus formas estéticas afectan el estudio de este universo.

Palabras clave: comedia; performance; drama social; turismo; Argentina.

“Bursting from Laughter”: Comic Ethnography and Performativity in Villa Carlos Paz, Argentina

Abstract

Villa Carlos Paz, a tourist town in Argentina, every summer offers theatrical seasons that feature comedies, revues and musical shows. This article is based on an ethnographic study of these forms of theatre between 2011 and 2017. By means of ethnographic writing and theories of performance, theatrical models are used to explain social worlds. During the summer holidays of those years, comedy was the most popular form on the stage, and it was also celebrated in the city’s social milieu. This article explores comedy as model to interpret the theatrical seasons in Carlos Paz.

Keywords: comedy; performance; social drama; tourism; Argentina.



“Para recargarse de risa”: etnografía cómica y performatividad en Villa Carlos Paz, Argentina

Apertura

Buenas tardes, Carlos Paz, ¿cómo les va? Bienvenidos. Fuerte el aplauso. Qué elegancia en el escenario. Vinimos con todo el glamour para presentar esta temporada maravillosa. Bienvenidos a este día único, contamos con más de 25 obras teatrales, decía la conductora en el evento de apertura del verano teatral 2013. Unos días después, un actor recibía al público en su obra: Bienvenidos, esta noche les tengo preparado una noche espectacular, donde verán pasar cantantes, bailarines, humor y un final de revista, pero todo va a depender de ustedes, así que cada vez que entremos al escenario quiero mucho quilombo.

Villa Carlos Paz (VCP) se encuentra en las sierras de Córdoba, al centro de Argentina. Cada año la ciudad recibe a más de un millón de visitantes durante los tres meses de verano, quienes llegan a disfrutar sus vacaciones desde diferentes provincias y países limítrofes. La ciudad vive del turismo —como principal actividad económica— y el teatro coadyuva como un recurso importante. Desde la década de 1970, cada verano arriban artistas, en su mayoría llegados desde la capital del país, que “engalanan” la ciudad. Con más de 20 espectáculos teatrales, las noches despliegan alegría y *glamour* para familias, parejas y amistades. Reunidas bajo la rúbrica de “teatro de verano”, se presentan comedias, revistas, *shows* humorísticos musicales, *café concerts* y *music halls*.

Este artículo se desprende de la tesis doctoral en ciencias antropológicas *Sueños de Pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales (TT) de verano en VCP, 2011-2017* (Garrido, 2018). La etnografía, como texto, enfoque y método, procura tejer conocimientos abiertos a “otras” visiones; a partir de la inmersión en una trama, combina materiales para provocar un paisaje que extrañe y conmueva sentidos (Guber, 2014). Caminar en las noches por el centro

de la ciudad aquellos veranos, asistir a teatros y eventos, anotar lo que sucedía en un diario, conversar con artistas, empresarios, técnicos, periodistas, autoridades gubernamentales, espectadores y guardar documentos (notas periodísticas, fotos, programas de mano) eran actuaciones que formaban parte de la rutina para movilizar supuestos y conocer aquel universo. Algunos de los materiales que aparecieron en estas acciones son los que aquí nutren el relato.

Trabajar con etnografías teatrales demandó explorar el carácter corporal y escénico del estudio. Los campos antropológicos pasaron en muchos casos de llamarse por ejemplo “Antropología política” a “Antropologías de la política” agregando el plural para reconocer formas diversas de investigación y la preposición “de” para generar una distancia reflexiva con las prácticas de estudio. En este caso preferimos referirnos a etnografías teatrales porque asumimos que, a la vez que estudiamos redes sociales vinculadas al hacer teatral, las prácticas científicas pueden también interpretarse como performances. Para estudiar cómo la vida se hace teatralmente haciendo teatro, ponemos en juego actuaciones repetidas que ponen en escena un repertorio de acciones conocidos. Entre las estrategias protagonistas para tejer vínculos y conocer las temporadas de teatro, destacamos improvisaciones para atravesar ese universo acoplándonos a su ritmo; asimismo, el uso de máscaras sociales que habilitaron ubicaciones para participar en aquellas interacciones y la captura de flashes, interrupciones que traían revelaciones (Garrido, 2018).

Los estudios de la performance proponen la perspectiva teatral para el análisis de una trama social e invitan a leer todo acto como conducta restaurada plausible de ser explicada a través de actuaciones, guiones, personajes, escenografías y repertorios (Schechner, 2012; Taylor, 2011; Turner, 1982). Al mismo tiempo, los estudios de la performance indagan en el cruce entre teatros y vidas. Las impresiones teatrales a la vez que están contenidas en el mundo social como ficciones representadas en un escenario, se separan y lo desbordan. Esta separación permite una distancia para mirarse, copiarse y comentarse en procesos de mutua interferencia. En la tesis, previamente citada, me preguntaba: ¿cómo se hacía una temporada teatral?, ¿cómo se anunciaban, preparaban, representaban y despedían?, ¿qué personajes aparecían, cuáles eran sus vestuarios, gestos, guiones y qué relaciones se habilitaban y disputaban entre ellos?, ¿cómo las actuaciones en las temporadas revitalizaban un conjunto de ficciones brillantes que daba continuidad a escenas sociales?

Este texto explora una de las aristas de aquella pesquisa: las prácticas de escritura etnográfica y de cómo describir, analizar y, por tanto, reinventar ese mundo teatral. Las reflexiones sobre el efecto performativo de escrituras etnográficas tomaron impulso, especialmente desde la década de 1960 (Geertz, 1989; Marcus y Fischer, 2000; Rosaldo, 2000; Strathern, 1991). Estos estudios mostraron cómo el relato etnográfico, al desplegar y exhibir lo que comenta, evoca y realiza aquel fenómeno que investiga. Las escrituras científicas ponen en acto perspectivas que recrean, en continuidad con otros ámbitos de acción, lo posible de ser pensado y enunciado.

Pablo Molina (2018) defendió la unión provechosa entre escritura y performances; ya que escribir sobre éstas genera territorios expansivos que multiplican los efectos de esas obras: “la metáfora del ‘ensanche territorial’ permitió apreciar el modo en que el acto escritural, basado en las performances, tuvo como efecto mediato hacer de esa acción de escribir otra performance, que modificó y enriqueció aquella primera acción” (p. 8).

Clifford Geertz (2003) propuso pensar las culturas como textos que disputan sentidos y al etnógrafo como crítico literario o traductor, participe de estas redes textuales en tensión. Desde esta perspectiva, para traducir las TT tomé uno de los postulados que Paulo Britto (2012) destacó en su reflexión sobre traducciones literarias. El autor promovió realizar la traducción en proximidad con el texto que se traduce, manteniendo sus rasgos característicos a través de la repetición de sus formas estilísticas.

Myene Mizrahi (2014), en su trabajo sobre el *funk* en Río de Janeiro, definió la estética como el universo de las formas, recobró el lazo entre apariencia y función, y mostró cómo en la creación de formas musicales y corporales se rehacen imaginaciones, que conectan y renuevan relaciones sociales. Se usó la noción de estética en el sentido de formas aparecidas y disputadas, y sus capacidades realizadoras en la conformación de mundos. Con el propósito de trabajar con proximidades estéticas, prioricé replicar ciertas formas experimentadas en las TT y encaucé la descripción y análisis de lo que allí sucedía con un modelo teatral.

El objetivo de este artículo es compartir reflexiones sobre el uso de modelos teatrales para el estudio de una trama social y explorar las resonancias de la comedia como modelo para interpretar las temporadas teatrales en VCP. Indago en la elección de la comedia como estrategia para continuar los trazos de las impresiones estudiadas y explico cómo ésta deriva en la escritura permite resguardar el tono y cierta alucinación que las temporadas conllevan.

Modelos teatrales para el análisis: el drama

En VCP, la actriz Lizy Tagliani contaba: “Me gusta repasar momentos y episodios de mi vida, pero siempre desde un lugar en donde el humor esté presente. Trato de ver la vida con optimismo. Si hay algo que no soporto es el drama, odio el drama”.¹ En los veranos se trabajaba con el supuesto de que las personas en vacaciones buscan descansar y divertirse, no quieren ver un “drama” ya que para eso tienen su vida cotidiana llena de dificultades.

El campo de los estudios de la performance exploraron las potencialidades de los modelos teatrales para explicar universos sociales. Victor Turner (1974) definió la categoría

¹ Entrevista registrada en las anotaciones de campo de la autora de la temporada 2017 que retoma una publicación del diario Crónica de ese año..

drama social como episodios públicos de irrupción tensional o unidades inarmónicas que surgen en situaciones de conflicto. El antropólogo propuso pensar el drama como unidades empíricas procesuales, con fases posibles de ser aisladas y analizadas. Este concepto fue repensado en trabajos suyos posteriores a la luz del debate que suscitó. Turner (1982, 1986) defendió la posibilidad del uso transcultural de esta categoría, en tanto el drama social sería una actividad cultural universal.

El drama social, con su carácter agonístico que involucra la competencia por fines escasos (poder, autoridad, prestigio) permite, para Turner, observar en toda trama cómo se relacionan sus dramas sociales y los géneros de performances culturales que se desprenden de ellos, los rodean y alimentan. El autor mostró cómo quienes triunfan en el drama, precisan de estas actuaciones socioculturales para legitimar su éxito, también para convertir valores y fines en significados compartidos.

Turner afirmó que el drama es acción y las narrativas son el conocimiento que emerge de las acciones, un conocimiento experiencial que rehace el sentido cultural. Cuando actuamos en la vida cotidiana lo hacemos con imaginaciones aprendidas en performances culturales. Estas performances son, para Turner, reflectivas y reflexivas: nos muestra a nosotros mismos y nos permite tomar consciencia de cómo nos pensamos (Turner, 1982, p. 100).

Estas consideraciones de Turner fueron continuadas por Clifford Geertz y Richard Schechner, quienes indagaron en la categoría drama, advirtiendo sobre sus limitaciones y defendiendo su uso. Geertz (2009) afirmó que si bien el uso transcultural de la categoría drama, según la definió Turner, puede homogeneizar asuntos dispersos, tiene la potencia de mostrar los “mecanismos expresivos que hacen que la vida colectiva parezca lo que parece” (p. 6). Trabajar con la categoría drama permitiría atender el carácter repetitivo de actos sociales, conocer las dimensiones temporales y colectivas de la acción y su poder para transmutar a quienes participan del mundo que abordamos.

Por su parte, Richard Schechner (2000) defendió la analogía del drama (social y estético) y el estudio de la transformación que resulta del uso del teatro como modo de experimentar el cambio (permanente o temporario) en tres niveles: el argumento, los actores y el público. El autor advirtió que si bien la categoría drama es útil para obtener unidades manejables y destilar circunstancias complejas, reduce las diferencias en un molde occidental. Schechner abrió preguntas sobre modelos propicios para cada trama estudiada: “Puede ser que la vida refleje el arte tanto como sucede en el sentido opuesto, y que los teóricos sociales deban elegir con mucho más cuidado qué géneros estéticos usan como modelos” (Schechner, 2012, p. 130).

En las TT en VCP, la categoría drama reciclaba antiguas tradiciones y aportaba nuevos elementos. Eli Rozik (2014) en su libro sobre las raíces del teatro, recupera cinco sentidos para la categoría: representación de personajes en acción, texto-obra para ser representa-

do, situación de extrema carga emocional, texto-obra serio, reglas que estructuran la ficción (p. 44). En las TT, el “drama” estaba cerca del tercer y cuarto sentido, nombraba una situación problemática de alguna celebridad o un tipo de espectáculo que se distinguía por su seriedad, en contraste con la comedia que prometía diversión, alegría y olvidar problemas.

Interesada en continuar la propuesta *turneriana* de usar modelos teatrales para analizar impresiones sociales, atendí la sugerencia de Schechner de procurar el modelo teatral apropiado para cada situación etnográfica. Así, desestimé el drama como categoría para ordenar el relato ya que no era la estética celebrada. Para escoger el molde idóneo, indagué en formas repetidas en las obras de las TT.

Formas teatrales en las temporadas

Aquellos veranos se actuaba con el supuesto de que los espectadores venían de vacaciones a descansar de los problemas. Cristina,² productora de *café concert*, expresó: “La gente no quiere compenetrarse en algo que conocen, a lo mejor un drama, y seguir llorando también en las vacaciones, entonces quieren distenderse, ver alguien divertido, reírse, ver chicas lindas, chicos lindos, que bailen, hacer clic, desenchufar la cabeza” (comunicación personal, diciembre de 2011). El verano ofrecía diversión, destape corporal y *glamour*. Decía Adrián Garay, actor y productor de *café concert*, “quieren ver mujeres con corpiños, con concheros, con plumas y bueno se los doy” (comunicación personal, enero de 2012). Además, se asumía que el público quería estar cerca de artistas con fama, a quienes el resto del año veían por televisión u otras pantallas.

Las obras en las TT compartían su presentación como “teatro de verano”, el cual era asociado a prácticas comerciales y de entretenimiento. Las diferencias entre teatros comerciales, independientes y oficiales eran construidas con el supuesto de que había alguien o algo que definía los contenidos, modos creativos y circuitos de estos teatros: el dinero, el artista o el estado. Esta distinción estaba expuesta a fracturas y aperturas. Las fronteras eran porosas: empresarios que buscaban ganancias afirmaban que sin amor no era posible producir teatro y acudían a formas de producción “caseras”; autoridades gubernamentales apoyaban la industria del entretenimiento a través de políticas culturales; llegaban numerosas propuestas con producción de bajos costos donde primaban las redes de apoyo mutuo entre artistas y personas allegadas; también permanentemente circulaban personajes por estos tres modos de producción. Contaba Daniel Grana, doctor en sociología, administrador del

² Cristina me solicitó que omitiera su apellido del estudio.

Teatro Acuario y luego director de Cultura en la Municipalidad en VCP: “he hecho teatro de revista, *café concert*, he trabajado en cabarés, cruceros, y todo es una experiencia maravillosa” (comunicación personal, enero de 2012).

En estos cruces, las TT se distinguían como teatro entretenido y con producción conducente a réditos económicos. El empresario Ezequiel Corbo decía: “uno lo que busca es ganar plata, es un negocio esto” (comunicación personal, enero de 2012). Para ganar dinero los productores ofrecían lo que el público pedía: divertirse. Atilio Veronilli, actor y director, explicaba: “porque lo que es el teatro normal digamos, que se realiza por vía española, latina, es más una especie de transformación, de reflexión que quiere dar el autor y los actores a la gente que presencia el teatro, esto es más teatro comercial” (comunicación personal, diciembre de 2012).

Además de la calle Corrientes en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), que funcionaba todo el año con una variada propuesta de teatro comercial, en el país destacaban otras dos plazas teatrales que se disputaban el podio en verano: VCP y Mar del Plata, ésta última situada en la costa atlántica de la Provincia de Buenos Aires.³ Ambas se disputaban el título de “capital del teatro de verano”, por cantidad y variedad de producciones, grandilocuencia de las presentaciones y *tickets* vendidos. Se asumía que Mar del Plata daba mayor lugar al drama, con intensa participación del teatro oficial e independiente, mientras que VCP era más mediática. Algunos productores apostaban a la emergencia de nuevas plazas teatrales veraniegas en otras ciudades turísticas del país.

Comedias, revistas, *shows* humorísticos musicales, *café concerts*, *music halls*, y comedias musicales, “copaban la cartelera” en VCP. Las obras se promocionaban con un título seguido de una caracterización prometedora: “un *show* cómico musical para toda la familia”, “la comedia más divertida”, “un *show* deslumbrante”, “un *show* único”, “la comedia más explosiva”, “una revista tradicional”.

En las TT para referenciar los formatos de las obras se usaban, aunque no de forma corriente, las palabras “género” o “rubro”. Estas referencias adquirían visibilidad en las premiaciones que se realizaban cada temporada, donde las obras competían agrupadas por “rubros”. Existían constantes denuncias que afirmaban que para dar más premios se inventaban algunos. También se desataban peleas por cómo clasificar una obra en estos eventos. En 2015 le entregaron un premio a *Stravaganzza* por ser la obra que “mezclando todos los géneros inventó uno nuevo”.

³ El término “plaza” indicaba la reunión de un rubro comercial, en este caso teatral. Podría establecerse un vínculo también con el significado de plaza como centro territorial (con armas, mercados, instituciones de gobierno) en ciudades coloniales, en tanto las plazas teatrales funcionaban como lugar de reunión e intercambio comercial.

Personajes de las temporadas movilizaban clasificaciones y reconstituían grupos. Según entrevistas que realicé, las comedias se caracterizaban por tener “un libreto, un hilo conductor”, y entre ellas se destacaba en VCP la presencia del *voudeville*, “comedia de apertura y cierre de puertas, donde sucede todo muy rápido”. Las revistas eran *shows* con “bailarines, una vedette, un capo cómico y *sketchs*”. Las vedettes eran “mujeres glamorosas, esplendorosas que bajan por escaleras maravillosas, con unos cuerpos maravillosos, con una ropa maravillosa”. En los espectáculos humorísticos se suponía había “humoristas, músicos, en vivo o no, y bailarinas”. El *music hall* se consideraba “un derivado del antiguo *variété* donde se pasa por diferentes disciplinas”. Lo específico de la comedia musical era que “los actores cantan, bailan y actúan”. Los *café concerts* eran realizados “con mesa y silla”, donde “te tomás algo mientras ves el espectáculo”.

Las distinciones en las formas de las obras estaban en movimiento. Además de una constante recategorización, cada obra y grupo buscaba destacarse en tanto fenómeno singular y “nunca visto”. En estos procesos de clasificación, se recreaban formas teatrales que presentaban semejanzas con otras plazas y también continuaban historias de larga duración.

Recorridos teatrales

Desde los estudios de la performance, Joseph Roach (2011) propuso abordar las genealogías de performances, desenterrando linajes de conductas restauradas a través del estudio de “la transmisión y difusión histórica de prácticas culturales por medio de representaciones colectivas” (p. 196). Las formas teatrales presentes en las TT reciclaban antiguas representaciones que, a través de numerosos viajes y transmutaciones, se actualizaban en una larga duración.

Los géneros que se presentaban en VCP llegaron al país desde metrópolis internacionales.⁴ El trayecto incluía un paso por la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), capital del país, donde se construyeron los primeros teatros de marca colonial y luego nacional.⁵ Mientras élites de las capitales disfrutaban de la ópera, hacia finales del siglo XIX emergieron con fuerza otros géneros considerados “chicos” en el campo teatral nacional: la zarzuela con diálogos coloquiales y cantos, la revista con cuadros musicales, humor crítico,

⁴ La comedia llegó desde España, la revista desde Francia vía Madrid, el *music hall* de Estados Unidos, el *vaudeville* desde Francia y Estados Unidos, el *café concert* de Francia e Inglaterra.

⁵ Según estudios de Kogan *et al.* (2012), en Buenos Aires en 1757 se inauguró a la luz de las velas el “Teatro de Operetas y Comedias” y en 1783 el virrey Juan José de Vértiz abre la “Casa de Comedias”. En el siglo XIX los teatros de ópera fueron emblema y acompañaron en Europa y Latinoamérica los procesos de construcción de los estados nacionales.

vedetes y despliegue escénico, el sainete con sus historias de enredos, todas con versiones importadas y luego criollas.

Frega *et. al.* (2005) marcan la emergencia de un campo teatral en Córdoba, capital de provincia y ciudad aledaña a VCP, en la primera mitad del siglo XX, con compañías teatrales nacionales que llegaban desde CABA, compañías extranjeras, principalmente españolas e italianas, y un grupo de intelectuales universitarios que escribían replicando los formatos conocidos con color local.

Para las autoras, el campo emergió en la tensión entre tendencias conservadoras, reformistas y populares. A finales del siglo XIX en el Teatro Nuevo (luego Rivera Indarte), un teatro lírico con estilo italianizante, se interpretaron grandes conciertos, óperas y altas comedias, disfrutadas por la élite de la ciudad. En el Teatro Progreso se representó teatro culto, además de sainetes, operetas y zarzuelas. Los sectores populares se regocijaron de la gauchesca en los circos criollos, mientras que los sectores medios se complacieron con representaciones filodramáticas en instituciones gremiales, religiosas y educativas.

En las dos primeras décadas del siglo XX, las fuerzas conservadoras habrían luchado contra la fiebre sainetera, revisteril y grotesca, en la búsqueda del desarrollo de un teatro local. El teatro comercial aprovechó la popularidad de los géneros que fueron considerados menores. La crítica liberal cuestionaba el mal gusto y los conservadores la degeneración. Para ese entonces, según Frega *et al.* (2005), las compañías de CABA desplazaban a las españolas y se imponían en sus versiones de teatro culto y popular.

Las breves referencias históricas muestran cómo los espectáculos teatrales que llegan hacia 1960 a los veranos de VCP, enlazaban representaciones inscriptas en antiguos mapas jerarquizados y viejas estratificaciones entre géneros considerados de buen gusto o menores, ligados a la clase social. Según el estudio de Brizuela y Hernández (2009), las comedias asainetadas fueron relegadas a los teatros de verano en las décadas de 1960 y 1970, allí el “teatro menor” encontró un resguardo donde repetirse y reinventarse.⁶

Aún con “cartelera para todos los gustos”, las obras en VCP fueron desdeñadas por quienes participaban en redes teatrales alternativas. El humorista de extensa trayectoria Enrique Pinti, en el prólogo del libro de Gonzalo Demaría (2011), afirmaba que no hay géneros menores, sino prejuicios mayores y acusaba a grupos intelectuales del desprecio a ciertas obras: “La revista, el bataclán, el burlesque, el balneario, el *variété*, la comedia musical, la parodia, la sátira política, el sainete y el grotesco han sufrido todas las marginaciones, menosprecios y olvidos” (Pinti como se cita en Demaría, p. 5).

⁶ De acuerdo con Brizuela y Hernández (2009), la comedia habría resurgido a nivel nacional en las décadas de 1980 y 1990, con nuevas estéticas que reciclaron el sainete criollo.

La comedia: ritmo, color y sensibilidad

En la aventura de identificar modelos teatrales afines a las impresiones sociales que estudiamos, aposté a la comedia como el más apropiado para interpretar las TT. Ésta se distinguiría de la tragedia porque hace reír, los personajes son de condición inferior y el desenlace es feliz (Pavis, 1998).

De todos los formatos que se anunciaban en las temporadas de verano, la comedia era la manifestación de más larga data. Mabel Brizuela y María Amelia Hernández (2009) proponen que la comicidad en escena tuvo su génesis con los griegos a partir de las fiestas dionisiacas en Atenas del siglo V a. de C. Para las autoras, la comedia celebra la vida y ejerce una crítica: “el componente del ridículo es esencial para producir en el espectador el efecto de la risa y también el de la identificación irónica, distanciadora” (p. 330).

En la elección de la comedia como molde narrativo para la tesis influyó mi afinidad como artista con esta forma teatral. Las comedias que escribí, actué o dirigí permitieron entender procedimientos para producir efectos risueños en la convivencia teatral, a través de la repetición exagerada, trastocada, de gestos y ritmos compartidos. Pero otros móviles también pesaron en la elección. La comedia, propiciada en escenarios sociales, “reina indiscutida” de las temporadas, “copaba ampliamente la cartelera”. Además de su intensa presencia en los veranos, también alentaron la aparición de la comedia como molde las cualidades cómicas presentes en escenas artísticas y sociales, posibles de replicarse (con distancia) en la trama argumental del estudio sobre las TT. Junto al clima alegre, era posible replicar otros rasgos de las comedias de enredo (Alonso Santos, 1997; Serralta, 1998;), para armar un texto que explique las TT con proximidad estética: su condición costumbrista, su ritmo secuenciado y explosivo.

a. Ritmo secuencial y vertiginoso

Schechner (1988) definió el ritmo como movimiento en el tiempo, una forma de sucederse y alternar una serie de eventos que se repiten periódicamente (p. 220). La comedia imprimía ritmos en las TT, con un argumento que avanzaba de forma secuencial por escenas, a la vez que por una constante y acelerada explosión de acontecimientos.

Según me fue referido en las TT, la comedia se distinguía por tener “libreto”, con “un hilo argumental” y con parlamentos propios del “teatro hablado”. En las comedias de enredo, el argumento o sucesión de eventos que se acumulan y avanzan, se construía a partir de fuerzas que chocaban por un incidente y daban lugar a una historia. Algo sucedía “de pronto” y desencadena un conflicto. En la comedia *Enredados* (Teatro del Sol, 2016), dos escritoras examigas, fueron seducidas por el mismo estafador (ver Imagen 1). De imprevi-



Imagen 1. Estreno de la comedia *Enredados*, 23 de diciembre de 2015, en el Teatro Sol II, Villa Carlos Paz, Argentina. Protagonizada por Flor de la V, Osvaldo Laport, Iliana Calabró, Fede Bal, Sebastián Almada, Barbie Vélez, Laurita Fernández y Ailén Bechara. Fotógrafo: Luis Varela.

to se reencuentran en VCP, en la casa de fin de semana que habían comprado juntas tiempo atrás. Allí compiten por escribir un libro que las consagre a nivel mundial y por quedarse con el hombre, en medio de múltiples engaños y confusiones.⁷

⁷ *Enredados* fue protagonizada por la popular actriz transgénero Florencia de la V, quien se declaraba la reina de la ciudad a la que llegaba cada verano para actuar de “mucama gauchita”, hermana rica, diva, escritora enamorada del “falo” del actor Osvaldo Laport y dueña de una clínica de cirugías plásticas “trucha” (sin licencia). Sus actuaciones no se referían a “lo que había debajo de sus polleras” como la mayoría de las escenas trans en las temporadas que centraban sus chistes en estas “sorpresas”. “Eso que había” era recordado y nombrado por personajes interesados en negar su identidad genérica. En el 2010, con una acción de amparo presentada por el equipo jurídico de la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans, Florencia de la V fue de las primeras en cambiar legalmente su nombre y consiguió documento acorde a su identidad de género. La actriz se posicionaba frente a quienes le negaban su femineidad: “pese a quien le pese, soy mujer y madre”. Florencia cambió sus narrativas al calor de las olas feministas y en la

En los escenarios sociales de las TT, el argumento avanzaba en tanto los artistas arribaban, las marquesinas se encendían y comenzaban las peleas por quién se quedaría con el éxito. Esto implicaba una guerra teatral que podía ser una guerra de taquillas, vedetes, obras, espectadores, que acababa cada final de temporada, hasta el próximo verano que volvía a comenzar con el derecho a soñar motorizando la ilusión de ser “un grande”.

El orden secuencial de las comedias permite recuperar distintas fases en las temporadas. Estas fases, como las teorizó Schechner (2012, pp. 353-354), funcionan como unidades cronológicas y de sentido, con actividades, personajes y tensiones que se destacan en cada una de ellas. Las temporadas aparecían con momentos de preparaciones, calentamientos, aperturas, explosiones, enfriamientos y despedidas. Si bien puede encontrarse un orden consecutivo entre ellas, en las prácticas se superponían y tienen duraciones indefinidas. Aunque noviembre y diciembre son los meses en que las actividades de preparación sobresalen, nunca se deja de preparar una temporada, y cuando esta termina ya se comenzó a preparar la del año próximo a través de acuerdos informales entre dueños de teatros, productores, artistas.

Las comedias se han dividido en actos de acuerdo a nudos narrativos y cada acto, en escenas diferenciadas por acciones que crean una situación. Replicar este modelo estético para narrar el estudio sobre las temporadas permitió ordenar y dar sentido al relato en tres actos y siete escenas. El primer acto se concentra en las preparaciones, cuenta 1) cómo las autoridades preparaban el escenario, 2) cómo los empresarios producían los espectáculos y 3) cómo las personas encargadas de la iluminación, coreografía y vestuarios armaban las obras. El segundo acto analiza cómo el amontonamiento con un intenso consumo de espectáculos en el centro de la ciudad, las curvas descubiertas de las “chicas” y los escándalos que comparten los periodistas hacen explotar el verano caliente. Finalmente este acto describe premiaciones y despedidas, actuaciones que conducen a un final feliz y conciliatorio (ver Imagen 2). El tercer acto cuenta las repercusiones de las TT y lo que el público se llevaba.

En las comedias teatrales de verano los enredos construían una trama laberíntica que incluía equívocos, llegadas imprevistas, trueque de identidades, escondites. No siempre las actuaciones sumaban al argumento central, se comentaban sucesos de la vida personal de los artistas, se hacían chistes sueltos, se lucían vestidos o cualidades corporales, se entonaban canciones para levantar el ánimo.

Los espectáculos transcurrían a *full*: los parlamentos se decían a gran velocidad, las coreografías desplegaban permanentes movimientos rápidos, los personajes entraban y salían a escena con apuro. La celeridad de las obras replicaba y extendía las actuaciones

última década, consagrada en el mundo del espectáculo argentino como actriz y conductora trans, acompañó las luchas por las diversidades sexogenéricas.



Imagen 2. *Enredados*, 23 de diciembre de 2015, en el Teatro Sol II, Villa Carlos Paz, Argentina. Protagonizada por Flor de la V, Osvaldo Laport, Iliana Calabro, Fede Bal, Sebastián Almada, Barbie Vélez, Laurita Fernández y Ailén Bechara. Fotógrafo: Luis Varela.

de las TT que buscaban explotar.⁸ La corrida era corporizada entre quienes armaban las obras. Cristina Caro, quien fue asistente de vestuario, decía: “es un ritmo que es así y después ya te acostumbras en la vida a andar a mil, hacer todo a mil, hacer todo rápido, todo rápido porque no te puedes desenchufar” (comunicación personal, enero de 2012). La premura, aunque no de modo tan explícito como el ritmo secuencial, también se coló en la escritura sobre las TT. Los materiales para el estudio se acumulaban velozmente, el apuro de los actos que registraba quedó inscripto en anotaciones de campo, diálogos, textos analíticos, éstos últimos también influenciados por las implacables agujas de la productividad científica.

⁸ Las TT explotaban con actuaciones *hot* de las chicas, los escándalos en boca de periodistas y las ventas de tickets, que eran las tres vías para calentar el verano (ver Garrido, 2018, p. 213).

b. Color costumbrista y equilibrado

En su trabajo sobre la pelea de gallos balinesa, Geertz advierte que toda forma expresiva (des)arregla contextos semánticos a través de las (des)conjunciones establecidas entre los objetos y sus cualidades. Las obras afectan la vida social “coloreando la experiencia con la luz que proyectan sobre ella” (Geertz, 2003, p. 371). ¿Cuáles eran las cualidades sobresalientes en los espectáculos y qué colores imprimían en la vida social?

Las historias cómicas en las TT sucedían en una escena urbano contemporánea con color costumbrista, los escenarios mostraban *livings* de casas de alto valor económico o, en menor medida, comedores de casas de familias pobres hechas de cartón y tela. La escenografía social de las TT replicaba la construcción de lugares asociados a la opulencia, se montaba una ciudad con circuitos de yates, restaurantes, mansiones, palmeras y teatros con muchos brillos.

En las obras, los personajes, que soñaban con triunfar, se definían acentuando uno o dos rasgos: el hijo gay, la amiga sucia, la madre, el jardinero sensual, el amigo borracho, la vecina prostituta, la enfermera *sexy*, el abogado estafador, el esposo, la detective, la amante caliente... Las historias rondaban en torno a conflictos por dinero y sexo. En las escenas sociales de las temporadas destacaban arriesgados empresarios, flamantes autoridades, glamurosos artistas, técnicos, periodistas, maravilloso público, movilizados también por la ilusión del éxito. Los vínculos jerárquicos entre los personajes formaba parte de la trama y de la ilusión compartida.

En ambas comedias (artísticas y sociales) los personajes intentaban conseguir el éxito con deseo, intensidad e ingenio para resolver dificultades. Los guiones permitían a veces cambiar de máscara o actuación. Las chicas en escena querían llegar a locutoras o actrices para trascender la carne y alcanzar la palabra, o a empresarias para poseer dinero, pocas lograban portar estos trajes.

En las comedias de enredos era posible transgredir normas y usurpar lugares. La falta de decoro por la cual los personajes pasaban podía quedar como marca de nuevas identidades. En una comedia, un juez de la nación fue a una clínica “trucha” de cirugías estéticas, y en vez de hacerle la aspiración por la que acudió, le agregaron dos implantes mamarios. El personaje quedó feliz con sus nuevos bustos sin desordenar la risueña escena. En escenarios teatrales, al final cada uno encontraba un lugar y las relaciones revisadas, luego de las peleas y altercados, se estabilizaban nuevamente.

Repetir estas cualidades de la comedia, costumbrista y re-equilibrada, también colaboró en la escritura en tanto permitían resaltar personajes, actuaciones y vínculos repetidos. Las TT son performativas porque reponen escenografías y máscaras conocidas con las cuales quienes participan conservan o cambian de personajes y status, restituyen equilibrios y recrean sensibilidades comunes que dan continuidad a la vida social. La comedia confirmaba y enseñaba una sensibilidad alegre.

c. Un clima celebratorio

Según expusieron Blázquez y Castro (2015) en su trabajo sobre gestión de emociones en eventos festivos, la diversión, luego de la Guerra Fría, se transformó en una obligación social, un derecho y una mercancía. “Ya no sólo el consumo ofrece felicidad sino que la propia felicidad se presenta como una experiencia comprable en forma de: ‘las vacaciones’, ‘el fin de semana’, ‘la noche’” (p. 2).

En continuidad con este proceso histórico, el conflicto en las comedias de verano se desarrollaba en un clima optimista, a través del regocijo y la diversión. Este clima se repetía en escenarios teatrales y sociales donde el acuerdo común era que la vida es difícil, pero podemos convertirla en comedia con nuestra actitud alegre. El espectador para disfrutar debía tener esta actitud.

La alegría era solicitada de forma permanente a quienes participaban en las comedias. Carlos Azaretti, quien era Secretario de Turismo, pensaba las temporadas turísticas como comedias, visitantes buscaban pasarla bien y anfitriones debían conducir sus actuaciones en este sentido. Contaba Azaretti:

El turismo es una gran comedia en donde la persona que elige como destino turístico una ciudad como VCP se imagina y guiona la obra y se pone como protagonista. Bueno, yo tengo que hacer todo lo posible para que su sueño se haga realidad. El tipo se imagina que la va a pasar bien, que va a ir a un lugar limpio, que va a divertirse, que lo van a atender bien, yo tengo que hacer todo lo posible para que su comedia, la que se hace en la cabeza, o sea, porque cuando uno decide un viaje ya se imagina lo que va a hacer en ese lugar, salvo que no lo conozca, pero si no lo conoce hoy se mete en internet y ya fija lugares, voy a estar en el lago, voy a estar en tal lado y ya fija esos lugares, entonces tienen que ver con el teatro que vos me decías (comunicación personal, diciembre de 2011).

La alegría en las vacaciones de verano tenía rasgos distintivos que debían actuarse. Los personajes estaban en balnearios, clubes y piletas, bebiendo cócteles, escuchando “música movida”. Periodistas mostraban lo que allí sucedía “hacia todo el país”, haciéndolo suceder. En móviles televisivos o radiales y en las sesiones de fotos para el periodismo gráfico, se ponía especial atención para que el escenario y quienes aparecían mostraran fiesta y diversión.

Estaba tomando sol en el complejo de cabañas cuando me enteré que iban a usar las instalaciones para un móvil de canal 13. Lo ayudo al encargado a poner unas flores y bebidas en formato “tragos” en la barra de la pileta. Cuando empieza la nota todos se

sientan en el sillón. Celeste, la productora, habla todo el tiempo por celular y va gritando los puntos de *rating*. Están contentos porque subieron a 8, que vendría a ser 800.000 televidentes en capital, dicen que en el Gran Bs As son más. Están contentos porque los últimos días no lograban buen *rating*. Hablan de cosas de la obra y cuestiones “personales” de los artistas. La productora por celular dice que pidan desde el piso que desfilen las chicas, y que al último pase Matías Alé y que Silvina Luna lo tire a la pileta. Esto sucede, y al final se arrojan todos los artistas a la piscina. La productora grita: ¡Alegría! Todos festejan (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

En las TT, actuar alegremente implicaba consumir productos alegres con gestos de risas, aplausos, palmas, manos arriba, gritos. En la fiesta de apertura de la Temporada 2013, los conductores anunciaban una temporada récord y animaban al público a “hacerle el aguante a VCP”. Decían: “tiene que lucir hermosa la villa, hay que ponerle pilas a esto”, “que lindo está Carlos Paz los ríos hermosos y unos espectáculos increíbles”, “va a ser una gran temporada, VCP rumbo al centenario, vamos a tirar la Municipalidad por la ventana”, y luego pedían al público demostrar su activa presencia: “Levanten la mano, están las cámaras de todo el país, a ver...”

El anuncio de una gran temporada se mixturaba con la petición de colaboración, para que la profecía se cumpliera, al mismo tiempo que se señalan las maneras para hacerlo en una gestión de emociones. Como afirmaron Blázquez y Castro (2015):

Gestionar las emociones supondría realizar un conjunto de diligencias conducentes a organizar los tiempos y los lugares para producir distintos ánimos e intereses, así como orientar y hacer deseables ciertas formas de comportamiento. Ese tipo de acciones implicaría administrar los flujos afectivos, determinar los ritmos del humor, establecer los momentos y los espacios para las erupciones emotivas alegres o desdichadas, la calma, el relax, la gestión de las emociones consistía en calentar o enfriar una performance a través de la manipulación del escenario y del sensorium (p. 3).

El mismo procedimiento presente en celebraciones sociales se realizaba en las obras. Esta doble dimensión de la comedia como arte y vida fue problematizada por Lauren Berlant y Sianne Ngai. Las autoras retomaron el concepto de Arpad Szokolczai, la “*comedificación* de la vida social moderna”, y abordaron la comedia “como arma y escudo, pedagogía y espectáculo, que satura los espacios más cotidianos” (Berlant y Ngai, 2017, p. 236).⁹ Si la comedia

⁹ En el inglés original se lee: “*the commodification of modern social life*”; “*(comedy) as weapon and shield, pedagogy and performance, saturates the most ordinary spaces*”.

expandida en el cotidiano es un modelo en y para el arte y la vida, su estudio, según las autoras, debería atender no sólo cómo se mezclan, sino cómo la comedia artística responde a esta mezcla (Berlant y Ngai, 2017, p. 238).

Cuando el actor transformista Adrián Garay salía a escena en *Los únicos del humor* (Teatrino Coral, 2011) decía al público: “para hacer arrancar este show yo necesito que reviente el teatro, me meto atrás del telón, cuento tres y cuando salga de nuevo quiero quilombo y puterío”. Cuando el actor volvía a salir el público modificaba rotundamente su ánimo hacia una actitud de efervescente alegría montada con gritos, chiflidos, aplausos y risas. Aquel pedido se repetía a lo largo del espectáculo. Florencia de la V acostumbraba pedir los aplausos y risas para los chistes: “palma, palma, que no decaiga” cuando cantaban. Si el público respondía favorable, lo halagaba con frases tales como: “¡bien ese público!”, “¡esta gente me encanta!” (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

La alegría debía asegurarse porque el drama y las lágrimas aparecían por doquier.

El domingo 13 de enero del 2013, cuando pasé por la puerta del Teatro Candilejas salieron varios famosos entre las vallas, la gente gritaba, sacaba fotos, se amontonaban. Una nena se largó a llorar porque después de un rato largo esperando en la valla, cuando salieron los famosos, la empujaron y le sacaron el lugar. Otros nenes lloraban porque no podían ver dada su baja estatura. Al final salió Mariano de la Canal, quien se volvió famoso como “el fan de Wanda Nara” y por llorar raro. Salió sin las vallas de protección y mientras se sacaba fotos con la gente que se amontona a su alrededor, empezó a gritar que le robaron. La gente se apartó. Él salió corriendo a la esquina donde había policías. Estaba nervioso, una señora le pidió una foto, él llorando le dijo: “¡señora! ¿no ve que me siento mal?”. Un señor filmaba todo. Mariano se fue corriendo a la playa de estacionamiento, corremos atrás de él que lloraba a los gritos. Desde un balcón y desde las mesas de un bar, un grupo de chicos le gritaban “puto” e imitaban su llanto. Al rato salió de la playa y se tomó fotos con cara sonriente. El señor que filmaba apagó la cámara, le pregunté qué pasó y dijo “parece que la encontró”, pero que no se sabía porque “siempre llora y está medio loco”. Yo transpiraba y no entendía nada. El señor de la playa le dijo a Mariano que no cambie nunca y que siga siempre así, con su modestia. El actor subió a su auto, saludó sonriente desde la ventanilla y se fue (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2013).

El llanto, que también tenía valor en la comedia de las temporadas, debía convertirse rápidamente en risas para que la comedia continuase. Representar una sensibilidad alegre en

una escritura científica consagrada en tono serio (mi tesis doctoral) supuso un desafío. La costura de alegrías escenificadas en las TT, a través de citas enlazadas con dinamismo, fue un modo de aproximar textos.

Final risueño

Una noche de 2012, cuando derivaba por el centro de VCP, vi el cartel de la obra *Para recargarse de risa. Parte 10*. Los espectadores podían explotar, llorar, morir, mearse o recargarse de risa. La diversión hallaba sus momentos álgidos con las “carcajadas”. A la salida de “Mortal” (Teatro Acuario, 2012) un grupo de espectadores conversaba sobre lo sucedido en la obra (Bitácora de campo inédita de la autora, archivo personal, 2012):

SEÑORA 1: Me he reído. Angelita, Angelita, (*llama a Angelita*) ¿Vos te reíste?

SEÑORA 2: Escuchaba las carcajadas de ella (*haciendo referencia a Señora 1*), no paró en toda la noche.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: No paró en toda la noche.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: No sé cómo no se meó.

SEÑORA 1: ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

SEÑORA 2: Me encanta que se divierta por lo menos, hoy que estaba tan mal.

SEÑORA 1: Me he reído, yo lo veo al Negro, y ya me río, aunque no hable.

SEÑOR: Estoy en-can-ta-do, así te lo digo en-can-ta-do.

Para reír era preciso conocer las actuaciones risueñas. Cuando le pregunté al actor Javier Girardo de qué se ríe el público, me contestó:

Hay muchas cosas, el borracho, los cuentos de borrachos, del cordobés; se ríen de los *sketchs* porque le metemos cosas que son de conocimiento social, dichos que haya dicho la presidenta, cosas que se manejen a nivel noticias y estén fresquitas. Entonces, la gente lo toma muy bien y se ríe. Yo creo que a la gente hasta le gusta reírse de sí mismo, como una forma de desahogarse. Nosotros nos reímos de nosotros mismos; por eso, la gente lo disfruta. No nos tomamos con nadie para que la gente vea que no tenemos que ocultar nada, que tenemos que sacarnos todo lo que tenemos adentro y disfrutar de eso (comunicación personal, enero de 2012).

En una nota al pie que Marcel Mauss (1979) realizó en su “Ensayo sobre los dones” citó una descripción en torno a una fiesta Unalaklit contra Malemiut, en sociedades esquimales Hawkes. El antropólogo allí expresó: “la tribu que consigue hacer reír a la otra puede pedirle todo lo que quiera. Los mejores bailarines reciben regalos de gran valor. [...] es el espíritu celoso que cuando se ríe, deja en libertad lo que guarda” (p. 172). En VCP el que hacía reír ganaba dinero, cariño, prestigio, y continuidad en la vida social.

Una espectadora de *Los Grimaldi* (Teatro del Sol, 2013) se quedó dormida en el transcurso de la obra y siguió con el gesto de risa. Era común encontrar espectadores dormidos en la platea. Los espectáculos de aproximadas dos horas de duración realizaban dos y hasta tres funciones por noche. La primera función comenzaba cerca de las 22:30 horas, la segunda aproximadamente a la 01:00 am, y la tercera, cuando se realizaba, era alrededor de las 03:00 am. A esa hora la celeridad de parlamentos funcionaba como cántico que adormecía a espectadores que caían rendidos en las butacas con la risa puesta. La máscara sonriente se sostenía por la inercia de los músculos faciales, porque el propósito de divertirse estaba incorporado, por el contagio de quienes a su alrededor reían despiertos. La risa embutida en sueños en los teatros, reimprimía una actuación compartida, incorporada y en estado de encantamiento.

Alonso de Santos (1997) proclamó una continuidad entre comedia y tragedia, en tanto en la comedia (menor, risueña y feliz) vemos sólo los primeros actos de la tragedia (mayor, triste e infeliz) que vendría después si no se bajara el telón y se prolongara. Las comedias precisaban acabar para restituir los equilibrios y recomenzar las producciones, para que siempre sean algo nuevo, nunca visto, y para renovar las esperanzas, sobre todo a quienes no habían logrado explotar en el verano. Cuando las comedias acababan, volvía el yugo de la vida cotidiana llena de problemas. En un almuerzo de agasajo a los artistas, el Gobernador de la Provincia de Córdoba (Juan Manuel de la Sota), dijo: “La gente viene a emocionarse, divertirse, desenojarse, recuperar las ganas y las esperanzas para mañana” (Gobierno de Córdoba, 2015, párr. 3).

La comedia, protagonista en la cartelera y en la escena social veraniega de Carlos Paz, es el molde que exploramos para explicar las temporadas. Elegir narrar las TT como comedia implicó activar un tercer espejo mágico (Turner, 1982), que refleja y distorsiona lo que los otros dos espejos (la comedia en escenarios teatrales y sociales) se devuelven, para convocar otras risas. En palabras de Berlant y Sianne (2017): “Es que nadie puede determinar de antemano cómo viajará la libertad de la comedia” (p. 248).¹⁰

Llamamos a este trabajo *etnografía cómica* para resaltar cómo las cualidades de las comedias, en las cuales nos sumergimos para estudiarlas, colorean la narrativa científica. Si

¹⁰ “It’s just that no one can determine in advance how comedic freedom will travel”

con las etnografías buscamos tejer conocimientos abiertos a otredades que, antes que marcar fronteras, desplazan, conmueven y alteran sentidos incorporados, la pregunta es cómo ahondar en etnografías cómicas para que, además de bañarnos en las comedias, de replicar un ritmo secuencial y vertiginoso, una condición costumbrista y alegre, dibujemos unas risas que despabilen.

Este escrito, además de acercarnos a las TT en VCP y a estudios situados de comedias, nos permite pensar la dimensión estética de nuestros análisis, el efecto performativo de los moldes que usamos en escrituras científicas, la vida social en términos teatrales y la constante afectación entre artes y vidas risueñas.

Fuentes consultadas

- Alonso de Santos, José Luis. (1997). *Comedia de enredo, el enredo de la comedia*. Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- Berlant, Lauren y Ngai, Sianne. (2017). Comedy Has Issues. *Critical Inquiry*, 43(2), 233-249. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/689666>
- Blázquez, Gustavo y Castro, Cecilia. (2015). *¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos* [Ponencia]. XI Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-061/182>
- Britto, Paulo. (2012). Translation and illusion. *Estudos Avançados*, 26(76), 21-27. <https://revistas.usp.br/eav/article/view/47535>
- Brizuela, Mabel y Hernández, María Amelia. (2009). El humor en el teatro. Apuntes sobre la Comedia. En Ana Beatriz Flores (Ed.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (pp. 242-256). Ferreyra Editor.
- Demaría, Gonzalo. (2011). *La revista porteña, teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Instituto Nacional del Teatro.
- Frega, Graciela, Brizuela, Mabel, Villa, María y Yukelson, Ana. (2005). Córdoba (1900-1945). En Osvaldo Pelletieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (pp. 121-176). Editorial Galerna; Instituto Nacional del Teatro.
- Garrido, Jimena. (2018). *Sueños de Pluma. Una etnografía en las temporadas teatrales de verano en Villa Carlos Paz, 2011-2017* [Disertación doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Geertz, Clifford. (1989). *El antropólogo como autor* (A. Cardín, Trad.). Ediciones Paidós.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.). Gedisa.
- Geertz, Clifford. (2009). Géneros confusos. La re(con)figuración del pensamiento social. *Trabajo y Sociedad*, 12(13), 1-12. https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/13_

GEERTZ_Generos_confusos.pdf

- Guber, Rosana. (2014). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores.
- Gobierno de Córdoba. (14 de enero de 2015). De la Sota agasajó a los artistas que hacen temporada en Córdoba. *Noticias Gobierno de Córdoba*. <http://prensa.cba.gov.ar/gobernacion/de-la-sota-agasajo-a-los-artistas-que-hacen-temporada-en-cordoba/>
- Kogan, Gabriela, López, Marcela, Pelayes, Susana y Ulanovsky, Carlos. (2012). *Los productores. Historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos*. Asociación Argentina de Empresarios/as Teatrales y musicales.
- Mauss, Marcel. (1979). *Sociología y antropología* (T. Rubio, Trad.). Editorial Tecnos.
- Marcus, George y Fischer, Michael. (2000). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas* (E. Sinnott, Trad.). Amorrortu editores.
- Mizrahi, Myene. (2014). *A estética funk carioca. Criação e conectividade em Mr. Catra*. 7Letras.
- Molina Ahumada, Pablo. (2018). Escribir en el aire. Reflexiones sobre la performance y la escritura. *Etcétera*, (3), 1-12. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22588>
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trad.). Ediciones Paidós.
- Roach, Joseph. (2011). Cultura y Performance en el mundo circunatlántico. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 188-213). Fondo de Cultura Económica.
- Rosaldo, Renato. (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* (J. Gómez, Trad.). Ediciones Abya Yala.
- Rozik, Eli. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (R. Dubatti y N. L. Sormani, Trad.). Ediciones Colihue.
- Schechner, Richard. (1988). *El teatro ambientalista* (A. Bracho, Trad.). Árbol Editorial.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (A. Diz, Trad.) Libros del Rojas.
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. (R. Segovia, Trad.). Fondo de la Cultura Económica.
- Serralta, Frédéric. (1988). El enredo y la comedia: deslinde preliminar. *Criticón*, 42, 125-137. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf
- Strathern, Marilyn. (1991). *Partial Connections*. Altamira Press.
- Taylor, Diana. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.

Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications.

Turner, Victor. (1986). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Anabel Edith Paoletta*

* Universidad Nacional del Centro de la Provincia de
Buenos Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0383-5700>

e-mail: apaoletta@arte.unicen.edu.ar

Recibido: 11 de enero de 2024

Aceptado: 5 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2779

Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Resumen

Se propone aquí una estructura de análisis para el estudio comparado sobre teatralidades que abordan la experimentación teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral. Se estudian los casos de la producción dramaturgical de Mar del Plata y El Séptimo Fuego, así como el caso de la producción teatral de Paraná y el grupo Teatro del Bardo, respectivamente. El objeto de este estudio interregional es analizar la lógica de experimentación teatral y las nociones de productividad centro-periferia que configuran la historiografía del teatro nacional. La investigación se sustenta en la perspectiva del teatro comparado y de la nueva dramaturgia argentina porque permiten visibilizar otros mapeos posibles sobre el territorio, atendiendo a la dinámica de producción escénica regional, e identificar en ellos un nodo poético de experimentación teatral entre la región Centro y Centro Litoral.

Palabras clave: teatro regional; experimentación; dramaturgia; producción; Argentina.

Poetic-experimental Configurations of Theatrical Production in the Central and Coastal regions of Argentina

Abstract

The author proposes an analysis structure for the comparative study of experimental theatricalities in Argentina's Central and Coastal regions. The cases of the dramaturgical production of Mar del Plata with El Séptimo Fuego and the case of the theatrical production of Paraná and the Teatro del Bardo groups are studied. This interregional study aims to analyze the logic of theatrical experimentation and the notions of center-periphery productivity that make up the historiography of national theater. The comparative theater approach helps to map new Argentine dramaturgies, taking into account the dynamics of regional production, and identify in them a regional poetic node of theatrical experimentation.

Keywords: regional theater; experimentation; dramaturgy; production; Argentina.

Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Una mirada crítica sobre el proyecto del teatro nacional

La presente investigación se basa en los estudios críticos de Mauricio Tossi (2019) sobre la noción de regionalidad en la historiografía del teatro argentino, los cuales conciben “las territorialidades regionales particulares como centros de prácticas y textualidades diferenciales” (p. 33), entendidas como espacios de creación cargados de una significación particular que se legitima en su territorialidad y, por ende, se produce desde y en función de su propia soberanía. Dicha perspectiva teórica valora las diversas unidades de análisis que exceden a los parámetros legitimadores de la nacionalización de lo regional y que han sido diseñados en función del reduccionismo impuesto por la internacionalización de lo nacional.

Al estudiar las configuraciones de las dramaturgias regionales como centros de prácticas diferenciadas, Tossi indaga sobre los antecedentes que forjaron la idea de un “teatro del interior”, noción que define como ideologema, un sistema de representación con capacidad reproductiva. La idea de representar los territorios en los mapas es recuperada de la denominación de Borges sobre los “mapas insatisfechos”, aquéllos que son destruidos por la inclemencia del tiempo y la variación del contexto que grafican (Tossi, 2015, p. 40). La insatisfacción se evidencia en la incongruencia que se establece entre la relación del mapa cartográfico con la dinámica del territorio; relación que, además, en la historiografía del teatro argentino queda sesgada a las producciones teatrales de los centros regionales conformados por las ciudades capitales, que configuran centros de acumulación de capital y

desarrollo económico,¹ consolidando así el denominado “teatro del interior” respecto de la producción teatral del “centro” o de la ciudad de Buenos Aires.

Jorge Dubatti (2018) afirma que “los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (aquellos que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente con los mapas de los estados-nación” (p. 9). En consonancia con ello es que en este artículo se propone elaborar un relevamiento de las producciones presentadas en las regiones Centro y Centro Litoral para identificar solidaridades que permitan trazar redes de teatro. La idea de red (Latour, 2008) permite plasmar la profusa y compleja producción teatral de los territorios provinciales mencionados.

La historia del teatro argentino fue reconstruida, en gran parte, desde el trabajo de Osvaldo Pellettieri (2007, p. 14), quien la organiza en la consecución de tres fases, a saber: la *impresionista* (Mariano Bosch), cercana a forjar una nacionalización de la cultura desde 1920; la *historicista* (Carisomo, Morales, Ordaz), que en la década de 1940 revitaliza la idea de un proyecto intelectual asociado a la historia del teatro argentino, con periodizaciones y la definición de “dramaturgias de provincia” hecha por Luis Ordaz. Luego, el revisionismo de 1960 y 1970 da paso al surgimiento, hacia las dos décadas siguientes, de la tercera fase, la *neohistoricista*, desarrollada por Pellettieri (1998, p. 26) a través del Grupo de Investigación de Teatro Argentino (GETEA), en el que se genera un programa de universidades nacionales con el objeto de definir un “teatro argentino” aplicando la teoría de los sistemas, que propone buscar conjuntos de textos modélicos, paradigmáticos, para encontrar la continuidad o ruptura de dichas formas modélicas. Es en esta última fase que las producciones teatrales, y especialmente la producción de textos dramáticos de las provincias, concebidas como “del interior”, se incorporan a la historiografía del teatro nacional.

Tossi afirma que si bien esta fase tres ha sido muy productiva porque plantea por primera vez el problema de la regionalización en términos de provincia, cuando se aplica el modelo de análisis teórico comienzan otros debates que se pueden resumir en la aplicación de una misma epistemología. Esta metodología similar permite trasladar, sin desobediencia teórica, la metodología de análisis para el teatro porteño al resto de las producciones teatrales de provincia (Tossi, 2015, p. 27). El reduccionismo imperante y la traspelación de los métodos de análisis también reproducen y refuerzan la noción de mapa insatisfecho,

¹ Los países y ciudades de América Latina se estructuran y funcionan hoy, en términos generales, siguiendo las determinaciones del patrón neoliberal de acumulación de capital, que tiene ya una edad de más de 30 años, el cual ha determinado una nueva fase de su historia. En ella, lo viejo, lo heredado del pasado, se ha combinado y mutado con lo nuevo, en una estructura compleja que suma y potencia los problemas y contradicciones del pasado y el presente (Pradilla Cobos, 2014, p. 53).

antes mencionada, en el interior de cada provincia. Al respecto, los estudios regionales de Mignolo (2013, p. 10) proponen superar estos encuadres configurando el objeto de estudio a partir de un locus de enunciación, es decir, de la construcción del discurso desde el lugar y la historia personal de quienes lo crean.

En consecuencia, para pensar las prácticas artísticas de las provincias sin replicar una metodología símil aplicada en las ciudades que se configuran como centros de concentración económica (Borello y González, 2021; García Canclini, 1989; Piva, 2018; Pradilla Cobos, 2014), Tossi propone una estrategia metodológica mediante la configuración de nodos poéticos regionales agrupados por una lógica símil en la producción de conocimiento. Dicha estrategia consiste en poner en diálogo dos territorialidades disímiles entre sí, “pero con idéntica tradición marginal en la teoría escénica denominada nacional” (Tossi, 2019, p. 34), a fin de establecer solidaridades o anudamientos entre grupos y producciones teatrales que permitan diseñar los nodos poéticos regionales. Estos anudamientos postulan categorías generales de clasificación que contemplan coincidencias en propuestas disímiles, que no siempre se repiten y, por ello, no se establece un modelo, sino que se atiende a cada vinculación. Se citan como ejemplo los postulados que Lavatelli propone para definir una poética nómada cuando piensa el teatro de posdictadura en Argentina; señala que los mismos elementos pueden ser utilizados a manera de “puntos de anclaje y de confluencia, tanto como puntos de pasaje y de interferencia, generando alianzas inesperadas y evitando filiaciones incómodas” (Lavatelli, 2008, p. 6).

Esta pesquisa se propone desarrollar una estructura de análisis sobre las teatralidades interregionales que abordan los casos de experimentación teatral de las regiones Centro y Centro Litoral, empleando la perspectiva del teatro comparado propuesta por Dubatti (2018), la cual “estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial, por relación y contraste con otros fenómenos territoriales. Ellos pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y están contruidos a partir de procesos de subjetivación” (p. 8), donde la territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. El fundamento de acudir a esta metodología reside en la naturaleza del problema planteado desde la territorialidad y dado entre las producciones de los colectivos teatrales El Séptimo Fuego de la Región Centro y el Teatro del Bardo de la Región Centro Litoral.

Asimismo, se propone abandonar un estudio puramente formalista sobre las producciones teatrales, con análisis de textos dramáticos y espectaculares, para adicionar los procesos de producción, la formación profesional, las fuentes de financiamiento y los circuitos de recepción de las obras. Es decir, parafraseando a Lavatelli (2008), estudiar las actividades que provienen de la periferia de la actividad teatral porque han sido consideradas menos prestigiosas dentro del campo teatral argentino (Dubatti, 2012).

Hacia una configuración poético-experimental del teatro regional

En relación con los antecedentes teóricos que se ocupan del concepto *experimentación escénica*, existen estudios preliminares que lo particularizan recuperando distintas concepciones de experimentación artística y escénica entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el teatro argentino (Paoletta, 2023). En ellos, se identifican algunas características que, desde la praxis, posibilitan diseñar tres categorías para distinguir ciertas configuraciones de las prácticas de experimentación teatral. Además, permiten organizar la profusa y diversa producción desarrollada en la región Centro y Centro Litoral de Argentina hacia inicios del siglo XXI, atendiendo a las formas puras y sus contaminaciones. Las categorías se configuran en los siguientes términos:

- a. La experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo: un espacio de creación de obras en y desde la escena, en donde se indagan los distintos elementos escénicos y se resignifican para gestar la innovación. Dentro del campo escénico, puede producir un acercamiento a formas rituales, primarias y esenciales del ser humano.
- b. La experimentación entendida como un espacio de creación expandida: un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con nuevos materiales en el medio, desde la inter, multi y transdisciplina; con los materiales que produce la territorialidad. Esta hibridación propicia la elaboración de nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.
- c. La experimentación entendida como un espacio de práctica científicista: una práctica que persigue la comprobación de una hipótesis. La experiencia consiste en modificar deliberadamente y de manera controlada las condiciones que determinan una acción escénica, y en observar e interpretar los cambios que ocurren en la escena a partir de esa variación. Presupone una creación basada en la escenificación de textos dramáticos, de modo que la experimentación queda supeditada a una práctica puramente formal.

Estos estudios sobre experimentación artística contemplan, además, el análisis de la puesta en tensión entre forma, contenido y modo de producción, plasmado en la renovación de los repertorios escénicos locales y su consecuente ruptura con la “tradición selectiva” (Williams, 1980, p. 137), legitimada por el teatro independiente porteño y que, generalmente, se reproducía en los campos escénicos de provincia.

El colectivo Teatro del Bardo, con sede en Paraná, Entre Ríos, y el grupo de teatro El Séptimo Fuego, de la ciudad de Mar del Plata, Buenos Aires, pueden relacionarse por

implementar una lógica similar en la producción de conocimiento. Si bien constituyen dos territorialidades disimiles entre sí, como se mencionó anteriormente, comparten una idéntica tradición en la producción artística que no es incorporada en la teoría teatral nacional. Como primera medida, se expone la historiografía del teatro en cada región, a fin de visibilizar la existencia de la mencionada tradición de prácticas teatrales y la presencia o ausencia de elementos artístico-experimentales en las territorialidades abordadas.

La región Centro: el caso de Mar del Plata

Cabrejas (2016b), en sus estudios doctorales, aporta conocimiento histórico regional al área del arte dramático marplatense. En sus investigaciones, da cuenta de la particularidad del contexto territorial y define a Mar del Plata como una ciudad intermedia, pujante, superpoblada, con un balneario que, en sus inicios, “fuera creado para recreo exclusivo o *country vacacional off shore* de la oligarquía agroganadera argentina [que desde los años 40] se convirtiera en enclave turístico de masas, siendo su temporada teatral un rasgo único en la historia del país” (Cabrejas, 2016a, p. 2). La profusa propuesta escénica ofrecida en el verano por compañías locales y forasteras genera una dicotomía con la reducida oferta invernal y engendra, a su vez, una relación conflictiva con Buenos Aires, ya que los lineamientos estéticos que produce se toman como ejemplo imitativo y como autodesprecio hacia las propuestas locales. Hacia la década de 1960, queda configurado el subsistema teatral marplatense con una polaridad traumática entre las puestas localistas y las visitantes, pero donde se ofrecen, además, las “clases y puestas de Oscar Ferrigno y su compañía Fray Mocho en 1952 y los seminarios dictados por Alejandra Boero en 1978 que inspiraron la creación mediante ordenanza de la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático) en 1979” (Cabrejas, 2016a, p. 4). Esta iniciativa permite un abordaje distinto sobre la práctica teatral que ofrecía parámetros claros para el teatro amateur del barrio y para el teatro comercial de temporada. Asimismo, la consolidación del teatro independiente local es producto de la migración o el exilio interno de artistas argentinos como Gregorio Nachman, un director teatral porteño que arriba a la ciudad en 1961, mentor de jóvenes marplatenses entre los que se destaca a Viviana Ruiz.

Estos grupos se adhieren a poéticas de neovanguardia europea y americana e imparten la formación del método de Stanislavsky a los actores. Afincados en un centro cultural, producen desde la lógica de la empresa cultural que busca la autofinanciación mediante la oferta de espectáculos pluridisciplinarios, exposiciones, certámenes y que persigue fines sociales.

En los años 70, el teatro independiente marplatense ya se conforma por microempresas culturales y elencos escolarizados, que producen poéticas nuevas. Con un público poli-

tizado, pequeñoburgués y universitario, se destaca la tendencia del teatro argentino de Nachman, que crea su propia genealogía. Cabrejas (2016b) propone la siguiente periodización: 1) ingenua, de *El debut* a *Las aguas sucias*, el sainete festivo y el trágico, el costumbrismo y la familia de la elite decadente; 2) crítica, el teatro sobre la problemática de la clase media y sus sucesivas crisis, desde *Cuatro paredes* a *Una ardiente noche de verano*; 3) refinada, la sociedad en el contexto político y el teatro como prisma de la militancia: *La cama y el emperador* hasta *Samka Cancha* (Raúl García y Jorge Acha). Con Nachman trasciende en Mar del Plata, al fin, la personalidad del *metteur*, el puestista adaptador que no se limita a concretizar las didascalías: las recrea (Cabrejas, 2016b, p. 468).

En la segunda mitad de la década de 1970 se intensifica el estancamiento laboral y la persecución política, lo cual repercute en una escasa oferta de producciones teatrales locales y foráneas; el secuestro y desaparición de artistas marplatenses como Gregorio Nachman, Luis Conti y Carlos Waitz, que concluye con el silencio y el exilio de los artistas (Fabiani y Brutocao, 2007, p. 189). Más tarde, el teatro de posdictadura evidencia una historia compleja, con producciones que, despojadas de trastos escenográficos y artificios, valorizan el cuerpo del actor y la creación del conflicto escénico. Puede establecerse un paralelismo con la realidad del campo marplatense, también despojado de salas, de autores y de sus representantes, desaparecidos en la dictadura militar; todo ello en un contexto de crisis financiera como producto de las políticas implementadas en el tercer peronismo.

Cabrejas (2016b) piensa la década de 1970 desde la idea de campo incompleto que apunta a la carencia de una dramaturgia nativa capaz de generar buenas producciones. Sin embargo, esta situación es subsanada en los años 80 por la aparición del reconocido Marcelo Marán, un laureado dramaturgo y director, gestor del teatro independiente marplatense.

Para 1990, la profesión/oficio de los artistas marplatenses sigue fuera del marco legal. Aun así, se los considera actores profesionales porque, luego de cumplir su jornada laboral en otro oficio, reciben formación específica y orgánica sobre métodos de actuación y producen espectáculos, prácticamente, sin recibir remuneración. En palabras de Cabrejas (2016b), “pocos entonces logran ser actores *puros*, excepto Mónaco y Perelló, desde Buenos Aires; Torres Garavat, en Tucumán, Guimet, en Tandil, y Ruiz en Mar del Plata, pero recién en los 90” (p. 463).

En la citada introducción al teatro regional marplatense (Cabrejas 2016a, 2016b) se identifica una primera fase científicista durante los años 60, cuando Nachman se afianza en la ciudad de Mar del Plata y replica las propuestas estéticas y los modos de producción de la neovanguardia europea y americana, reflejada en la libertad para concebir el texto dramático y su adaptación al llevarlo a escena, tanto en la estructura literaria como en las secuencias de los actores, por ejemplo: con las obras *Jettatore* (1965) y *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère (1961), dirigidas por Nachman. Ya para la siguiente década, se visibiliza una

producción que busca formas propias del decir teatral, mediante la hibridación estética que exacerba el simbolismo, y se cita como evidencia *Los prójimos* de Carlos Gorostiza (1968), dirigida por Nachman. Las características mencionadas permiten enmarcar las producciones dentro de la definición de una experimentación cerrada al campo teatral.

En el transcurso de 1980 y hasta los años 2000, la propuesta teatral se abre al diálogo con el contexto social y político que atraviesa la ciudad, buscando recursos poéticos propios, nuevas estructuraciones y contaminaciones de otras disciplinas para expresar, de modo crítico, una mirada particular sobre esa realidad geolocalizada; ejemplo de ello son las obras de Marcelo Marán que se caracterizan por crear mundos ficcionales con personajes excluidos de la sociedad y emplear elementos de la ironía, la sátira y la parodia. La acción es impulsada por la pasión y el anhelo de recuperar una realidad que se perdió.

La región Centro Litoral: el caso de Paraná

Guillermo Meresman, como integrante del Grupo de Investigación de Teatro Argentino (GETEA) dirigido por Osvaldo Pellettieri, trabaja en el proyecto de historia del teatro argentino y recupera un patrimonio fundamental de la historia del teatro de Entre Ríos. Su cartografía destaca la influencia del subsistema teatral de nacionalización, los campos intelectuales, la modernización teatral, la formación profesional de autores y elencos, la producción de grupos filodramáticos y la existencia de un subsistema teatral moderno entrerriano con diferentes estéticas que proyectan las innovaciones de la segunda mitad del siglo XX.

Se evidencia, en primera instancia, la producción de textos dramáticos nativista-cosmbristas en transición hacia el realismo social influenciado por el teatro del Río de la Plata, donde prepondera una postura clara respecto de aquella actualidad entrerriana: a través de la obra *Gloria y miseria* de Antonio Medina se denuncia la “ingratitude del Estado con aquellos héroes de la guerra que habían luchado en la Batalla de Caseros contra las tropas de Juan Manuel de Rosas y exhibía la miseria de los soldados criollos, víctimas de la Ley diferencial” (Meresman, 2020, p. 72). Luego, se menciona la producción del Conjunto Vocacional de la Escuela de Bellas Artes, dirigido por Isidoro Rossi, “que se asignó circunstancialmente la denominación de experimental” (Meresman, 2020, p. 89), y que pone en escena textos de Francisco Defilippis Novoa, autor que incorpora en el realismo-naturalismo las tendencias europeas de la primera posguerra y estructura las obras con la técnica del encuentro personal. El recorrido teatral descrito anteriormente permite formular una idea de creación teatral cerrada al campo, influenciada por las búsquedas de teatros foráneos y basada en trabajar la relación pura entre elementos dramáticos.

Meresman (2020) fija en el año 1948 el inicio del subsistema teatral moderno entrerriano, que coincide con la fundación del Teatro-estudio Casacuberta en Paraná, en alusión al actor entrerriano Juan Casacuberta, reconocido por sus formas actorales locales y valorado sobre los actores españoles hacia mediados del siglo XIX. Este colectivo es, además, integrante del movimiento de Teatros Independientes de Entre Ríos, que se caracteriza por ser un grupo de formación experimental, vocacional y libre. Dirigido por Héctor Santángelo (1909-1976), funcionó hasta 1955 cuando él asumió la dirección del Teatro Municipal. Es importante remarcar que este director acciona en la órbita del Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. Desde donde se promueve una concepción del teatro “como compromiso, como forma de conocimiento de la realidad social y política” (Meresman, p. 90), tiene preponderancia la comunicación por sobre la expresión al concebir el teatro como hecho fundamentalmente didáctico “orientado a promover el progreso del hombre y privilegiar una moderada investigación de formas y procedimientos en la enseñanza teatral” (Meresman, p. 91). Este periodo de modernización teatral representa una continuidad en el modo de producción, con una creación cerrada al campo que recupera e incorpora formas actorales y concepciones teatrales populares que reivindican la cultura local.

Meresman (2010) aclara que la época entre 1960 y 1980 no fue la más floreciente, ya que los gobiernos inconstitucionales, con la violencia y persecución social, significaron interrupciones en la historia del teatro nacional y entrerriano. Es por ello que el investigador asegura que, hasta bien entrados los años 80, el teatro entrerriano no adquirió madurez que lo enalteciera en el teatro nacional; Dubatti (2008), por su parte, lo caracteriza como “canon de la multiplicidad de la posdictadura [con las obras] continuadoras de la tradición teatral local, provenientes de los Microsistema del realismo, Microsistema del absurdo y la neovanguardia y Microsistema del intercambio de procedimientos o neoindependiente” (p. 34).

Es por ello, que el investigador asegura que hasta bien entrados los años 80 el teatro entrerriano no adquirió madurez que lo enalteciera en el teatro nacional. Dubatti (2005), conceptualiza a este teatro nacional como “canon de la multiplicidad de la posdictadura continuadoras de la tradición teatral local, provenientes de los Microsistema del realismo, Microsistema del absurdo y la neovanguardia y Microsistema del intercambio de procedimientos o neoindependiente” (p. 34). Es principalmente la producción teatral de los años 90, la que se caracteriza con el trauma de la dictadura, que se perpetúa en el presente, y propone reformular y discutir el concepto de país afirmando que, “desde 1983 existió una constante función social del teatro, es decir, un teatro que convertía en poética y tematizaba los problemas de la comunidad y se preocupaba por incidir recursivamente en la sociedad” (Dubatti, 2005, p. 143). Entre 2000 y 2010, se destaca la producción polifónica y la diversidad estético-ideológica, junto a la presencia de teatristas multifuncionales que

se desempeñaron como actores, directores, autores, técnicos, gestores y/o productores de espectáculos.

Los referentes entrerrianos son Carlos Miggioni hijo, en Concordia; Daniel González Rebolledo, en Gualeguay; Gerardo Dayub, Carlos Bastida y Gabriel Cosoy, en Paraná (Dubatti, 2005, p. 34). Todos adoptan formas de vida para ocupar espacios sociales y tener voces críticas ante el gobierno neoliberal, influenciados por tendencias latinoamericanas y europeas, como la práctica de Augusto Boal, Tadeusz Kantor y Eugenio Barba, que modifican la manera de hacer y entender las artes escénicas al incorporar técnicas de improvisación, de creación colectiva, una estética contestataria, la impronta de la neovanguardia y la experimentación.

En síntesis, la renovación generada en la producción teatral de posdictadura con la apertura del campo hacia las problemáticas sociales, locales y regionales y la interacción con otras corrientes de pensamiento teatral, propician ver esta fase desde la perspectiva de experimentación entendida como un espacio de creación expandida: un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con distintos materiales del medio escénico, social y territorial, que generan una filosofía particular de asumir la actividad teatral creando nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.

La experimentación teatral en la región Centro y Centro Litoral

Hacia fines del siglo xx, luego de sancionada la Ley Nacional del Teatro N°24.800 en el año 1997 en Argentina, se crea el Centro de exposiciones artísticas y culturales El Séptimo Fuego, en agosto de 1998, en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, una redesignación del Centro de actividades artísticas y culturales Utopía (julio de 1997); también se funda el grupo Teatro del Bardo, en abril de 1999 en Villa Domínguez, provincia de Entre Ríos, consolidado en 2001 en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos.

Con una trayectoria destacada en el ámbito local e internacional, se han seleccionado estos colectivos teatrales porque, cada uno por separado y desde motivaciones y perspectivas diferentes, han puesto en juego, en diversas obras, acciones o prácticas, un uso consciente de la experimentación teatral.

El Séptimo Fuego

Para comprender la concepción de experimentación teatral que practica y profesa el colectivo teatral de El Séptimo Fuego, se puede remitir a diferentes modos procedimentales que

permiten identificar ciertos rasgos experimentales en su trayectoria artística. Como primer acercamiento, se recupera el testimonio de Viviana Ruiz, actriz, directora y gestora cultural, fundadora del grupo El Séptimo Fuego en la ciudad de Mar del Plata, Argentina; ella explica que la experimentación es “crear, es hacer teatro y que el teatro está vivo o muerto” (comunicación personal, 6 de agosto del 2022). Con esta declaración, ya se posiciona con firmeza en una visión clara sobre la actividad teatral, no sólo en el sentido de entender el teatro como un espacio de encuentro, de convivio, en términos de Dubatti (2011, p. 45), sino con una instancia anterior, al momento de creación, en el decir de Vivian Ruiz. Ese espacio de creación es entendido como un espacio de práctica que involucra la expresión del cuerpo en su totalidad (físico, mental y sensible) y que acciona y reacciona en relación dialógica con los devenires de la escena y del contexto social y político en el que acontece. En este sentido, la directora Ruiz considera que no es posible para ella establecer acciones previas, sino que las obras se hacen en función también de lo que se tiene ganas de decir, y esto también está vinculado a los procesos particulares del grupo de teatro que está creando. En los 25 años de existencia de El Séptimo Fuego, se han probado distintas maneras de experimentar, fundamentalmente porque se atiende al momento presente como factor determinante de la creación en varios sentidos, a saber: el tiempo presente en el que transcurre la acción como modo de expresión teatral; el tiempo presente de la ficción que se crea y que dialoga con el tiempo presente del contexto real, también, el presente del grupo de actores que crean en y desde estos presentes. Por ello, afirma Ruiz, “se crea con lo que se tiene, y se tiene un grupo humano que lo acompaña, desde allí, se crea viendo que es lo mejor para cada uno de los que están” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022).

Las experiencias de El Séptimo Fuego también fueron modeladas por la influencia de Renzo Casali (1939-2010), director y actor italiano-argentino, cofundador de la Comuna Baires (1969), de quien se tomaron muchas enseñanzas relacionadas con el modo de producción y gestión del grupo de teatro, de la filosofía del arte y de la dirección teatral. Casali partía de la estructura de obra que le brindaba el texto dramático y/o de la disposición de cada espacio particular. De manera que la metáfora siempre surgía del espacio real sobre el cual se generaba la puesta en escena, también en la adaptación de las obras que se reponían en otros espacios. Ruiz (2022) comenta que hasta la actualidad siguen tomando un texto dramático como soporte y estructura para iniciar la creación, o la disposición del espacio escénico a intervenir, porque eso ya les dice algo y con ello dialogan. Asimismo, la directora afirma que con Casali “al iniciar una obra, siempre se partía de una urgencia, pero nunca se sabía cuándo y dónde se iba a terminar” (comunicación personal). Se evidencia, aquí, que esa urgencia es el propósito que promueve la creación y la finalidad de lo que se quiere comunicar. La urgencia significa, también, la apertura del campo específico del arte teatral hacia el campo social y político del contexto geolocalizado y retoma la no-

ción del tiempo presente. Es decir, la acción que promueve la mencionada “urgencia” es la que devela lo que es importante ahora, lo que se necesita decir en el presente para generar una sociedad mejor.

La trayectoria de El Séptimo Fuego permite enmarcar su producción escénica como un espacio de creación expandida, donde la influencia, diálogo e intercambio con el campo social y, por ende, con otras disciplinas artísticas y no artísticas están en la génesis de la acción creadora; configuran el propósito y fundamento de la acción-creación que en ese devenir temporal se complejiza en función de las características del espacio escénico que interviene.

La formación de Viviana Ruiz con Gregorio Nachman y el trabajo conjunto con Mario Moyano, Marcelo Romer y Renzo Casali, aportaron a la consolidación de una artista de estirpe, con una gran convicción artística y política que produce obras teatrales para promover una transformación social. Es en este sentido que Ruiz entiende el teatro como una práctica interdisciplinaria y lo plasma en la propuesta de formación de actores del Instituto de Educación Actoral de El Séptimo Fuego donde, además de las materias propias de la actuación, se incorporan otras del campo de la historia, la filosofía y el análisis del arte y del teatro. Y explica: “mi compañero (Marcelo Romer), acá en la Escuela, daba la historia del teatro desde una perspectiva filosófica” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022). Con esto se da cuenta de la formación integral que necesita recibir un actor en su recorrido inicial y, principalmente, para que continúe con la filosofía que practica el Séptimo Fuego y se sume a los distintos elencos donde presentan sus obras en el mismo centro cultural. Sobre el resultado de este cometido, Viviana Ruiz relata una anécdota de un estudiante: “Leandro dijo ‘Hacer teatro en el Séptimo Fuego es una decisión política’. Y creo que eso define todo, o sea, el que viene para pasar el tiempo va a durar diez minutos porque se va a dar cuenta que no es por acá” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022).

Asimismo, la experiencia teatral de El Séptimo Fuego también tiene como referencia el trabajo de Gustavo Vallejos, actor y director platense, graduado en la Escuela Provincial de La Plata, autor del libro *Búsqueda del actor Cero* y fundador del grupo Devenir Teatro (1981), que produce su trabajo escénico en el marco de la experimentación optando por la corriente de la antropología teatral. Vallejos define una técnica de actuación, que denomina “el actor 0”, y explica que este nombre hace referencia a que la labor del actor siempre vuelve a empezar, es como una metáfora del comienzo de la obra; más allá de estar preparada y ensayada, cada escenificación constituye un momento impredecible, nuevo. Para desarrollar la técnica del actor 0, propone una analogía con el entrenamiento de fútbol y toma de la antropología teatral la idea de entrenamiento actoral, es decir, la necesidad de que el actor profesional se entrene en el mismo sentido que un jugador de fútbol. El director manifiesta que la técnica del actor 0 forma actores que pueden comprender las máximas posibilidades de su instrumento, o sea, el cuerpo físico, mental y sensible para adaptarse tácticamente en el momento

de plantear el trabajo en la escena, independientemente del estilo que se quiera representar. Vallejos (2003), desde esta perspectiva, le atribuye a la antropología teatral una parte etnológica que se ocupa del estudio de pueblos y culturas en cuanto a sus formas tradicionales y su adaptación a las condiciones cambiantes en el mundo moderno; y otra parte etnográfica, que es la observación y descripción de los distintos aspectos de una cultura o pueblo determinado, como el idioma, la población, las costumbres y los medios de vida (p. 47).

Vallejos (2003) afirma que tanto Renzo Casali como Eugenio Barba hablan de antropología teatral desde ángulos absolutamente opuestos, porque Renzo Casali lo interpreta desde lo lógico y Eugenio Barba desde lo bibliográfico. Esta doble mirada le permite a Vallejos desarrollar una experiencia de muchos años de trabajo e indagación con un grupo de actores en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, y concluir en un juicio diferente del que se ha tenido hasta ahora. Para Vallejos, la antropología teatral describe y define al actor 0, comprendiendo que “es el estudio del comportamiento del hombre en estado de creación y la investigación profunda de su ser físico, mental y sutil en el equilibrado momento que hace la expresión” (p. 48).

Teatro del Bardo

Los modos de producción teatral que adopta y promueve Teatro del Bardo se deben al recorrido formativo de sus fundadores, Valeria Folini y Gustavo Bendersky, exintegrantes de Viajeros de la velocidad, dirigido por Daniel Misses. En este grupo, creado en la posdictadura argentina, se reconoce su vinculación con la antropología teatral de Eugenio Barba y la reivindicación de los principios teatrales de Grotowski. Según Díaz (2019), “indiferentes a lo que constituyera la ‘moda Grotowski’, los exponentes de esta tendencia supieron leerlo exhaustivamente y poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde un análisis profundo, que rechazaba toda copia exterior y eludía las visiones estereotipadas” (p. 43) Además, conformaron la red de teatro El Séptimo, núcleo que incluía distintos grupos de argentina con poéticas teatrales diversas, pero que coincidían en las modalidades de trabajo aplicadas y en la concepción del hecho teatral.

Estas afirmaciones también se constatan en las entrevistas realizadas a Valeria Folini y Gustavo Bendersky, cuando este último especifica que “en Viajeros siempre proponían las obras los actores, es una característica que sigue siendo absolutamente vigente en mí y en Teatro del Bardo también”; a lo que Folini agrega:

Quando fundamos el grupo con Gustavo, dijimos: “vamos a fundar un grupo”. Es un grupo de actores donde no hay director de grupo. Habrá director de obras, pero no del

grupo y donde el liderazgo no sé cómo será, pero irá circulando en relación a las necesidades que el grupo tenga en cada momento (Folini, comunicación personal, 2021).

Como premisa para la ampliación del grupo, Folini y Bendersky implementan un sistema de pedagogía teatral; es decir, un espacio de laboratorio teatral llamado “El puro error”, en 2001 y 2002, en la sala La Hendija, Paraná, Entre Ríos, donde forman a los futuros actores del grupo dentro de una filosofía teatral compartida. Esta formación es entendida en un sentido complejo, que incluye la labor sobre los distintos roles del teatro como, por ejemplo: la actuación, la dramaturgia, la técnica y la gestión cultural, e implica concebir la actividad teatral como una profesión, de tal modo que sea su único medio de subsistencia.

Los dos laboratorios de “El puro error” constituyen un espacio donde se forma gente para incorporar al grupo. Folini y Bendersky parten de la idea de no querer dar clases a cambio de dinero, como un simple servicio, sino que, según Folini, entienden la formación actoral como un proceso de transformación profunda donde “cada actor elige a sus maestros. Un poco influenciados por la antropología teatral y los encuentros de la ISTA (International School of Theatre Anthropology/ Escuela Internacional de Antropología Teatral), generamos un espacio en común donde yo tengo saberes y vos tenés saberes, y el conocimiento debe circular, no importa el rol” (Folini, comunicación personal, 2021).

Valeria Folini, actriz y directora teatral, es la maestra formadora y gestora del colectivo Teatro del Bardo, donde promueve una dinámica de trabajo horizontal y la redefinición de roles productivos para optimizar el proceso y la producción de una obra escénica. Para la directora es importante que el inicio de las producciones surja como necesidad de los actores, del posicionamiento crítico que ellos tienen respecto de la sociedad en la que viven. Es decir, un actor o actriz quiere hacer una obra y busca otros actores para conformar un núcleo que lleve adelante un proyecto para decir lo que ellos necesitan, y después buscan un director. “El director dirige, dice Folini; no es, ni siquiera, el líder de ese subgrupo que hace ese espectáculo, ni es el encargado de la producción. La mayor responsabilidad de la obra es de quien convoca al resto a hacerlo” (Folini, comunicación personal, 2021). Son los actores los que empiezan a montar la obra y lo hacen durante los ensayos. Muchas veces, cuando el director se incorpora al proyecto, ya tienen dos meses ensayando. Entonces, lo primero que se ofrece al director es una propuesta concreta, con objetos y elementos de la estética que puede o no respetar. “El director dialoga con algo que el otro ya elaboró. Nunca va a llegar y decir lo que se tiene que hacer en el primer ensayo” (Folini, comunicación personal, 2021).

Esta manera de involucrarse genera en los actores un sentido de pertenencia que les permite sentirse parte de una comunidad, donde todo se construye de manera colectiva y, por ello, resulta fundamental desarrollar una buena dinámica vincular. Folini reflexiona

sobre el modo de abordar la acción creativa y explica que de todos los elementos que trabajaron en aquellos laboratorios de “El puro errar” lo que sigue perdurando es, simplemente, el hecho de hacer funciones y llamar a maestros para que les enseñen elementos que la mayoría quiere aprender como danza y mimo. Desde la creación de la Escuela del Bardo en 2019, los integrantes del grupo entrenan cuando dictan las clases con los estudiantes, usando ejercicios muy viejos como “la danza del viento”, “el saludo al sol” o “las caminadas guiadas” y otros inventados recientemente que surgen de combinar secuencias de yoga o relajación. Eso es lo “más parecido que tenemos a un entrenamiento, sobre todo en los ensayos que suceden en el contexto de un espectáculo o en las acciones que hacemos solos Gabriela Trevisani, Juan Konher o yo” (Folini, comunicación personal, 2023).

Existen muchas apropiaciones del Odin Teatret, que en Teatro del Bardo se refuncionalizan a través de su propia estética, y que construyen una poética en función de un público adolescente. Para ellos, el teatro sucede en el imaginario de ese espectador y, en consecuencia, son permeables a las condiciones de producción y de socialización de sus puestas en escena. Además, si bien las temáticas surgen sobre el interés de los distintos actores, siempre se dan en relación a lo que acontece en la vida cotidiana, en el contexto contemporáneo, aunque no sea intencional, es algo que se filtra. “Nunca están atravesados antes ideológicamente, pero en cuanto nos ponemos a armar los materiales, esas cosas que están resonando en nuestra vida cotidiana se meten” (Folini, comunicación personal, 2021). Es decir, que no producen los espectáculos en función de lo que sucede, sino que, una vez montada la obra, toman lo que sucede en el contexto para enriquecer los acontecimientos.

Todos los testimonios recuperados, referidos a la producción del espectáculo en sí mismo, dan cuenta que Teatro del Bardo promueve la dramaturgia del actor (Argüello Pitt, 2009; Manzone, 2021) a partir de creaciones que tienen como disparadores distintos elementos, a saber: tragedias griegas, sucesos históricos de la región, obras literarias como poemas y/o cuentos que, en su mayoría, se fusionan con temas contemporáneos vinculados a una perspectiva crítica y un posicionamiento político que reivindica la lucha social. Es por ello que se define esa práctica teatral como un espacio de creación expandida, donde la influencia, diálogo e intercambio con el campo social y, por ende, con otras disciplinas artísticas y no artísticas configuran el espacio de la acción creadora.

Configuración del nodo poético regional de experimentación teatral

Aquí, se propone identificar la configuración del nodo poético regional de experimentación teatral que agrupa los colectivos teatrales El Séptimo Fuego y Teatro del Bardo, en una lógica similar sobre la producción de conocimiento, que permita identificar elementos

estructurales dentro de la matriz de cada grupo y abordarlos en clave de solidaridades o anudamientos, a fin de conformar una red y materializar el mencionado nodo.

El estudio comparado de los modos de producción teatral adoptados por ambos grupos de teatro independiente, como la recuperación historiográfica sobre distintas nociones de experimentación teatral vinculadas a las regiones abordadas, refuerzan las solidaridades mencionadas y propician diseñar una serie de tres anudamientos:

1. El primero es determinado por la noción de experimentación teatral, entendida como un espacio de creación expandida, influenciada por el campo social y en diálogo con otras disciplinas artísticas y no artísticas, que es identificada en la dramaturgia desarrollada por cada colectivo teatral: El Séptimo Fuego, con obras de dramaturgos argentinos contemporáneos, obras del ítalo-argentino Renzo Casali y algunas creaciones colectivas; Teatro del Bardo, con obras de autoría propia, en su mayoría de Valeria Folini, creaciones colectivas y adaptaciones de tragedias griegas. Estas dramaturgias materializan lineamientos poéticos relacionados a la perspectiva política: El Séptimo Fuego lo hace con una carga partidaria importante, que se traduce en la presencia de elementos de ideología de izquierda y anarquismo; a su vez, el Teatro del Bardo focaliza su atención en los sucesos históricos que configuran la identidad del contexto socioterritorial a través del trabajo con archivos y las relecturas de los clásicos griegos. Los dos grupos presentan propuestas escénicas abiertas a la comunidad y con un valor de entrada accesible, pero se distinguen en el tipo de espectador al que se dirigen. El Teatro del Bardo tiene una amplia propuesta para los adolescentes, con un programa específico denominado “Educación por el Arte”, destinado al entorno educativo, y El Séptimo Fuego crea propuestas para un público adulto. Respecto de los procedimientos constructivos de la escena, se infiere que también presentan rasgos identitarios que remiten a una cultura geolocalizada. El primer grupo genera *poiesis* con la presencia escénica y la acción física de los actores, en una escena en la cual sólo existen los elementos mobiliarios indispensables: como una mesa y una silla, un cubo de metal o un carro/plataforma que oficia de dispositivo escénico y emplea la estética del grotesco. Mientras que el segundo colectivo también recurre a la implementación del mobiliario esencial, pero usa una amplia cantidad de utilería, como máscaras, sombreros, valijas, utensilios de cocina que, generalmente, remiten a la estética expresionista/surrealista.

Las características mencionadas funcionan como acciones disruptivas respecto de los modos constructivos tradicionales de la escena teatral creada en las regiones estudiadas de Argentina y tienen su origen en la reapertura democrática, en 1983, con la repatriación de artistas exilia-

dos y el surgimiento de nuevas tendencias vinculadas con la antropología teatral de Eugenio Barba.

2. El segundo anudamiento se funda en el diseño de una estructura organizacional similar, a saber:
 - a. Son espacios gestionados y coordinados por una mujer formada y especializada en el área teatral y dentro del circuito de teatro independiente argentino.
 - b. Promueven la modelación del aprendiz en un actor que concibe su práctica dentro de los parámetros de una profesión. Es decir, que forman a un sujeto que se identifica y define en términos de actor conforme a sus saberes.
 - c. Los modos en los que se generan los procesos de creación teatral parten de una concepción ideológica anterior a la dramaturgia y a la acción en la escena. Es decir, que todo nace de una idea fundamental sobre el significado del teatro en relación a la vida y a la humanidad. Estos principios fueron legados, en el caso de *El Séptimo Fuego*, por Renzo Casali; mientras que el grupo Teatro del Bardo se inspira en los principios filosóficos de la antropología teatral de Eugenio Barba.

Si se atiende a los ejes fundamentales desde los cuales el Odin Teatret desarrolla el trabajo teatral, pueden distinguirse tres aspectos: 1) la preparación del actor para el proceso compositivo del espectáculo; 2) el trabajo mediante el cual el actor incorpora las reglas del modelo teatral en el que inscribe su trabajo; 3) el valor de la justificación social, adquirido mediante la profesionalización teatral. Se observa que estos tres ejes fundamentales son los que estructuran la organización de los dos colectivos que accionan desde la antropología teatral, ya que ambos tienen la actividad teatral como filosofía y sustento de vida. También coinciden en constituirse legalmente como asociaciones civiles, lo que implica tener un amparo jurídico y consolidar un espacio físico propio dotado de una sala teatral, una biblioteca especializada en teatro y una escuela de actuación organizada en tres niveles, como la Escuela de Teatro del Bardo fundada en 2019 en Paraná, provincia de Entre Ríos, y el Instituto de Arte Teatral en 1997 en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. La creación de todas sus obras, las dramaturgias y las reversiones de obras de autor son realizadas con los actores formados en sus escuelas.

3. El tercer anudamiento se basa en la temática presente en la creación dramaturgica que reflejan los discursos sociales sobre los conflictos del contexto histórico y que son creados por ambos colectivos teatrales en el desarrollo de su trayectoria. En este sentido, destacan las siguientes nociones:

- a. *Identidad*: se ponen en discusión temas referidos a la historia de la región que habitan, en diálogo con la historia de nuestro país y la negación, privación y desaparición de personas por parte de organismos del Estado y fuerzas paramilitares. Además, estas acciones se enraízan en la clasificación social sobre la idea de raza y, por ello, ubican distintos sectores en situación de otredad, lo cual se ejemplifica en producciones como *Gurka. Un frío como el agua seco* de Zito Lema (2004); *Maximiliano, diez años después* de Renzo Casali (2007); *Esperando a Margot* de Casali (2010); *Legítima indefensa* de Cristina Strifezza (2023) de El Séptimo Fuego; y *Plan reservado* (2016), *5438: Un policial bien argentino* (2017), *El hombre acecha* de Valeria Folini y Gabriela Trevisani (2001 y 2021), así como *Otra vez Rosaura* (2021) una creación colectiva de Teatro del Bardo y la Zancada.
- b. *Teatro político*: se recuperan las luchas obreras de anarquistas y distintos sectores partidarios que se manifestaron en el siglo XIX y XX en la región Centro y Centro Litoral de Argentina, con obras como *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun (2009), *El cardenal* de Eduardo Pavlovsky (2003), *Moreira, la sombra de un hombre* de Eduardo Gutiérrez (2013), *Línea de tres* de Marcelo Marán (2012) de El Séptimo Fuego; y *Artigas, el otro* de Gabriela Trevisani, Juan Kohner y Andrés Main (2019), *Pánfilos*, una creación colectiva (2018), *Extrangueros, diario de un inmigrante* de Kohner y Main (2007), *Jacinto Rojo* de Nadia Grandón, Walter Arosteguy y Valeria Folini (2013) de Teatro del Bardo. Parafraseando a Verzero (2013), son producciones que funcionan como formas de resistencia a los discursos hegemónicos, y que contienen elementos presentes en el estudio de lo político, como el pasado, que habilita el pensamiento crítico y el ejercicio de la memoria, así como el análisis del presente, asumido como tiempo histórico (p. 1).
- c. *Reversión de los clásicos*: fundamentalmente de las tragedias griegas, con obras como *Antígona* de Sófocles (2004), *Los siete contra Tebas* de Esquilo (2002), *Kassandra* de Blanco (2021), *La Orestíada* de Esquilo (2016), *Lisístrata* de Aristófanes (2007) de El Séptimo Fuego; y *Antígona, la necia* de Folini (1998), *Fedra en karaoke* de Folini y Kohner (2011), *Amarillos* de Folini (1999), *Amarillos hijos* de Bendersky y Folini (2005), *La otra* de Folini (2001), *Bienvenida, Casandra* de Folini y Grandón (2016) de Teatro del Bardo.

Estas últimas propuestas teatrales se alinean a la teoría de Sanchis Sinisterra (2002) que explica que la obra de teatro clásica se convierte en el testimonio de las contradicciones que constituyen la historia humana, y que se hacen presentes en distintas formas de lucha social. “Actualizar una obra clásica es, pues, para Brecht, conservar y destacar lo que ella contiene de revelador para la problemática fundamental del hombre contemporáneo”

(Sanchis Sinisterra, 2022, p. 97). Con una postura similar, pero ahondando en la cuestión relacional, De Toro (2004) manifiesta que reversionar una tragedia clásica se trata de iniciar una búsqueda, un entrelazamiento de diversas líneas en puntos de superposición y cruces, que posibilita la materialización de relaciones transversales entre distintas disciplinas o sistemas de la sociedad (p. 112).

Por lo expuesto en los anudamientos –creación dramaturgica, estructura organizacional símil y temática– y la consolidación del nodo poético regional de experimentación teatral, se considera que las acciones y las creaciones teatrales de El Séptimo Fuego y de Teatro del Bardo constituyen un fundamento de valor, es decir, un modo específico de abordar la profesión teatral y de organizar los procedimientos constructivos de la obra, cargados de rasgos identitarios que remiten a una cultura geolocalizada. Es por ello que tanto su práctica como sus dramaturgias pueden entenderse como un conjunto diferenciado del sistema teatral regional argentino, en contraste con el sistema teatral canónico sedimentado en las regiones Centro y Centro Litoral del país. Estas diferencias se visibilizan también como distinciones y permiten encontrar “aires de familia” (Barale, 2002, p. 8) entre los grupos teatrales seleccionados para ubicarlos en una misma red de producción poética.

Fuentes consultadas

- Argüello Pitt, Cipriano. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuaernos de Picadero*, 23, 3-5.
- Barale, Griselda. (2002). Wittgenstein y Kant. Aires de familia en el pensamiento estético. *Estudios de Epistemología*, 4(4), 7-23. <https://estudiosepistemologia.ct.unt.edu.ar/article/view/1>
- Borello, José Antonio y González, Leandro. (2021). *Distribución geográfica de la actividad económica en la Argentina: Revisión bibliográfica y perspectivas*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Cabrejas, Gabriel. (2016a). Apuntes para una historia del Séptimo Fuego (1997-2017). (pp.125-140). En Nicolás L. Fabiani (Cord.), *Anuario de Estética y Artes*, 7(7). Universidad Nacional de Mar del Plata-Editorial Martin.
- Cabrejas, Gabriel. (2016b). *Historia y estética del teatro marplatense (1940-1979)* [Disertación doctoral]. Humadoc, Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/246>
- Díaz, Silvina Alejandra. (2019). La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina. *Investigación Teatral, revista de artes escénicas y performatividad*, 10(16), 29-53. <https://doi.org/10.1016/j.investigacion-teatral.2019.09.001>

org/10.25009/it.v10i16.2604

- Dubatti, Jorge. (2005). *El teatro sabe: la relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Dubatti, Jorge. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral, revista de artes escénicas y performatividad*, 9(14), 6-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- Fabiani, Nicolás Luis, y Brutocao, María Teresa. (2007). *Estética e historia del teatro marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Latour, Bruno. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lavatelli, Julia. (2008). Los confines al centro. Estudio sobre la nueva dramaturgia en las provincias. *Cuaderno de Picadero*, 15, 4-12.
- Manzone, María Verónica. (2021). La función autoral: debates acerca de la pertenencia del sentido en las prácticas dramáticas actuales. *Revista de Literaturas Modernas*, 51(2), 29-46. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas/article/view/5490>
- Meresman, Guillermo. (2010). *Teatro entrerriano en posdictadura, variedad, dolor y balbuceo*. I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Argentina.
- Meresman, Guillermo. (2020). *Entre ríos y teatros*. Azogue Libros.
- Mignolo, Walter. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*, 30(74), 7- 23.
- Paoletta, Anabel Edith. (2023) “Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea. Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires”, en *Question/Cuestión*, 3(75), e799.2023. <https://doi.org/10.24215/16696581e799>
- Pellettieri, Osvaldo. (1998). La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998). O. Pellettieri y E. Rovner (Comps.), *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica* (pp. 17-82). Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias* (tomo II). Galerna; Instituto Nacional del Teatro.

- Piva, Adrián. (2018). Política económica y modo de acumulación en la Argentina de la posconvertibilidad. *Perfiles Latinoamericanos*, 26(52), 1-26. <https://doi.org/10.18504/pl2652-006-2018>
- Pradilla Cobos, Emilio. (2014). La ciudad capitalista en el patrón neoliberal de acumulación en América Latina. *Cadernos Metrópole*, 16(31), 37-60. <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/19892>
- Sanchis Sinisterra, José. (2002). *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque Editora.
- Toro, Alfonso de. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. En A. de Toro (Ed.), *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual* (pp. 105-159). Iberoamericana Vervuet.
- Tossi, Mauricio. (2015). Los estudios del teatro regional en la postdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 11, 26-42. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>
- Tossi, Mauricio. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 45-65. <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- Vallejos, Gustavo. (2003). *En búsqueda del actor 0 (Una visión diferente de la antropología teatral)*. Cooperativa Gráfica Los Tilos.
- Verzero, Lorena. (2013). Políticas de la investigación en el teatro político. *Revista Territorio Teatral*, 9, 1-8. http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_04.html
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Norman Marín Calderón*

* Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5632-4598>
e-mail: norman.marin@ucr.ac.cr

Recibido: 20 de julio de 2023

Aceptado: 15 de marzo de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2780

Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Resumen

Resguardo personal (1985) de Paloma Pedrero ilustra magistralmente el aforismo lacaniano “no hay relación sexual” por cuanto entre hombre y mujer existe un desencuentro irremediable entre sus goces (*jouissance*). Marta y Gonzalo –protagonistas de la obra– encarnan la máxima de que ambos sexos no son complementarios. Afirmar la ausencia de relación sexual no niega el acto genital, sino que más bien alude a la imposibilidad estructural de que entre hombre y mujer se pueda producir un encuentro. El acto de formular la no relación sexual manifiesta la inviabilidad del mito de la “media naranja”, ficción que se puede comprobar como irrealizable entre ambos esposos, pues sus encuentros amorosos son frecuentemente sucedidos por desencuentros inexorables, los cuales principalmente ocurren gracias al poder del lenguaje en la obra.

Palabras clave: desproporción; incomunicación; psicoanálisis; goce sexual; España.

Misencounters Between the Sexes in Paloma Pedrero’s *Resguardo personal*: A Psychoanalytic Reading

Abstract

Resguardo personal (1985) by Paloma Pedrero masterfully illustrates the Lacanian aphorism “there is no sexual relation (*rappor*t)” because between man and woman there is an irremediable disparity between their pleasures/enjoyments (*jouissance*). Marta and Gonzalo –protagonists of the play– embody the maxim that both sexes are not complementary. To affirm the absence of sexual relation does not deny the genital act, but rather alludes to the structural impossibility of an encounter between man and woman. The act of formulating the non-sexual relation manifests the unfeasibility of the myth of the “soulmate”, a fiction that can be proved to be unrealizable between both spouses since their amorous encounters are usually followed by inexorable disagreements, which mainly occur due to the power of language in the play.

Keywords: disproportion; lack of communication; psychoanalysis; sexual enjoyment; Spain.

Desencuentros entre los sexos en *Resguardo personal*, de Paloma Pedrero: una lectura psicoanalítica

Nunca estamos menos protegidos contra las cuitas que cuando amamos; nunca más desdichados y desvalidos que cuando hemos perdido al objeto amado o a su amor.

Sigmund Freud (1984c, p. 82)

Paloma Pedrero (Madrid, 1957) es una de las dramaturgas españolas contemporáneas más destacadas. Debido al registro coloquial e ingenioso que hace de la lengua española, así como al desarrollo convincente de sus personajes y el enfoque realista sobre las relaciones interpersonales, sobre todo las de pareja, se podría aseverar que las obras dramáticas de Pedrero –traducidas a varios idiomas– poseen valor universal. La representación de la vida conyugal que expone en muchas de sus piezas revela la verdad oculta respecto a la disparidad que existe entre hombres y mujeres, apotegma que condensa la máxima lacaniana de que “no hay relación sexual”. En este sentido, *Resguardo personal* –escrita en 1985 y representada por primera vez en 1986– exhibe de manera patente este principio psicoanalítico por cuanto entre hombre y mujer existe un desencuentro estructural.¹ Se

¹ Muchas de las obras teatrales de Pedrero, especialmente las contenidas en *Juego de noches* (edición Cátedra de Virtudes Serrano, 1999), desarrollan cada una a su manera esta falta de complementariedad entre los sexos y sus concomitantes desencuentros ineluctables. Entre ellas destacan *La llamada de Lauren...* (incomunicación entre Rosa y Pedro), *El color de agosto* (Laura, María, [Juan]), *Esta noche en el parque* (desacuerdos entre Yolanda y Fernando), *Solos esta noche* (diferencias entre Carmen y Jose) y *De la noche al alba* (Vanesa, Mauro, [Ramón]), obras en donde se puede apreciar cierto desencuentro estructural entre amantes. Otras piezas más recientes, como *Un cuento romántico* (2004) y *Beso a beso* (2005), también despliegan dicha disparidad entre los sexos. Tomamos como pieza paradigmática *Resguardo personal* en

trata de una obra sobre la lucha de poder entre un hombre y una mujer, en la que sólo se encuentra la incomunicación y el malentendido, uno que provoca la crueldad brutal entre ambos cónyuges. Merece la pena aclarar que “hombre” y “mujer” son, para el psicoanálisis, valores sexuados producidos por el discurso, de tal suerte que “el hombre, una mujer, son nada más que significantes” (Lacan, 1981, p. 39).²

Se podría afirmar, haciendo eco del aforismo lacaniano, que entre Marta y Gonzalo –protagonistas de *Resguardo personal*– no hay relación (proporción) sexual (il n’y a pas de rapport sexuel): “en efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay, pues, al mismo tiempo, relación [*relation*] sexual y no hay relación [*rappoport*]” (Lacan, 2006, p. 99).³ Si se dice que no hay relación sexual es en la medida en que no existe una condición ineluctable y adecuada para que ambos sexos sean complementarios. En efecto, aseverar la ausencia de la relación sexual no niega la contingencia del acto genital, sino que más bien alude a la imposibilidad –estructural– de que entre hombre y mujer no se puede producir un encuentro entre sus goces (ver Figura1):

Que el sujeto deseante hable, que sea, como dice Lacan, un ser que habla, un “serhablante” [*sic*], implica que la relación con el objeto no es inmediata. Esta no inmediatez no es reductible al acceso posible e imposible al objeto deseado, [...] Lacan escribe lo siguiente: “Voy un poco más lejos: el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega, diría yo, a gozar del cuerpo de la mujer, precisamente porque de lo que goza es del goce del órgano”. [...] Este lazo funda un hiato radical entre el hombre y la mujer. Por eso el goce humano está irreductiblemente marcado por la falta y no por la plenitud (Chemama y Vandermersch, 2004, pp. 291-298).

la medida en que ilustra de manera cabal el aforismo lacaniano de la no relación sexual, la cual elaboramos aquí para exponer sus posibles alcances.

² La pareja heterosexual que aquí se analiza corresponde a la del modelo dominante patriarcal y heteronormativo, tipo de pareja que ha sido extensamente estudiado por la crítica feminista. Sin embargo, aparte de estas razones de género, para el psicoanálisis, “hombre” y “mujer” son significantes o semblantes los cuales tienden a resolverse más allá de su anatomía.

³ Tres años antes, en su *seminario 20*, Lacan (1981) explica la relación sexual que no existe en función de la “escritura”, a saber, como aquello que no cesa de no escribirse, pues “hay allí imposibilidad. Es, asimismo, que nada puede decirlo: no hay en el decir, existencia de la relación sexual. [...] Pues no hay allí más que encuentro, encuentro, en la pareja, de los síntomas, de los afectos, de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio, no como sujeto sino como hablante, de su exilio de la relación sexual” (p. 175). Para Lacan, la proporción sexual es, en todo caso, del orden del espejismo, de la ilusión. Es precisamente, en ese sentido, que no existe.



Figura 1: *Los amantes*. Nota. Por René Magritte, 1928, pintura, óleo sobre tela, ubicada en el Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York, Estados Unidos. Imagen obtenida del portal WikiArt.

En la teoría lacaniana, el concepto de goce (*jouissance*) se desprende de las formulaciones freudianas elaboradas en su metapsicología en donde se especifica que el goce no es placer, sino que se orienta en oposición a la homeostasis del principio del placer, más allá de éste. Así las cosas, el goce alude a un “plus” que se relaciona con la inexistencia de un goce sexual absoluto, máxima que Lacan articula en términos de falta de *rappor* sexual: aquí la palabra “*rappor*” implica relación, pero también proporción. Es decir, que entre los goces de los sexos (masculino y femenino) no hay proporcionalidad, no hay un goce que pueda llamarse “ideal” del complemento armónico. La relación amorosa no implica ninguna correspondencia sino, más bien, una disputa entre dos opuestos, cada

uno en posición desigual con respecto al otro. En este sentido, todo encuentro implica un desacuerdo constitutivo conferido por la heterogeneidad entre el goce de uno y el goce del Otro (sexo). El acto de formular la no relación sexual manifiesta la inviabilidad del mito de la “media naranja”, ficción que se puede comprobar como irrealizable entre los esposos Gonzalo y Marta. Esta falta de relación se la confirma contundentemente Marta a su (ex)marido: “No nos entendemos. La gente no se puede comunicar con todo el mundo, es normal. Es una cuestión de ondas... *La tuya y la mía chocan y ¡plaf! Caos, caos, caos...* [cursivas añadidas]” (Pedrero, 1999, p. 108). En fin, de acuerdo con Lacan, el goce sexual está prohibido para quien habla. Dicho goce (gozar del Otro sexo) es imposible, declaración que es patente en la (no) relación entre los protagonistas de *Resguardo*.

Se puede ratificar entonces que los encuentros amorosos entre Marta y Gonzalo son usualmente sucedidos por desencuentros inexorables. Entre el goce de uno y el goce del otro vemos levantado un muro,⁴ el cual Lacan formula en términos de castración. Para el psicoanálisis, la castración corresponde a la disparidad radical que existe entre el goce femenino y el goce masculino. Mientras el goce sexual masculino queda circunscrito a la (de) tumescencia del órgano peniano, el femenino, por su parte, es un goce sitiado en su propia prolongación –impreciso e indescifrable– que hace que la mujer se experimente ajena incluso para sí misma.

Se dice que la mujer puede ser “multiorgásmica” y con ello se indica que el orgasmo femenino no implica un cierre, como el del varón. Así, mientras que el hombre vivencia la experiencia del corte, en la mujer la vivencia es de la abertura, que necesita recubrir con palabras de amor (Ons, 2015, p. 122).

De acuerdo con la teoría lacaniana, entretanto el hombre está regido exclusivamente por el goce fálico, la mujer se ubica como “no toda” en éste, aseveración que implica que no hay manera única de ser mujer: la mujer aparece como enigma, inclusive para sí misma. En tér-

⁴ Aquí empleamos el vocablo “muro” en relación con lo que Lacan (1984b) articula en términos de “*a-muro*”, el cual corresponde a un neologismo que surge de la idea de que, a razón del malentendido que supone el lenguaje, entre hombre y mujer indefectiblemente se alza una “barda”. Este arcaísmo aparece por primera vez en su discurso a propósito de la lectura “fallida” de un poema de Françoise Tudel que realiza Lacan en “Función y campo de la palabra” de 1953, en donde se lee: “Entre el hombre y el amor, hay la mujer. Entre el hombre y la mujer, hay un mundo. Entre el hombre y el mundo, hay un (*a*) muro” (p. 278). En su discurso, Lacan condensa “(*a*)muro” con amuro [sic], el cual remite al objeto (*a*) imposible y al muro, a la pared, pero que en francés también se escucha “amor” (*amour*).

minos lógicos, la castración se puede entender como la imposibilidad que tiene un sujeto para completar al otro, puesto que en éste se localiza una *hiancia* o falta en ser: “Cada uno deberá arreglárselas con este agujero [castración] que es de estructura, y lo que uno construya allí está abierto al malentendido, al azar, a la contingencia y a la invención” (Bringas, 2016, p. 19).⁵ Y es, en ese sentido, que Gonzalo será incapaz de “completar” a Marta, y viceversa, pues cada uno de ellos debe, primero, arreglárselas con esa hiancia estructural que no es otra que la castración simbólica de cada uno.

Esta falta de completitud entre los sexos es patente en las formas heterogéneas del discurso y la manera de actuar de los esposos. Por ejemplo, si al inicio de la obra Marta se presenta como una esposa descuidada y desvalida, en la última parte pasa a ser incurso de infidelidad conyugal. Al principio, Marta aparece como una mujer cruel que ha abandonado a su querida mascota Nunca para luego, al final de la pieza, presenciar la sevicia de Gonzalo, quien ha dejado que vilmente la sacrifiquen para así vengarse de su esposa. Para él, desquitarse de la persona que lo ha abandonado es mucho más importante que la vida misma de su mascota. Esto claramente denota cierto malentendido entre dos seres que primero estaban unidos en matrimonio, pero que ahora están irremediabilmente separados, lo cual devela su despliegue psicológico.

Ahora bien, *Resguardo* está dividida en tres tiempos lógicos,⁶ cuyo hilo conductor se concentra en la autopostergación y la concomitante exigencia de libertad subjetiva de la protagonista. Así, el primer momento –instante de la mirada– corresponde al abandono de Marta, previo al referente de que ella espera en casa mientras su marido la descuida por el trabajo.⁷ El segundo tiempo –momento de comprender– refiere a la crisis de pareja como

⁵ En 1969, en su seminario *De un Otro al otro*, Lacan (2008) adopta de forma definitiva la fórmula en cuestión “No hay relación sexual”. Allí explica que “el psicoanálisis nos revela que la dimensión propia del acto –del acto sexual en todo caso, pero al mismo tiempo de todos los actos, lo que era desde hace mucho tiempo evidente– es el fracaso. Por eso en el centro de la relación sexual está en el psicoanálisis lo que se llama la castración” (p. 314).

⁶ El propósito de Lacan al plantear el tiempo lógico es deshacerse de las pretensiones de la temporalidad trabajadas por la lógica filosófica-matemática. Para él, la temporalidad no es cronológica sino, más bien, tendría que ser vista como el rédito de ciertas articulaciones lógicas inmanentes. En “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada”, Lacan sostiene que el tiempo lógico tiene una composición estructurada en tres momentos dialécticos: el instante de la mirada, el tiempo para comprender y el momento de concluir. Por medio de un sofisma, Lacan manifiesta que los tiempos antes mencionados no están contruidos como momentos “de reloj” sino, más bien, como unidades de lógica intersubjetiva fundadas en una distensión entre la vacilación y la inminencia, entre esperar y precipitarse.

⁷ El descalabro de la pareja en el teatro de Pedrero a menudo se relaciona con el hecho de que el hombre está tan absorto en su trabajo que no logra captar las necesidades emocionales de su compañera. Sobre-

tal: aquí se descubren las quejas y resentimientos de Marta hacia Gonzalo, y corresponde al espacio principal de la obra. En este segundo tiempo se puede percibir cierta divergencia entre el fantasma de uno y del otro.

De hecho, abordar el concepto de “fantasma” desde la perspectiva lacaniana es de suma importancia en el análisis del axioma de la no relación sexual que acaece entre Marta y Gonzalo, en la medida en que aquél permite montar cierto ideal de pareja para cada uno de los personajes, en donde el ideal de uno (*Idealich*) es, como ya se ha dicho, diametralmente diferente al del otro. Mientras Marta quiere su libertad e independencia, el fantasma de Gonzalo le impele a desear a una mujer que le sea no sólo fiel, sino sumisa, que siempre esté allí cuando él regrese de trabajar: “Lo hago por nosotros, por nuestros hijos. Quiero ganar dinero para que vivamos bien...” (Pedrero, 1999, p. 109), se encomia Gonzalo tratando de convencerla para que acepte quedarse con él. En su escrito “Posición del inconsciente”, Lacan afirmaba que el deseo se regula sobre el fantasma, asunto que luego formalizará con el matema $\$ \diamond a$, ahí donde el rombo se debería leer dialécticamente como “y”, equivalente a un *et francés* (*sic et non*): “sí y no” o “sí, pero no”, antinomia que también se puede vislumbrar en el (des)vínculo entre Marta y Gonzalo justamente porque entre ellos no se sostiene la relación sexual. En suma, el fantasma es lo que le permite al sujeto sostener su deseo, pero también es aquello por lo cual el sujeto se sostiene a sí mismo en el nivel de su deseo que desaparece (en *fading*, tanto para el sujeto como para el deseo mismo). Y es a partir de dicho desvanecimiento (*fading*) que, en el fantasma, el deseo de Marta no se encuentra con el de Gonzalo. En todo caso, haber transitado por los escollos del fantasma fue necesario para comprender que el fantasma de uno es diferente al del otro, asunto que colaborará a que se sostenga la imposibilidad de la relación sexual que no existe, la cual es patente en este segundo tiempo en la obra.

Finalmente, en el último momento –el de concluir– se revela la ansiada libertad de la mujer, no sin antes ser testigos de las acaloradas discusiones entre los esposos, en las que un tercer actante aparece como significativo: la mascota de ambos, la perra Nunca. No obstante, el factor decisivo que termina de franquear el desmoronamiento de la pareja es el tiempo, siendo éste insuficiente para hacer que exista la relación sexual: “[e]l conflicto procede de un tiempo omitido en el que la incomprensión y la incomunicación llevaron al desamor” (Serrano, 1999, p. 38).

salen dos piezas: primero, Pedro, en *La llamada de Lauren...*, quien tiene dos empleos y utiliza su exceso de trabajo como excusa de su falta de interés sexual por su mujer. También está Paco, en *Locas de amar*, quien pasa cada vez más tiempo en el trabajo, “descuidando” a su mujer (aunque dicho descuido no es sólo falta de interés por ella, sino que le sirve como excusa para mantener relaciones sexuales extramatrimoniales con su secretaria).

El tema principal de *Resguardo personal* es, en efecto, la incomunicación marital, tema que se revela en tan sólo once minutos de representación. La obra cuestiona el vínculo de pareja tradicional patriarcal en la que se estructuran ciertos roles: un ama de casa confinada al hogar mientras el marido proveedor pasa todo el día trabajando, “descuidando” a su mujer. Esta puesta en escena funciona como una delación al amor tradicional y desinteresado entre esposos, amor “utilizado para ocultar que el coste de la incondicionalidad es la autopostergación, el del altruismo es la ausencia de solidaridad y el de la abnegación, el de la sobrecarga” (Coria, 2011, pp. 34-35). Esta pieza considera así el problema de la soledad y la alienación de los esposos en la sociedad contemporánea mediante la indagación de la falta de entendimiento y comunicación entre ambos. El trabajo demandante como médico de Gonzalo y la soledad de Marta hacen que se encierren en sí mismos, siendo imposible rescatar su relación. La faena de uno y el aislamiento del otro hacen que el amor se esfume en donde todo intento de reconocerse y recuperarse se torne en fracaso.

La alianza entre Marta y Gonzalo ha fracasado, permitiendo que el descuido de éste le posibilite a la protagonista articular su deseo (de independencia). Todo este revuelo ha hecho que ella abandone el hogar y se lleve lo único que representa un bien para ella –su mascota Nunca–, actante que se volverá central al final de la obra, pues ayuda a que Gonzalo manifieste su sed de venganza y que ella, por su parte, despliegue su fortaleza interior. Hacia el cierre, Marta será capaz de construirse una vida libre e independiente, quitándose de encima la sombra impetradora de su esposo.

La psicología de la vida amorosa (*Liebeslebens*) también es parte esencial de *Resguardo*, la cual examina las diferentes maneras en que hombre y mujer interactúan, sobre todo aquellas formas en que la relación falla a partir de sus *impasses* y obstáculos. Esta teoría “amorosa” trata sobre cómo hombres y mujeres se eligen unos a otros, eso que Freud bautizó con el nombre de *Objektwahl* (elección de objeto). Al hablar de elección de objeto, Freud alude a que, en el amor, no se escoge a cualquier persona. Jacques-Alain Miller (1997) explica al respecto que “eso es lo social, lo inminentemente humano en la sexualidad: que todos los *partenaires* no están autorizados, solamente algunos” (p. 164). Esta cuestión sobre la elección erótica tiene su origen en la teoría freudiana del Edipo en donde hay un *partenaire* interdicto, por lo cual se debe hacer otra lección, la que nunca, por cierto, provee satisfacción. Esta suerte de insatisfacción estructural es la que luego le permitirá a Lacan sostener que, en efecto, “no hay relación sexual”. Así, en las distintas lógicas de la vida amorosa todos son, después de todo, “suplentes”: nunca quien se escoge es el legítimo, a razón de que el objeto desde un principio está perdido.⁸ Esto es

⁸ Freud augura que el objeto amoroso se constituye como una vestidura del objeto de la pulsión, ahí donde las pulsiones parciales sexuales se encuentran localizadas en la génesis de un objeto de amor

lo que Lacan propondrá, en otro momento, en términos de interdicción del goce (*supra*). Explica nuevamente Miller (1997) que

si hay elección de objeto –según Freud– es porque no hay relación sexual, porque los hombres y mujeres no pueden reconocerse como tales puramente. Deben tener otros signos específicos, distintos para cada uno, para poder reconocer al objeto del otro sexo que puede convenirle (p. 171).

Esto significa que es en la medida en que no hay proporción sexual que en su lugar se establezca cierta dialéctica del amo y el esclavo para transcribirla. A propósito de dicha dialéctica, Lacan (1984b), en relación con el sujeto obsesivo, quien a todas luces ressemble la estructura subjetiva de Gonzalo en la pieza, afirma:

El obsesivo [como Gonzalo] manifiesta en efecto una de las actitudes que Hegel [y Kojève] desarrolló en su dialéctica del amo y del esclavo. [Al igual que Marta en la primera parte de la pieza] El esclavo se ha escabullido ante el riesgo de la muerte, donde le era ofrecida la ocasión del dominio en una lucha de puro prestigio. Pero puesto que sabe que es mortal, sabe también que el amo puede morir. Desde ese momento, puede aceptar trabajar para el amo y renunciar al gozo mientras tanto; y, en la incertidumbre del momento en que se producirá la muerte del amo, espera (p. 302).⁹

No obstante, al darse cuenta del lugar de amo que Gonzalo quiere encarnar, Marta renuncia al goce de querer trabajar como esclavo para los propósitos mezquinos de éste: “Ya lo sé. No soportas sentirte abandonado. Te pone enfermo. Pues deberías tranquilizarte, porque es mentira; tú me dejaste primero y después yo... me fui” (Pedrero, 1999, p. 107), le aclara

primigenio, el cual bautiza con el nombre de la Cosa (*das Ding*) objeto ya extraviado en una satisfacción mítica irrecuperable anterior: objeto perdido para siempre, objeto buscado desde siempre. En términos generales, la Cosa es el objeto primero del incesto al que el niño debe renunciar para entrar en el juego del deseo y los intercambios de la civilización. La Cosa es un objeto paradójico puesto que, aunque se percibe como próximo y familiar (la madre), es a su vez radicalmente ajeno y éxtimo [*sic*], por el mero hecho de nunca haber existido en la realidad. Y de esa manera se gestará el ciclo infinito e imposible del deseo siempre apuntando a recobrar la Cosa extraviada, a sabiendas que siempre estuvo perdida para el sujeto que habla. Por su parte, Lacan se sirve de *das Ding* para elaborar su objeto (*a*), causa de deseo y también plus de gozar.

⁹ El discurso del amo se sostiene como un discurso de poder porque él cree que, por saber, puede.

Marta a su marido, en esta actitud de no aceptación del “poder-amor” de Gonzalo, en actitud de cierta “lucha a muerte”, característica de dicha dialéctica.

De esta relación de poder que ya no existe es que algo de la pulsión escópica viene a inscribirse en la trama de *Resguardo personal*. El cometido de lo escópico (*regard*) es el de inducir una suerte de conciencia impercedera y de permanente “visibilidad” en el sujeto como resguardo al ejercicio del poder. La vigilancia tiene que ser constante para que el sujeto se percate de que existe alguien que se le impone, y que, en esa dialéctica, el esclavo es él. El objetivo del poder no es que exista un vigilante que ponga sus ojos avizores sobre un sujeto que se tiene que saber esclavo, sino y sobre todo, que se sepa vigilado. El poder, por lo tanto, tiene que ser “visible”. Se tiene que exponer y darse a ver para sentar la dialéctica hegeliana entre el amo que gobierna a través de su mirada y del esclavo que se sabe observado y atado por ella. Marta ha descubierto, en efecto, que su marido prefiere tenerla en la casa para “mirarla” y así controlarla, pero ésta le increpa: “Me has tenido en casa [para vigilarme]. Tengo un vecino que dice que lo mejor de estar casado es no tener que preocuparse de pasear a la novia” (Pedrero, 1999, pp. 107-108), aserción que asegura que Gonzalo quiere controlar a su mujer en todo momento.

Es siempre desde la coyuntura de poder que tiende a cifrarse la relación sexual, ciframiento que se puede apreciar en el lazo, ya desasido, entre Marta y Gonzalo, puesto que Marta ha caído en cuenta de que su (ex)marido no tiene más el poder. Efectivamente, decir que no hay relación sexual entre Marta y su esposo implica la imposibilidad de inscribir la proporción sexual en el inconsciente debido al desencuentro del significante con el sexo, pero también como consecuencia de la falta de entendimiento entre los goces masculino y femenino, lo que resulta en un malentendido fundamental entre ambos: “la contingencia es aquello en que resume lo que somete la relación sexual a no ser, para el ser que habla, más que el régimen del encuentro” (Lacan, 1981, p. 114). La disparidad entre los sexos significa, por lo tanto, que, a nivel del fantasma, hay diferencia de los goces según el sexo, encuentro que, en todo caso, sólo ocurre como contingencia, o peor aún, como fracaso (ver Figura 2).

Ahora bien, se sabe del desencuentro entre los sexos gracias al poder de la palabra. Pedrero provee a su protagonista con el poderoso adminículo del lenguaje. Marta es un personaje agónico, multidimensional, en el sentido de que pasa de ser una esposa paciente y abnegada, a una mujer independiente y hasta infiel. Esto se puede captar en la voz que asume a lo largo de la obra. Al inicio, ella habla con un tono asaz sarcástico, “*con sorna*” (Pedrero, 1999, p. 107). Luego, cuando supuestamente no puede llegar a tiempo a la perrera para rescatar de la muerte a su mascota, su tono se torna irritable, hasta el punto de sonar “*histérica*” (Pedrero, p. 111). Y finalmente, en un arrebató de triunfo e independencia, su expresión es de total satisfacción: “*Después de unos segundos de angustia [Marta]*



Figura 2. *Apollo and Daphne*.
Nota. Por Piero del Pollaiuolo,
ca. 1470-1480, óleo sobre
madera, imagen obtenida
del sitio web de La Galería
Nacional (The National
Gallery), Londres, Reino Unido.

comienza a reírse a carcajadas” (p. 112). Así, Marta hace un uso plurivalente del lenguaje para revelar su verdad: ya sea sardónica, displicente o complacida, la forma en que habla es, sin embargo, poco soportada por su esposo, asunto que puede ser leído desde la teoría lacaniana de *lalangue*.

Al incluir al sujeto del inconsciente, Lacan no habla más de lingüística, sino de *lingüistería* [sic], neologismo que delimita la relación entre lenguaje e inconsciente, en donde se privilegia, más que lo dicho, el decir. A diferencia del dicho, el decir corresponde a un-

ciaciones con consecuencias, y está ligado a la verdad (del) inconsciente y a la ética del bien decir, eso que permite situar la operación de *lalangue* (*lalengua*) respecto al inconsciente estructurado como un lenguaje: “y porque hay inconsciente, a saber, *lalengua* en tanto que es por cohabitación con ella que se define un ser llamado el ser hablante [*parlêtre*]” (Lacan, 1981, p. 54). Y es en dicho sentido que el discurso de Marta –su *lalengua*– es uno con consecuencias, pues es gracias al poder de la palabra que tendrá la posibilidad de articular su deseo. A propósito, explica Néstor Braunstein (1982):

Lalengua, como se ve, queda ubicada entre el lenguaje y el inconsciente, [...] Lalengua puede ser definida como aquello que de lo simbólico, del lenguaje, es estructurante del sujeto, como la forma que el lenguaje se encarna en un cuerpo y se hace cuerpo. [...] El inconsciente es un saber, un saber hacer con lalengua (p. 220).

Así, la relación entre la complejidad de los personajes, la opacidad del lenguaje y el desvelamiento de *lalengua* correlativa a su dimensión de goce repercuten ineluctablemente en la incomunicación de la pareja, en sus constantes desacuerdos. También, con respecto a esta relación entre lenguaje, goce e incomunicación de los *partenaires*, habría que detenerse tanto en el título de la obra como en los nombres propios que aparecen en escena. Ante todo, el título es fundamentalmente polisémico. En primera instancia, la palabra “resguardo” es un significante destacado, el cual alude al refugio que custodia a Nunca, pero también refiere a ese espacio propio de Marta que implica su libertad y autodeterminación. En este segundo sentido, el significante “resguardo” encarna la garantía de la emancipación de la protagonista. Es por ello que llama la atención, por ejemplo, que la traducción del título al inglés sea *The Voucher*, que remite a cierta acreditación de poder o jurisdicción de autoridad o potestad. Así, con *Resguardo*, Pedrero propone una obra en donde sobresale una mujer en una situación límite, ahí donde ella se erige como “hacedora” y sujeto de su propio discurso. La misma Pedrero indica al respecto: “Las mujeres de mis obras son seres libres, que quieren crecer, que se buscan [aunque] y a veces no se encuentran” (como se cita en Galán, 1990, p. 12). Por eso, no es casual que *Resguardo personal* esté dedicada, en palabras de la misma dramaturga, “a todas las mujeres libres” (Pedrero, 1999, p. 103), mujeres que, como Marta, buscan su autonomía y el reconocimiento de su deseo.

Igualmente, un abordaje posible del drama pedreriano requeriría de la importancia del nombre propio. Para el psicoanálisis, el nombre propio es el trazo significativo que representa la singularidad del ser del sujeto. En su seminario 9 de *La identificación* (1961-1962), Lacan afirma que el nombre propio corresponde a ese trazo único, “a esa huella que de un lenguaje a otro no se traduce, puesto que se transpone o se transfiere, y está allí justamente su característica: me llamo Lacan en todas las lenguas” (clase del 10 de enero

de 1962). El nombre propio corresponde entonces al “rasgo unario” intraducible, a un significante puro que hace del sujeto un ser único e irremplazable: el nombre es lo que no se traduce y se repite.

Junto con la identificación del nombre y el deseo de los padres, el nombre de pila se establece conforme a una historia previa y una significación específica: el nombre *significa* algo para alguien. Y en cuanto a esta función de “proyecto” es que se pueden abordar los nombres de Marta y Gonzalo. El patronímico “Marta” es bíblico y proviene del arameo מרת (mārthā), que significa “señora o dueña”, y que es también la forma femenina hebrea de מר (mar), la cual refiere a “maestro/a”. Esta característica de ser señora o dueña es de suma importancia en la consecución de la obra justamente porque somos partícipes de cómo la protagonista pasa de ser dominada por el marido a convertirse en un ser autónomo. Hacia el final, y debido a su *lalangue*, Marta se transforma en dueña y señora de su deseo. Por su parte, el nombre “Gonzalo” significa “el que se salvó de la batalla, o el Elfo Guerrero”, y procede del germánico *Gund* (batalla) y del latín *salvus* (salvado) o del germánico *alv* (elfo).¹⁰ Es decir, es un sujeto guerrero acostumbrado a salvarse en sus batallas, característica que es puesta en cuestión por Pedrero justamente porque en la batalla entre él y Marta se ha perdido la guerra, no tanto por un asunto de dominancia, sino por la razón estructural de que entre los goces masculinos y femeninos sólo hay desencuentros, a saber, que no hay relación sexual.

Finalmente, tenemos el nombre propio de “Nunca”, originario de la forma adverbial que como tal sirve para afirmar ya sea una verdad o una mentira, pero en todo caso, acentúa el hecho de que algo no haya sucedido. El término “nunca” procede del adverbio latino *numquam*, el cual se emplea para aludir a aquello que no ocurrió en ningún momento. En el sitio web “significadode.org” se lee algo muy interesante con respecto a este significante, con lo que se comprueba su pertinencia en la no relación sexual entre los esposos de *Resguardo*: “Indica de manera enfática o muy intensa que algo no puede suceder o no se puede hacer en ningún momento o ninguna vez”. Es decir, corresponde a algo que no (nunca) es posible (jamás). Por ejemplo, Marta dice dirigiéndose a su mascota: “¿Has oído, Nunca? Necesitaba que lo oyeras todo, que supieras cómo es tu padre... Pero ya se acabó, ya no volverá a molestarnos...” (Pedrero, 1999, p. 112). Es significativo que ese nudo endeble que sostiene a los esposos se llame “Nunca” porque, tal y como se vio a partir del rasgo unario del nombre propio, “Nunca” sostiene la no relación sexual en la medida de que nombra esta imposibilidad.

Ahora bien, la no relación sexual patente en *Resguardo* se encuadra en lo que podría llamarse un “teatro íntimo”, significante distinguido para comprender esta puesta en esce-

¹⁰ Consúltese el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios* de Gutierre Tibón (Fondo de Cultura Económica, 1996).

na. El concepto de teatro íntimo –acuñado como tal por la crítica estadounidense Phyllis Zatlin a partir del estudio de la obra del escritor español Jaime Salom Vidal– se puede aplicar a todas aquellas obras realistas en las que se contempla de manera inmediata una conversación personal de gran intensidad: este tipo teatro “suele presentar un momento de crisis o de toma de conciencia en la vida de dos personas que han estado muy unidas ... A menudo hay una separación pasada o proyectada que provoca reminiscencias, confesiones y quizás recriminaciones” (Zatlin, 2001, p. 194).¹¹ Tal intimidad realista se puede leer en consonancia con eso que Freud (1984a) trabaja en “Personajes psicopáticos en el escenario”, en donde advierte que en el teatro “se trata sólo de un juego que no puede hacer peligrar su [del sujeto] seguridad personal [...] el drama desciende [entonces] hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas” (p. 278). Es en este sentido que en *Resguardo* podemos presenciar un conflicto vital entre dos sujetos con el que se explora la problemática del (des)amor, los desacuerdos y sobre todo los roles disímiles de los sexos, vía un teatro íntimo.

En relación con estas escenas privadas, Christopher Mack asienta que, detrás del obvio humor que se advierte en la obra, se esconde una sutil dimensión humana que los personajes descubren al despojarse de esas máscaras simbólicas que usualmente llevan (Mack, 1999, p. ix). Y todo esto es producto del poder que tiene dicha intimidad escénica. Un término psicoanalítico que puede ser utilizado como complemento del “teatro íntimo”, en donde se condensa el realismo con la intimidad, es el de *extimidad*, neologismo que Lacan acuñó en algún momento de su enseñanza, pero que usó raras veces. La extimidad se refiere a aquello que aun siendo “exterior” es más íntimo y personal que cualquier otra cosa propia y está relacionado tanto con lo ominoso freudiano (*das Unheimlich*) como con la propuesta lacaniana sobre la “heteronimia radical”, en la que, al nivel de lo inconsciente, el sujeto sufre de una excentricidad fundamental consigo mismo. Lo que se intenta aquí con el concepto de extimidad es “marcar que no hay ninguna complementariedad, ningún ajuste entre el adentro y el afuera, y que hay precisamente un afuera en el interior” (Miller, 2010, p. 31). De hecho, lo “éximo” no es exterior al sujeto, sino lo más íntimo que, desde afuera, retorna en lo Real. Este neologismo efectivamente puede ser leído en consonancia con dicho teatro íntimo en donde hay momentos de crisis de pareja, en los que se vislumbra cierto desencuentro: “Tenemos que hablar. ... Creo que me debes una explicación”, le espeta Gonzalo a su mujer. A lo que Marta responde: “¿Otra? No me quedan” (Pedrero, 1999, p. 105).

¹¹ En el original: “typically presents a moment of crisis or consciousness-raising in the lives of two people who have been very close ... Often there is past or projected separation that provokes reminiscences, confessions, and perhaps recriminations”.

De alguna manera, el aspecto íntimo del teatro íntimo tiene relación con el dispositivo del metateatro, el cual también ayuda a enmarcar los desencuentros entre Marta y Gonzalo. Los últimos instantes de *Resguardo* manifiestan una estructura metateatral en donde la escenificación de una acción ocurre dentro de la puesta de una representación dramática que la contiene: *the-play-within-the-play scene* (*Eine anderer Schauplatz*). El *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1998) lo define como un “tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (p. 452). De esta manera, Marta monta una escena en donde finge estar preocupada por el futuro de su perra Nunca. Ella adormece a su mascota para, vía la simulación, poner a prueba la compasión y afabilidad de su esposo y asegurarse así de lo oportuno de su separación.¹² Esta forma de develar la verdad por medio de la simulación Lacan la articula en términos de verdad estructurada como ficción.

A propósito de la verdad contenida en la ficción, que es la obra de teatro, con esta *play scene* de la perrera podemos ver cómo Marta intenta develar los genuinos sentimientos mezquinos de Gonzalo. Y es en este sentido que la obra-dentro-de-la-obra del resguardo manifiesta la estructura de ficción que conlleva toda verdad: dicha escena revela la necesidad de atravesar una ficción para así poder situarse en relación con la verdad del deseo de Marta y la auténtica pretensión de Gonzalo. A propósito, asienta Lacan (1994) que

esta ficción mantiene una singular relación con algo que siempre se encuentra detrás implicado, contiene incluso su mensaje formalmente indicado –se trata de la verdad. [...] en toda ficción correctamente estructurada es palpable esa estructura que, en la propia verdad, puede designarse como igual a la estructura de la ficción. La verdad tiene una estructura, por así decirlo, de ficción (p. 253).

Lo anterior también queda ratificado en la escritura de Pedrero con la antes comentada puesta en escena del pretendido resguardo de la mascota.

¹² Muchas de las obras de Pedrero son significativamente metateatrales; en ellas, muy a menudo, se realizan juegos de roles (*role-playing within the role*). Basta mencionar tres ejemplos: primero, en *La noche dividida* aparece una actriz (actuando) dentro de la obra misma (de Pedrero). También tenemos muchas escenas de psicodrama en *Locas de amar* y *Una estrella*, en donde el desarrollo psicológico de los personajes se teje a partir de un drama (dentro de la obra). Finalmente, en *La isla amarilla*, varios de sus personajes utilizan la actuación o *role-playing* para demostrar los mecanismos utilitarios de una sociedad desarrollada.

Esta cuestión de la metateatralidad es ampliamente trabajada por Lacan a propósito de la escena de “La ratonera” (*Mousetrap*) en el *Hamlet* de Shakespeare, ratonera que, como el resguardo de Pedrero, ayuda a captar las verdaderas intenciones del sujeto. Se puede afirmar entonces que la *escena dentro de la escena* tiene por sí misma un valor anticipatorio y previsor. Más allá del mero juego de roles a los que nos expone Pedrero, la estratagema del metateatro sirve para develar el malentendido entre los esposos. Al margen de esto, la *play-scene* no sirve tanto para que Gonzalo se perturbe y quede atrapado en la “ratonera” de la culpa al saberse asesino de Nunca, sino para permitirle a Marta embarcarse, por la vía de la representación y la ficción teatral, reposicionándose ella misma como sujeto de deseo, asunto que Lacan aborda con todas sus letras en su seminario 6 de 1958-1959:

Ficción, entonces, no quiere decir engaño, sino más bien algo construido, hecho con palabras, articulado en un discurso, en una escena [...] se trata de la necesidad de pasar por una ficción para situarse en relación con la verdad del deseo (2014, p. 87).

Así, por medio de la obra-dentro-de-la-obra que toma lugar en *Resguardo*, Marta

intenta ordenar, dar una estructura, suscitar precisamente esa dimensión disfrazada de la verdad que, en algún lugar, denominé “su estructura de ficción”, sin la cual él [ella] no encontraría cómo orientarse, más allá del carácter relativamente eficaz de la acción, a fin de hacer que Claudio [Gonzalo] se revele, se traicione (Lacan, 2014, p. 293).

En fin, es con la representación de la supuesta inmólación de Nunca que Marta tendrá la posibilidad de vislumbrar algo de la verdad sobre sí misma y, sobre todo, de las auténticas intenciones de Gonzalo.

Tanto el metateatro como el teatro íntimo (extimidad) ponen de manifiesto que entre los esposos se franquea un desencuentro estructural. En un punto de la pieza, Gonzalo le recrimina a su mujer: “Necesito que vuelvas a casa... No me acostumbro a estar solo.... Marta, yo te quiero...” (Pedrero, 1999, p. 108). Es así como se puede notar que entre Marta y Gonzalo se erige un malentendido fundamental: lo que uno quiere, no necesariamente es lo que el otro desea. Aunque Gonzalo dice amar a su esposa, lo que en realidad quiere es a alguien con quien estar y que le espere después de llegar de su trabajo. Pero cuanto más se ensimismaba laboralmente, la soledad y fastidio de Marta se incrementaban, punto de inflexión para su resultante hastío y adulterio.

Por su parte, Marta es consciente del abismo que existe entre ella y su marido, del desierto al que han llegado: “No nos entendemos. La gente no se puede comunicar con todo el mundo, es normal. Es una cuestión de ondas...” (Pedrero, 1999, p. 108). El

desacuerdo entre ambos es tal que la misma protagonista le espeta: “nos equivocamos; yo necesito otras cosas y tú otra mujer” (Pedrero, 1999, p. 109); sin embargo, Gonzalo parece no (querer) entender: “¡No me quieres escuchar!... No tienes interés en hablar conmigo, ¿no?” (Pedrero, 1999, p. 109). En *Resguardo* se puede entrever entonces un doble discurso por el que los espectadores/lectores se enteran de que los cónyuges tienen expectativas divergentes con respecto a su matrimonio: Gonzalo afirma que un sacrificio recíproco por su éxito profesional creará estabilidad futura para ambos, mientras que Marta, por su parte, reitera su necesidad de amor, atención y comprensión. Sin embargo, al final de la obra podemos presenciar a Gonzalo y Marta empeñados en culparse y en herirse mutuamente, justamente porque entre ellos la proporción sexual es evidentemente imposible.

Otro aspecto que demuestra esta falta de *rapport* sexual en la pareja es, en efecto, la infidelidad de Marta, la cual tiene sus implicaciones estructurales para que el deseo de Gonzalo se ponga en movimiento. Esto se puede leer a la luz de lo que Freud trabaja como “la teoría del tercero perjudicado”: una mujer, en tanto objeto amoroso, está en posesión de otro hombre que no es el oficial. Freud arguye que pareciera que esta condición del tercero perjudicado tiene que darse para que el “legítimo” –en nuestro caso, Gonzalo– quede verdaderamente prendado a su mujer. Es decir, que para que un hombre desee a su mujer, ella debe ser la propiedad de otro. En términos lacanianos, esto indica que para que un hombre ame verdaderamente a una mujer es necesario el advenimiento del Otro. De hecho, la nominación de un gran Otro es de suma importancia en *Resguardo*.

El deseo del sujeto tiene su origen en el campo del Otro, que se formula en términos de una pregunta: ¿Qué me quiere? [*Che vuoi?*]. Más específicamente, la pregunta por la propia existencia solamente puede plantearse a partir de la pregunta por el deseo del Otro: el pasaje a manera de correspondencia sería entre ¿quién soy yo? → ¿qué me quiere el Otro? No obstante, la respuesta que en este lugar recibe el sujeto es la de una falta, agujero que Lacan posiciona en su grafo del deseo como S (A), es decir, en cuanto “castración”. Y es sólo por la vía del fantasma por la que el sujeto podrá colocarse en relación con la hiancia en el Otro, quien desea justamente porque está en falta. En todo caso, si Gonzalo se presenta como el gran Otro de su mujer es porque ella logra captar esta falta que le es inherente a él; este momento le permite liberarse de las cadenas impuestas. Colocado en el lugar de un gran Otro colmado, Gonzalo le increpa a su mujer: “Es tu última oportunidad [para volver conmigo]”, a lo que ella le responde, escindiéndolo: “No la quiero” (Pedrero, 1999, p. 109).

En fin, desde la perspectiva lacaniana, para que un hombre se enamore de una mujer, ella tiene que ser un poco infiel, desbordando así los celos del marido. Y es ésta justamente la condición que se puede reconocer en la relación de Gonzalo y Marta. Exaltado, él se lo

recrimina: “¿Por qué no me dijiste que me estabas poniendo los cuernos?... pero no, tenías que subirle a casa. Que te viera el portero”, para luego decirle con vehemencia: “Necesito que vuelvas a casa [Marta]. [...] Tienes que volver. No me acostumbro a estar solo” (Pedrero, 1999, p. 108). Esto implica que el estatuto mismo del deseo requiere de un tercero que lo provoque. Es en este sentido que Lacan define el deseo como deseo del Otro, lo cual significa que es necesario que el otro desee algo diferente a la pareja, para que aquél se empiece a interesar.

Ahora bien, esta necesidad que tiene Gonzalo de controlar a su pareja se puede ver con más claridad a partir de la caracterización de Nunca. Recordemos que el conflicto de la obra surge cuando Marta le comunica a su (ex)esposo que llevó a su mascota a la perrera y que, si no va a recogerla antes de las ocho, ésta será sacrificada. Aquí la perrera (resguardo) corresponde a ese significante diegético que a pesar de ser invisible en la obra permite cierta construcción abstracta por parte del lector/espectador, pues es allí donde el marido demostrará exactamente quién es en realidad, a saber, un ser irritante y controlador. Al final, sin embargo, él sale de la escena firmemente convencido de que Marta es la culpable de la muerte de Nunca. Empero, “*Marta mira hacia la puerta, espera unos segundos y de pronto empieza a reírse a carcajadas*” (Pedrero, 1999, p. 112): ella destapa una caja y sale la perra.

Efectivamente, Nunca es un actante significativo que, aunque permanece sobre todo ausente en la obra, está constantemente presente en el diálogo entre los esposos, presencia que contribuye, tal y como lo advertimos a propósito del nombre propio, a que la relación sexual entre Marta y Gonzalo no exista. Es más, por los rasgos del diálogo, entre ambos pareciera que discuten sobre la custodia de una hija más que de una mascota. Esto se puede apreciar en aquella última escena cuando Nunca sale de dicha caja y Marta le dirige la palabra como si fuera un ser humano: “¿Ya estás despierta? Pobrecita... Muy bien, te has portado estupendamente... ¿Has oído, Nunca? Necesitaba que oyeras todo, que supieras cómo es tu padre...” (Pedrero, 1999, p.112). Hacia el final de la pieza, el lector/espectador advierte que la perra pareciera ser el único lazo de unión entre los esposos, el cual, con el desplante de Gonzalo y la estratagema metateatral construida por Marta, no es más que un artilugio que refrenda esa relación que no existe.

A propósito de Nunca, podríamos aseverar que se muestra como representación de la actitud despreciable de Gonzalo, talante que evidencia que vengarse de la mujer que lo ha traicionado es más apremiante que salvaguardar la vida de su mascota (Pennington, 2006, p. 39). De acuerdo con la apreciación de Ann Witte (1996), en efecto, la perra personifica la consunción de los esposos. Para dicha crítica norteamericana, Nunca pasa de encarnar el afecto que alguna vez éstos sintieron a convertirse en un instrumento de la mayor crueldad posible (p. 46), crueldad que puede ser leída desde el punto de vista de lo que Lacan deno-

mina “agresividad”, y que es la base del “*odioenamoramiento*”¹³ entre los esposos, misma que también se relaciona con la dialéctica del amo y el esclavo. Para Lacan, la agresividad se define como cierta “intención de agresión”, que se escenifica en términos de anticipo o preludeo del acto agresivo, y el cual es siempre inconsciente. En general, la agresividad puede manifestarse a través de palabras e imágenes, las cuales también aparecen diseminadas en la obra de Pedrero.

En un primer momento, para Freud, la corriente agresiva (*Destruktionstrieb*) “es una disposición pulsional autónoma, originaria del ser humano” (1984c, p. 117), en cuyo centro sobresale la destructividad como una expresión de la pulsión de muerte (*Todestrieb*) orientada hacia el exterior. Por su parte, para Lacan (1984a), “la agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo” (p. 102). Es en dicho sentido que se puede hacer referencia a una agresividad estructural palpable en el actuar de Gonzalo, que alcanza el acto consumado y la palabra articulada, conformando así una amplia gama que incluye “desde una palabra cifrada (el síntoma, los actos fallidos), los laberintos de la palabra misma, pasando por los actos de efecto simbólico hasta la crudeza contundente de la violencia misma hecha acto” (Rossi, 1984, p. 62), ideal de violencia que es evidente en el actuar de los esposos.

No obstante, Marta se sirve de la agresividad de Gonzalo para descubrir la validación que andaba buscando para separarse de él de una vez por todas: “Siento cierta felicidad por no haberme equivocado. Eres despreciable. Eres una araña roja; te has comido todas mis raíces, mis hojas..., has matado a mi perra” (Pedrero, 1999, p. 111). Es interesante, a propósito de la perra, que el título escogido para la traducción francesa de la obra sea, precisamente, “*Une vie de chien*” (“Una vida de perro”), enfatizando así el poder característico del significante “perra” que representa la verdad de que entre Marta y Gonzalo no hay más que conflictos y continuas contiendas y que, en definitiva, evidencia el desencuentro entre ambos.

En fin, en *Resguardo personal*, Pedrero ilustra con maestría las dificultades matrimoniales que crean las desiguales expectativas entre hombre y mujer. Marta utiliza hábilmente lo que ha aprendido a través de su fina observación (*regard*); sin embargo,

¹³ Para Lacan, el *odioenamoramiento* u *odioamoramiento* (*hainamoration*) corresponde al tipo de agresividad que surge de la alternancia entre odio y amor, característica tanto del devoto con su dios como de la relación que entabla el analizante con su analista, y que Freud elabora en términos de “ambivalencia”. Por lo tanto, el *hainamoration* tiene estrecha relación con el saber depositado en el Otro: “La cuestión del amor se liga así a la del saber. Añadía yo que los cristianos transformaron este no odio de Dios en una señal de amor. Y aquí el análisis nos incita a recordar que no se conoce amor sin odio” (Lacan, 1981, p. 110).

lamentablemente Gonzalo, sumido en las garras de su incapacidad egotista para percibir al otro como autónomo, nunca conocerá la satisfacción que le proporcionaría una relación de pareja “igualitaria”: no hay manera en que Gonzalo y Marta se puedan poner de acuerdo.

Resguardo personal es una pieza teatral que gira en torno a la relación fallida entre Marta y Gonzalo; o tal y como atinadamente lo propone Beatriz Moncó (2013), *Resguardo* trata sobre “un amor que en ocasiones aparece en la escena mediante su contrario: el desamor que genera pérdida y separación” (p. 688), a saber, amor o destrucción.

En efecto, *Resguardo personal* es la historia de cierta discordancia entre Marta y su esposo en la que se pueden escuchar los ecos de una obra anterior: *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre, cuyo título revela la relación entre la devastación y el amor, ahí donde ambos son inseparables y también irreconciliables: “sólo se ama de verdad destruyéndose a sí mismo en el otro”, pareciera ser la consigna. Con respecto a este binomio, Patricia W. O’Connor (1988) sostiene que los temas principales de la obra de Pedrero, donde *Resguardo* no es la excepción, son justamente “la soledad, la frustración, la inestabilidad psicológica de los personajes [y] el amor como fuerza destructora” (p. 47). De allí que el argumento de esta obra asombre al lector hasta el punto de causar cierta extrañeza psíquica. Se podría aseverar entonces que la acción de esta pieza en un acto gira en torno a la relación eminentemente deteriorada entre Marta y Gonzalo, este último, esposo sórdido que intenta despojarla de su libertad y bienestar. Marta se lo dice a Gonzalo con todas sus letras: “Me enseñaste lo insólito del amor: la destrucción” (Pedrero, 1999, p. 109), para luego insistirle: “puede ser que la destrucción sea parte del amor” (Pedrero, 1999, p. 109).

El continuo encuentro fallido entre los sexos confirma la falta de complementación basilar entre hombre y mujer. La interlocución de un sexo con el otro es imposible, sostenía Lacan. Los amantes están sentenciados a apren(he)der interminablemente la lengua del otro, a ciegas, en busca de los signos velados del *partenaire*. El amor es un laberinto de malentendidos, cuya salida no existe. En efecto, entre Marta y Gonzalo se ha abierto un abismo lleno de incomprensión e incomunicación que confirma la máxima lacaniana de que “no hay relación sexual”, es decir, que entre los sexos sólo existe un desencuentro estructural que en todo caso solamente el amor podría solventar, imposibilidad con la que también tropezamos en esta obra. Si, en todo caso, Lacan propone la promesa de que el amor suple la ausencia de relación sexual, en *Resguardo personal* no existe dicha complementariedad, precisamente porque entre Marta y Gonzalo no sólo no hay entendimiento, sino que tampoco hay amor: “No, no tengo ningún interés en quedarme contigo. Tengo prisa” (Pedrero, 1999, p. 107), se lo declara patentemente Marta a su exmarido.

Fuentes consultadas

- Apolo, Guillermo. (2014). *El acto del duelo: La función paterna en la constitución del deseo*. Letra Viva.
- Braunstein, Néstor. (1982). Lingüística. En N. Braunstein (Coord.), *El lenguaje y el inconsciente freudiano* (pp. 161-236). Siglo XXI.
- Braunstein, Néstor. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Siglo XXI.
- Bringas, Lucía. (2016). No hay dos sin tres. *Ética y Cine Journal*, 6(2), 19-22.
- Chemama, Roland y Vanderersch, Bernard. (Eds.) (2004). *Diccionario del Psicoanálisis*. Amorrortu.
- Coria, Clara. (2011). *El amor no es como nos contaron... Ni como lo inventamos*. Paidós.
- Freud, Sigmund. (1984a). Personajes psicopáticos en el escenario. En *Obras completas* (Vol. 7, pp. 273-282). Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1984b). Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. En *Obras completas* (vol. 11, pp. 155-168). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. (1984c). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (vol. 21, pp. 57-140). Amorrortu.
- Galán, Eduardo. (1990). Entrevista: Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 16(1), 11-13.
- Lacan, Jacques. (s.f.). *La identificación. El Seminario 9* (1961-1962). Inédito. Recuperado de la base documental Folio View 4.2.
- Lacan, Jacques. (1981). *Aun. El Seminario 20*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (1984a). La agresividad en psicoanálisis. En *Escritos 1* (pp. 94-116). Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1984b). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos 1* (pp. 227-310). Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. (1994). *La relación de objeto. El Seminario 4*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2006). *El Sinthome. El Seminario 23*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2008). *De un Otro al otro. El Seminario 16*. Paidós.
- Lacan, Jacques. (2014). *El deseo y su interpretación. El Seminario 6*. Paidós.
- Mack, Christopher. (1999). An Additional Note on *A Night in the Subway* Paloma Pedrero. En P. Zatlin (Ed. y Trad.), *Parting Gestures with a Night in the Subway*. Estreno Plays.
- Miller, Jacques Allain. (1986). *Matemas 1. Manantial*.
- Miller, Jacques-Allain. (1997). Una charla sobre el amor. En *Introducción al método psicoanalítico* (pp. 151-186). Paidós (Serie Nueva Biblioteca Psicoanalítico Eolia).
- Miller, Jacques-Allain. (2010). *Extimidad*. Paidós.

- Moncó, Beatriz. (2013). Mujer y amor en el teatro de Paloma Pedrero: Una lectura desde la antropología de género. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38(3), 687-709.
- O'Connor, Pat. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*. Fundamentos (Colección Espiral).
- Ons, Silvia. (2015). *Todo lo que necesitas saber sobre psicoanálisis*. Paidós.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de teatro*. Paidós.
- Pedrero, Paloma. (1999). *Resguardo Personal. Juegos de noche. Nueve obras en un acto* (Ed. V. Serrano). Cátedra.
- Pennington, Eric. (2006). *Resguardo personal* and the canonization of Paloma Pedrero. *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, 32(1), 35-40.
- Rossi, Lucia. (1984). La agresividad. En *Lecturas de Lacan 1-Escritos* (pp. 58-79). Lugar Editorial.
- Serrano, Virtudes. (1999). *Introducción. Paloma Pedrero. Juegos de noche. Nueve obras en un acto* (pp. 9-58). Cátedra.
- Witte, Anne. (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. Peter Lang.
- Zatlin, Phyllis. (2001). From Night Games to Postmodern Satire: The Theater of Paloma Pedrero. *Hispania*, 84(2), 193-204.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

Nicolás Perrone*

* Universidad de Congreso, Argentina.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1979-4771>
e-mail: luisnicolasperrone@gmail.com

Recibido: 08 de julio de 2024

Aceptado: 06 de septiembre de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2781

La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

Resumen

Se aborda la idea de la imagen teatral como una teatralidad de experimentación, cuya lógica se aparta del régimen de representación mimética. Para ello, se analizan dos trabajos unipersonales de la compañía de teatro experimental Los Toritos (Mendoza, Argentina): *Usted El crimen está en la mente* (2013) y *Bajorrelieve apocalíptico* (2018). La indagación se apoya en una serie de conceptos de la filosofía de Deleuze y se concentra en desentramar los dispositivos de visibilidad y los agenciamientos teatrales propios de cada obra. La finalidad es comprender la poética de estos montajes como un modo de trabajar la corporalidad en tanto imagen teatral y observar que esa singularidad produce otras imágenes; en estos casos concretos, imágenes de lo intolerable e imágenes de lo aberrante.

Palabras clave: teatralidad; dispositivo; visibilidad; agenciamiento; Argentina.

The theatrical image between the intolerable and the aberrational

Abstract

This essay addresses the idea of the theatrical image as a theatricality of experimentation, whose logic differs from the regime of mimetic representation. To this end, two one-person plays by the experimental theater company Los Toritos (Mendoza, Argentina) are analyzed: *Usted El crimen está en la mente* (2013) and *Bajorrelieve apocalíptico* (2018). The research is based on a series of concepts from Deleuze's philosophy and focuses on unraveling the devices of visibility and theatrical assemblage of each piece. The purpose is to understand the poetics of these productions as a way of working on corporeality as a theatrical image and to observe that this singularity produces other images; in these specific cases, images of the intolerable and images of the aberrational.

Keywords: theatricality; visibility; device; agency; Argentina.

La imagen teatral entre lo intolerable y lo aberrante

Introducción

Las prácticas teatrales contemporáneas se expanden por líneas de trabajo tan diversas que hacen difícil establecer una determinación esencial de lo puramente teatral. Las formas de contaminación e hibridación entre disciplinas artísticas producen un estallido de posibilidades poéticas y difuminan los bordes que separan estas disciplinas entre sí. Es claro que el movimiento histórico de la teatralidad ha transitado un largo camino de experimentación, desde los intentos artaudianos de implosionar la escena hasta la actualidad. En este trayecto es posible ver que muchas de las búsquedas teatrales del siglo xx tendieron cada vez más hacia el cuestionamiento de la representación mimética. Esto quiere decir que las poéticas realistas dejan de ser las predominantes y conviven con otras prácticas que deshacen los parámetros tradicionales de la representación y la estructura dramática, tal como podría verse en lo que Lehmann denomina teatro posdramático y también en las prácticas de performance. Sin duda, los modos de producción actuales son tan múltiples como singulares, lo que exigiría una constelación conceptual igualmente particular. Ahora bien, lo que nos interesa indagar desde nuestra perspectiva es la posibilidad de comprender este movimiento de la teatralidad como un desplazamiento hacia la imagen.

De acuerdo con esto, proponemos la noción de imagen teatral para inscribir estas reflexiones. Entendemos que la imagen teatral es un operador no mimético, esto es una forma de la presencia dentro de las artes escénicas y del funcionamiento del teatro como territorio de producción de imágenes a partir de una corporalidad desnormalizada. La

imagen teatral se inscribe en una lógica de quiebre de la representación (de allí que haya que entenderla como presencia o presentación), y pone la teatralidad en un movimiento de devenir imagen, lo cual produce una modulación sobre ésta que se asienta en la materialidad del cuerpo.

Para comprender esto emplearemos una serie de conceptos de la filosofía de Deleuze, tales como *cuerpo sin órganos*, *sustracción* y *agenciamiento*, ya que nos brindan herramientas alineadas con una lógica de la diferencia que desarticula la noción de representación. Para apoyar esta idea, nuestro ensayo se enfoca en analizar dos producciones de la compañía de teatro experimental Los Toritos, de Mendoza, Argentina. Se trata de los trabajos unipersonales *Usted El crimen está en la mente* (2013) y *Bajorrelieve apocalíptico* (2018).¹ El objetivo es apuntalar nuestra perspectiva de la imagen teatral en teatralidades concretas. Cabe aclarar que, si bien el momento histórico en el que estos conceptos deleuzianos se forjan es diferente al de las teatralidades analizadas, el uso que les damos es metodológico (y no solamente estético). Dado que se enmarcan en una filosofía de la diferencia, consideramos que su transposición al campo teatral es no sólo posible, sino también deseable, pues las lógicas teatrales contemporáneas dialogan profundamente con los fundamentos filosóficos del pensamiento de la diferencia.

En este orden de cosas, proponemos dos nociones más para guiar este análisis: *dispositivo de visibilidad* y *agenciamiento teatral*. Llamamos dispositivo de visibilidad² a las distintas matrices poéticas. En rigor, un dispositivo de visibilidad consiste en una estratificación relativa de elementos heterogéneos cuya disposición, conexión y funcionamiento operan para configurar un aparato que haga patente una lógica de composición determinada. Es decir, que define una poética en la medida que propone un recorte y organización singular de los elementos teatrales.

De manera transversal, vemos que cada modo de producción de teatralidad está recorrido por agenciamientos. Cuando Deleuze piensa el agenciamiento, lo hace como una lógica de conexión, como una suerte de organización no predeterminada de elementos que permite una articulación dinámica. “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos [...]. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento: una simbiosis, una ‘simpatía’”

¹ Ambas obras escritas y dirigidas por Daniel Fermani, de la Compañía Experimental Los Toritos

² Cabe aclarar que Rancière (2011) suele usar la expresión “dispositivo de visibilidad” para referir el reparto de lo sensible en un sistema determinado; es decir, los medios y formas de representación que se emplean para dar visibilidad a una imagen. Nosotros tenemos en cuenta esta caracterización, pero la desplazamos hacia el ámbito teatral y, particularmente, a las prácticas que se inscriben más allá de la representación mimética.

(Deleuze y Parnet, 2013, p. 79). A partir de esta noción, consideramos que la teatralidad se constituye por medio de agenciamientos teatrales, esto es por operaciones concretas que se ponen en juego dentro de un montaje teatral. Es lo que permite que el dispositivo de visibilidad (la poética teatral) se efectúe. Por lo tanto, estamos hablando del modo en que se disponen los cuerpos y el modo en que se relacionan con los demás elementos escénicos. En lo que sigue, veremos estos funcionamientos en las dos obras antes mencionadas.

Imágenes de lo intolerable. Sobre *Usted El crimen está en la mente*³

En la obra *Usted El crimen está en la mente* (2013)⁴, de la Compañía Los Toritos, se observa un enfoque del elenco que busca minimizar al máximo el dispositivo de visibilidad, centrando casi todo el protagonismo en el cuerpo del actor. Esta inscripción está influenciada por el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski, con elementos de teatro físico y de poéticas simbolistas. La mira está puesta en la investigación de una corporalidad que, gestionada por los actores, agencie los elementos escénicos (escenografía, utilería, luz, sonido) de manera no instrumental ni figurativa.

La obra compone su dispositivo de visibilidad a partir de una estética del despojo. La única pieza en escena es un módulo de hierro, en forma de pirámide truncada, de 1.50 metros de altura, cuya estructura está cubierta por un entramado de telas que forman una telaraña irregular. El actor emplea el elemento escenográfico como una extensión de su cuerpo, acoplándose a él para componer imágenes y corporalidades no orgánicas (ver Imagen 1). Por ejemplo, el intérprete ingresa, sale, se enreda, se trepa, lo desplaza, lo voltea, camina sobre y a su alrededor, se cuelga, proyecta extremidades por diferentes caras del módulo, etcétera. En definitiva, se exploran y agotan las posibilidades compositivas entre el cuerpo y el dispositivo escénico. El uso no es *a priori* significante, pero ocasionalmente puede adquirir el estatuto de símbolo, en la medida en que su agenciamiento con la acción y el texto produzca efectos de sentido o afectivos en los espectadores.

Respecto a la dramaturgia textual, se trata de un monólogo donde un personaje indefinido narra de forma esquizofrénica la historia de un crimen que aparentemente cometió

³ El siguiente texto recoge un análisis realizado en nuestra tesis doctoral (Perrone, 2023, pp. 225-231) y adapta, amplía y profundiza algunos de sus elementos.

⁴ *Usted El crimen está en la mente* es un trabajo realizado por la Compañía Experimental Los Toritos, de Mendoza, Argentina, estrenada el 2 de noviembre de 2013. La obra está escrita y dirigida por Daniel Fermani e interpretada por Nicolás Perrone. La producción y realización independiente es de la Compañía Los Toritos.



Imagen 1. *Usted El crimen está en la mente.* Dir. Daniel Fermani. Le Parc, Mendoza 2013. Foto: Exequiel Nieto.

o del cual se adjudica la responsabilidad. En paralelo, el relato del hecho se entrecruza con otro donde expone la idea de la realidad como una proyección de su propia mente. En este sentido, aparece el delirio como un intruso que absorbe la realidad del hecho, el cual se reduce a una ilusión dentro de la mente del protagonista. Esta posición narcisista hace del evento algo ambiguo que, de ser como narra el personaje, no tendría verdaderamente el estatuto de un crimen y de esa forma quedaría exonerado. Al mismo tiempo, el narrador se refiere constantemente a un otro, a un “usted” al cual se dirige. Este otro permanece siempre en la sombra, en la ambivalencia, sin referente, lo cual coloca al discurso en una especie de extraño solipsismo.

Martín Acosta intentó boicotear mi proceso, y tuve que eliminarlo.
No fue fácil, porque aquí, en esta proyección de mi mente, rigen leyes a las que yo mismo me debo someter, de otro modo no habría aprendizaje. Por lo tanto,

mi plan debía obedecer a esas leyes. Las leyes que mi mente ha creado para crecer. Para no sentirse sola en la inmensidad de la nada. Tal vez mi mente sabe que no está sola. O tal vez sabe que está sola, y por eso inventa esta fantasía, y se obliga a seguir las reglas de su propio juego. Una mente flotando en la nada. El vacío.

Soy eso.

Entonces soy porque sé lo que soy.

Existo en la conciencia de mí mismo (Fermani, 2018, p. 108).

En la propuesta dramaturgica se vuelve indiscernible cuál de las posiciones es un reducto de la otra. Es decir, ¿es un hecho real, cuyo efecto traumático provoca el delirio?, ¿o es un relato idealista de una consciencia disgregada del cuerpo y del mundo? Esa dualidad, entonces, ubica al relato en el orden de la discontinuidad. En rigor, no nos encontramos con un desarrollo de sucesos, sino con una serie de fragmentos, escenas e imágenes que proponen una narrativa desorganizada, si por organización entendemos una sucesión lógica de hechos encadenados linealmente.

En este orden de cosas, es interesante apelar al concepto de sustracción que elabora Deleuze en su ensayo “Un manifiesto de menos”, dentro del libro *Superposiciones* (1979). Allí, el filósofo refiere ciertas operaciones del teatro de Carmelo Bene como inscriptas en una lógica de amputación que corrompe el orden de la representación mimética. Con esto se refiere a la supresión de los elementos de poder de la escena, pues “los elementos de poder en el teatro son los que aseguran a la vez la coherencia del tema tratado y la coherencia de la representación en escena” (Deleuze y Bene, 1979/2020, p. 16). Esto quiere decir que los elementos que componen la estructura dramática son puestos en desequilibrio. La trama como una constante organizadora, el personaje como una identidad o la representación misma como eje de lo teatral se conjuran en una operación sustractiva que pretende poner todo en estado de variación continua. De este modo, Deleuze intenta mostrar una cara de la teatralidad vuelta hacia la experimentación. En ella, la estructura de la escena no es estructurante, sino que se configura como un proceso, como un devenir. La representación, en tanto poder dominante, queda dislocada.

Este concepto de sustracción adquiere unos matices diferenciales en la obra de Los Toritos. No se amputa la narración, pues el discurso desarrolla una historia, pero ésta se da en la forma de fragmentos que van y vienen (la dramaturgia es reiterativa y tiene la estructura de círculos concéntricos que van amplificando la dimensión de la trama). Sin embargo, el tipo de dispositivo de exposición hace que dicha organización se module. El mismo diagrama fragmentario y discontinuo del texto colabora en la disgregación de la estructura dramática, ya que no hay una composición de acciones que puedan represen-

tar lo que se dice en el discurso. En consecuencia, esto permite un juego de exploración de la corporalidad para producir el montaje como una sucesión de secuencias físicas e imágenes corporales.

La teatralidad aparece como un juego del gesto infinito y el ritmo. Esto sustrae la estructura de poder de la representación, y pone la teatralidad en un proceso de variación continua. Justamente, el juego del gesto es un proceso de devenir múltiple, es una conjugación de imágenes que se superponen a una narración que ya no pueden ilustrar. Por lo tanto, la imagen teatral aparece como una producción de corporalidad que hace presencia y se dibuja como una dimensión yuxtapuesta a la del discurso. Lo que se dice y lo que se hace no van de la mano, sino que se entrecruzan como fuerzas disociadas, en tensión y repulsión permanente. Cabe aclarar que estas operaciones de disociación son propias del trabajo de la compañía Los Toritos, razón por la cual nos interesan los marcos teóricos que referimos, ya que explican las herencias estéticas que resuenan en sus producciones.

Por otra parte, la obra muestra una corporalidad dislocada de la norma, por lo cual cabe recordar la noción deleuziana de cuerpo sin órganos. Con este concepto, el filósofo recupera una idea de Antonin Artaud expresada en su pieza radiofónica titulada *Para acabar con el juicio de dios* (1948), donde el poeta expresa un desprecio por el cuerpo organizado. Deleuze intenta pensar una figura de la corporalidad que se corra de la normalización y la representación en un cuerpo. “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo” (Deleuze, 2009, p. 51). Que este cuerpo sea intensivo significa que no está apresado por una forma definitiva y que no se define como representación. En cambio, el cuerpo es territorio de una experimentación y se encuentra en un movimiento de devenir o de variación continua (si lo pensamos en términos teatrales). En *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Deleuze (2009) establece un vínculo interesante entre el cuerpo y la histeria, cuando piensa en las potencias deformantes de las figuras que pinta Bacon. La presencia de la figura está en relación con una potencia más profunda que hace del cuerpo una desorganización que lo desvincula de lo figurativo. Cuerpos que se contraen sobre sí mismos, que se estiran sobre un contorno, muestran, además de una espacialización particular, una manera de presentar el tiempo como un ritmo intensivo. Las deformaciones son cuerpos sin órganos, formas que evidencian la sensación como captura de fuerzas en la imagen y como un movimiento de variación continua. Cosa que ocurre de la misma manera en el teatro. El movimiento teatral de variación continua hace de la escena un lugar donde se producen cuerpos sin órganos.

Ahora bien, Deleuze (2009, p. 53) piensa la presencia del cuerpo sin órganos como una histéresis. La provisionalidad de los órganos, esto es la determinación temporal de un ór-

gano por el encuentro de una onda con una fuerza exterior, hace que el cuerpo se produzca históricamente. En el cuerpo sin órganos aparece una onda, cuya amplitud variable lo recorre de un lado al otro y de la cual no se puede extraer una forma fija. Esta onda traza niveles de acuerdo con su coeficiente de variabilidad. Al mismo tiempo, en este trazado se da la acción de una fuerza que permite el constante desplazamiento. La danza de este encuentro es lo que hace aparecer la sensación como captura de fuerzas. Esta forma de histerización reporta un modelo de escenificación (marcado por la provisionalidad de la forma), o del cuerpo como escena nerviosa de la presencia.

De acuerdo con esto, en *Usted El crimen está en la mente*, la forma del dispositivo de visibilidad hace que la corporalidad se produzca como un cuerpo sin órganos, modulado por una histerización del mismo. El cuerpo del actor atraviesa constantemente fuerzas de deformación. Las primeras escenas de la obra consisten en una serie de secuencias físicas de gran intensidad, con variaciones de velocidad y lentitud, torsiones, atletismos y deformaciones del cuerpo hacia el uso de partes u órganos diferenciales. Por ejemplo, en una escena que consiste en un trabajo de piso, en plano bajo, el actor se mueve por todo el espacio del escenario a partir de impulsos internos, al mismo tiempo que pronuncia el texto. Estos impulsos lo hacen rodar en todas direcciones. Luego, detenerse y torcer las piernas para un lado y los brazos para el otro. Más tarde, apoyarse sobre la cabeza y realizar un puente con el torso. Después, recorrer el escenario como si fuera una araña, entre otros ejercicios. Todo esto libera una potencia de deformación e histéresis que hace de la corporalidad un cuerpo sin órganos. Justamente, el trabajo no consiste en otra cosa que en explorar la presencia de otros órganos u otras partes fragmentarias del cuerpo como ejes del movimiento. De esta manera, la obra adquiere un ritmo de variación que sube, baja y se detiene; luego, recomienza. Esta suerte de ritornelo produce una cadencia que se corta sucesivamente y hace que la temporalidad no sea regular. El tiempo, entonces, se determina como una ritmicidad intensiva, y dentro de ella se aprecian capturas de fuerzas.

Otro aspecto importante que aparece en la obra, relativo a la imagen teatral, tiene que ver con la desestratificación de la voz. Laura Cull (2013), a propósito de la lectura deleuziana del teatro y de su influjo artaudiano, destaca el aspecto inmanente del uso de la lengua y declara que permite enfatizar el lenguaje como un cuerpo sonoro en continua variación (pp. 65-79). La desorganización de la voz sólo puede darse en el seno de la práctica escénica. Cull (2009) considera que esto da cuenta de la presencia como pura performance (p. 250); es decir, la voz presenta una cara afectiva de la sensación, más allá de la representación. La desestratificación de la voz no implica necesariamente la desaparición de la palabra. Más bien se trata de jugar con la entonación, la dicción y el desmembramiento del sentido. No se trata de prescindir o exterminar el texto, sino de

hacer un uso no articulado del mismo. Aquí aparece la cuestión del cuerpo sin órganos, pues dentro del sistema lingüístico el fonema funciona como un órgano que sostiene la estratificación. “En el caso de la voz, la desestratificación implica poner elementos como entonación, dicción, tono y significado en variación [...]. En este sentido, el fonema es como un ‘órgano’ del lenguaje, que la voz desestratificada preferiría omitir” (Cull, 2013, pp. 78-79).⁵

Esta operación técnica de desestratificación vocal, muy habitual en el trabajo de Los Toritos, funciona como un modo de desvincular la actuación del registro realista. En este caso, se trata de producir secuencias vocales que exploren el uso de diversos resonadores, tonos y matices, para construir una partitura donde la voz transite por flujos que no dependen del discurso. De esta forma se disocia la acción del trabajo vocal sobre el texto. Muchas veces, en las secuencias corporales de cada escena, la labor física se emplea como impulso para la modificación de la voz. En otras ocasiones se trabajan ejercicios separadamente y luego se acoplan a la maquinaria corporal de cada escena. Como ya señalamos, el uso desestratificado de la voz determina la extracción de una imagen sonora, la cual se halla en un carril paralelo de su empleo como canal de representación del discurso. Lo que se pone en juego es una modulación de la imagen en el teatro que, en este caso, refiere la sonoridad como un cuerpo independiente que hace imagen.

La voz se desliga de la figura de la interpretación, es decir, de la actuación como interpretación representativa de emociones. Este uso determina una modulación afectiva de la voz. Todas las operaciones se dirigen a una multiplicación de los afectos no personalizados mediante los agenciamientos vocales, los cuales no necesariamente se vinculan con lo que se dice. Por ejemplo, estos flujos de voz son apprehendidos como matices de dolor, furia, cinismo, ironía, desprecio, desconcierto, sensualidad, entre otros. Esto no quiere decir que sean sentimientos o emociones psicológicos (al modo de la actuación realista) expresados mediante la voz, sino matices afectivos impersonales que adquieren esos espesores en la lectura de los espectadores, pero que, en el trabajo actoral, están elaborados como bloques disociados del texto y del cuerpo, como meros impulsos físicos. Más bien, se encuentran agenciados a aquellos, lo cual desplaza el registro de la representación hacia la imagen, la sonoridad y la presencia del cuerpo en ese concierto.

Lo que esa voz muestra son las hendiduras y hiatos de las palabras, presentadas en su pura materialidad. Los textos son, ciertamente, del orden de lo intolerable, pues narran la acción manipuladora de un hombre que es responsable de la muerte de otro, por causa de

⁵ “In the case of the voice, destratification involves putting elements such as intonation, diction, pitch and meaning into variation [...] In this respect, the phoneme is like an ‘organ’ of language that the destratified voice would rather be without”

su propio discurso envolvente. Es tan insufrible para él que constantemente se mezclan, en sus palabras, ideas de culpa, cuya evasión y banalización es inmediata. Ahora bien, la actuación y la voz no están dispuestas de modo tal que representen esas ideas, pues al ser tan intolerables son irrepresentables. De este modo, la única manera de darles materia es por medio de un uso no realista de la voz y la sonoridad; la exploración de los tonos, resonadores y matices vocales, producen hendiduras en el lenguaje, lo desarticulan. Esto evidencia que la palabra se vuelve deficiente para expresar ciertas zonas de lo real y, por ello, encuentra un relevo en la imagen.

En otro orden de cosas, la imagen teatral tiende a un agotamiento del espacio en la obra en cuestión. Ante todo, la espacialidad está extenuada porque es un espacio cualquiera y se vuelve imposible determinar una referencia del mismo. No transcurre en ningún lugar. Lo curioso es que el personaje constantemente afirma que la realidad es una proyección y efecto de su mente, por lo cual se podría suponer que todo acontece en su consciencia a modo de un delirio universal (de hecho, muchas de las lecturas de los espectadores van por ese camino). Sin embargo, a medida que transcurre la obra y su relato circular, se evidencia cada vez más que el acontecimiento es un estallido de lo real en su versión más intolerable.

Asimismo, no hay ninguna referencia que permita ubicar espacial y temporalmente lo que se ve en escena. Esto produce un refuerzo sobre el aspecto no representacional, en la medida en que la acción es tan solo la presentación de una imagen teatral y la espacialización es un uso exhaustivo del escenario hasta el agotamiento de todas sus virtualidades. Cuando la obra comienza, el actor sale desde el interior del dispositivo escenográfico que describimos al principio, el cual está volcado hacia adelante. Inmediatamente, este objeto es abandonado durante casi un tercio de la obra. El actor recorre el escenario impulsado por secuencias físicas, y en ese andar explora las posibilidades que el espacio vacío le brinda. Posibilidades virtuales que se actualizan a medida que avanza la acción, pero que son agotadas hasta el punto de ya no brindar ningún asidero de lo posible al movimiento. A partir de allí, el actor comienza manipular el dispositivo escenográfico. Entra y sale de él, lo traslada de un lado a otro, lo vuelca en todas las direcciones posibles, lo gira, se enreda en él, se cuelga, se para encima, camina sobre él, hasta que esas mismas posibilidades quedan extenuadas. De alguna manera, el dispositivo de visibilidad de la obra está construido como el proceso de agotamiento de las posibilidades del uso técnico del espacio. Esto mismo se transforma y reconfigura cuando es agenciado al texto y el relato de modo que las posibilidades agotadas por las imágenes que se producen son, a su vez, la nihilización de las posibilidades del personaje. El espacio se vuelve una trampa donde se revela lo intolerable de su acción.

De acuerdo con esto, en *Usted El crimen está en la mente* la imagen pone en evidencia

algo intolerable, que no puede ser mostrado en sí mismo y, en consecuencia, se manifiesta su intolerabilidad en las imágenes de un cuerpo desgarrado, atravesado por las potencias deformantes de la sensación en el cuerpo sin órganos. Aquí cabe recordar algunos aportes de Jacques Rancière respecto a la cuestión de lo intolerable, pues este problema presenta en paralelo la discusión acerca de los límites de la representación. El filósofo considera que la representación no puede reducirse al acto de producir una forma visible, sino más bien a producir un equivalente. En este sentido, la imagen no es la reproducción de una cosa, sino el juego complejo entre lo visible y lo invisible (Rancière, 2011, p. 94). Por lo tanto, un régimen de visualidad es lo que determina la posibilidad de manifestar lo intolerable, esto es la legitimidad de semejante tipo de imágenes no corresponden a ellas en sí, sino al dispositivo mediante el cual se presentan.

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen (Rancière, 2011, p. 99).

De acuerdo con esto, podemos pensar la teatralidad como un régimen de visualidad específico, donde se producen imágenes (corporales) que pueden dar cuenta de lo intolerable. “Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común” (Rancière, 2011, p. 102). De este modo, la ficción producida en el teatro es un régimen de visualidad y mostración de imágenes. Esto nos permite sostener uno de los objetivos de nuestro trabajo: los dispositivos experimentales, que se separan de la representación mimética, y abren alternativas de visualidad; donde se pueden manifestar otro tipo de imágenes y lo intolerable puede tomar forma de acuerdo a ese nuevo régimen.

De acuerdo con esto, lo intolerable tiene varios niveles en nuestro caso de análisis. Por un lado, está la intolerabilidad del hecho. El personaje narra los sucesos de un crimen o, más bien, la responsabilidad criminal que le atañe ante la muerte de un hombre, fruto de sus manipulaciones. Este acontecimiento en sí resulta tan indigerible para el sujeto que él mismo racionaliza el hecho argumentando que la realidad es una proyección de su mente. Si esto último es un simple delirio, éste es el resultado del trauma. Pero si su teoría es cierta (pues la obra deja la respuesta en una total ambivalencia), entonces el acto sigue siendo intolerable, y quizás doblemente intolerable, pues se constituye como un escenario de marionetas donde el personaje es el cínico manipulador de todas ellas. Ahora

bien, como la propuesta escénica no se decanta por un posicionamiento moralista sobre el tema, es claro que lo importante de esto es la ambivalencia y el temblor que se produce ante un hecho aberrante, cuya ambigüedad impide una resolución a nivel del juicio. De esta manera podemos suponer que lo intolerable de la imagen es su ambivalencia ante la certeza del espanto.

Por otro lado, el dispositivo de visibilidad de la obra muestra un nivel de lo intolerable en la dimensión del espacio. Como vimos, el espacio está agotado en sus posibilidades a partir del uso del escenario y del dispositivo escenográfico. De alguna manera, lo que esto pone sobre el tapete es la espacialidad como un aprisionamiento constante. Para el personaje ya no queda nada como posibilidad: ni estar, ni ser, ni redimirse. En este sentido, espacializarse hasta el agotamiento es una forma de mostrar lo intolerable del espacio cuando éste se territorializa en lo real. La realidad ya no puede ser asimilada por el personaje, por lo cual tiene que emplazarse en el escenario para escapar de ella y, en ese escape, mostrar lo intolerable que le resulta estar en el mundo.

Finalmente, lo intolerable se da también en el nivel de la imagen-cuerpo. El dispositivo de visibilidad de la obra está constituido a partir de un trabajo corporal propio de las técnicas del teatro físico que es llevado al extremo de la tensión y la intensidad. Por ello, hemos enmarcado esta poética en la noción de cuerpo sin órganos, pues toda su construcción tiende a la aparición de figuras de la corporalidad marcadas por el atletismo de la imagen, la deformación, la histéresis y la aparición de la sensación en formas afectivas. Todo ello apoyado, además, por un uso desestratificado de la voz. Ahora bien, la totalidad de este conjunto muestra al cuerpo como una imagen que es intolerable. Dicho de otro modo, el cuerpo se vuelve un territorio intolerable. El personaje, justamente, parece no soportar la forma acabada de su cuerpo, cosa que lo hace desarmarlo constantemente. En este sentido, podemos conjeturar que la intolerabilidad se halla en el régimen de la representación mimética. Los sucesos que narra el personaje son tan difíciles de asimilar y tolerar que se vuelven irrepresentables desde el punto de vista de la *mimesis*. De hecho, su representación en ese registro haría de la imagen algo indignantemente intolerable. En este sentido, se ve que lo irrepresentable no lo es necesariamente en sí mismo, sino que tiene que ver con el régimen de mostración que se emplee.

Lo que deja en evidencia el montaje en cuestión es que las imágenes de lo intolerable sólo pueden adquirir materialidad si el dispositivo con el cual se muestran es de otro orden que el de la representación mimética. Esta última es intolerable, el cuerpo colonizado por la organización del organismo es intolerable, la voz es intolerable; por tanto, el régimen de visibilidad de la obra quiebra esos registros y se direcciona hacia la producción de otros cuerpos y otras imágenes en esas corporalidades atravesadas por la intolerabilidad.

Imágenes y cuerpos aberrantes. Sobre *Bajorrelieve apocalíptico*⁶

En la obra *Bajorrelieve apocalíptico* (2018),⁷ se ponen en funcionamiento operaciones dirigidas a la producción de una corporalidad desorganizada a partir de la hibridación entre la danza butoh y las técnicas teatrales de desarticulación del cuerpo, que son características distintivas de la investigación de la compañía mendocina.

La gestación de este proceso implicó varios meses de trabajo de laboratorio entre el actor y el director, en los cuales se realizaron ejercicios que llevaron a la aparición de un código propio de la obra. En función de la observación del cuerpo actoral y de las imágenes que se hicieron presentes, el director y dramaturgo Daniel Fermani compuso una serie de textos fragmentarios, escritos en forma de versos, como un modo de acoplar la palabra al cuerpo. De modo que el texto no es un elemento previo al proceso del montaje teatral, ni tampoco un agente externo que determine la forma de la obra, sino un resultado *a posteriori* que surge de un agenciamiento teatral.

Desde esta construcción poética, podemos entender que la obra aborda otros ejercicios de sustracción del tipo que plantean Deleuze y Bene (1979/2020):

Van a mutilar o amputar la historia, porque la Historia es el marcador temporal del Poder. Van a suprimir la estructura, ya que es el marcador sincrónico, el conjunto de las relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, ya que pertenecen al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre el habla, y da prueba también de una invariancia o una homogeneidad (p. 22).

En el caso de *Bajorrelieve apocalíptico*, la configuración misma de la obra desarma los componentes estables y estructurantes de la representación mimética. El texto no adopta una función organizadora de la escena, pues se presenta de manera fragmentaria, sin exponer ninguna trama o historia. El personaje se deshace como identidad, para presentarse como el devenir de un cuerpo sin órganos. El uso de la voz, también desestratificado, expone un ejercicio de variación continua, de quiebre de la homogeneidad y de la representación de lo que se dice. De acuerdo con esto, los marcadores estructurantes de la representación como poder, se quiebran

⁶ El siguiente texto recoge un análisis realizado en nuestra tesis doctoral (Perrone, 2023, pp. 231-236) y adapta, amplía y profundiza algunos de sus elementos.

⁷ *Bajorrelieve apocalíptico*, escrita y dirigida por Daniel Fermani, estrenó el 22 de abril de 2018. Contó con la actuación de Nicolás Perrone, iluminación de Daniela Aveni y Sabrina Pascual, vestuario de Victoria Ferroni y producción de la Compañía Los Toritos.

en favor de una lógica dentro de la cual la experimentación con el cuerpo y el agenciamiento con los elementos escénicos exponen un dispositivo de imágenes teatrales.

De este modo, la palabra se inserta en la imagen teatral, abandonando la función de una gramática que ordena la escena. Hay un devenir extranjero dentro de la dramaturgia del texto teatral, pues el esquema dramático se sustrae, es amputado. La estructura de poder que determina la organización de la teatralidad desaparece. En su lugar, el texto se presenta como una serie de imágenes fragmentarias yuxtapuestas entre sí. Dichas palabras-imágenes hablan sobre las formas en que los modos de vida contemporáneos socavan todas las expectativas de un mundo con un futuro alentador. Asimismo, plantean el dolor de unos cuerpos frente al hambre, la desigualdad, el desencanto, el consumismo y ante la expulsión de la vida que implican tales figuras. En este sentido, lo que la palabra enuncia son esas imágenes, pero éstas no determinan la teatralidad de la escena. Esta última acontece por medio del dispositivo de visibilidad de la obra y de los agenciamientos teatrales con los elementos de utilería, vestuario, luz y sonido. Tales agenciamientos se articulan a partir de un uso desorganizado del cuerpo, esto es por la mediación del cuerpo sin órganos.

La primera escena se compone por un agenciamiento entre fragmentos del cuerpo, la luz y el sonido. El actor realiza un trabajo con la espalda. La iluminación tenue recorta el espacio y sólo deja ver ese objeto parcial: la espalda y sus movimientos microfísicos. La secuencia asume una temporalidad de la lentitud, para dejar ver cómo se concatenan entre sí cada movimiento, cada músculo, cada torsión y cada tensión, en una suerte de danza aberrante de un fragmento corporal que aparece casi flotante. Esto ya enuncia el tenor de toda la obra. El cuerpo es una forma imposible en su representación. Acompañado por la música, el cuerpo reacciona ante el impulso externo y lo pliega sobre sí mismo, logrando cada vez una composición que acumula lo anterior como capas que se superponen y contaminan entre sí. Sólo esto es lo que impele al movimiento. En otros términos, no se trata de una coreografía, sino de una secuencia que se mueve a sí misma por medio de la exploración de zonas de intensidad.

Esta secuencia evidencia cómo la imagen se modula en el teatro por medio de una producción de corporalidad que se corre de la mera lógica de la representación, o de la presentación de un cuerpo sin órganos, teniendo en cuenta el objetivo que intentamos hilar en este trabajo. Por momentos, en la escena citada, la imagen es solo de una espalda, o un cuerpo decapitado, ya que la cabeza está plegada hacia adelante y no se ve; la imagen es la de un objeto parcial que flota en la luz. Paulatinamente, el cuerpo incorpora partes y posibilidades de movilidad, hasta que se yergue con movimientos desarticulados. El trazo del recorrido se realiza con lentitud, dándole presencia a cada una de las partes de ese cuerpo que ahora se mueve como un organismo anómalo y aberrante. Los gestos comienzan a acompañar la danza irregular y monstruosa. Todo forma parte de una gran disociación corporal que

abandona la figuración. Finalmente, la temporalidad del ritmo se disloca cuando irrumpe un estallido en la velocidad y el actor recorre todo el escenario con movimientos vertiginosos, tensiones y caídas, al tiempo que repite (y aquí la repetición cobra un espesor por sí mismo) un texto: “Tengo un cuerpo/ tengo tu cuerpo/ no te tengo/ soy un cuerpo/ no tengo cuerpo/ no soy” (Fermani, 2020, p. 7). De algún modo, esta escena anuncia y sintetiza el talante de la obra. De ahí en más, solo queda asistir al devenir de ese cuerpo sin órganos.

Aquí es interesante reparar en el agenciamiento que se produce por la alianza de la imagen teatral con la danza butoh. La particularidad de esta “danza de la oscuridad” es un ejercicio de desterritorialización del cuerpo, similar a lo que Deleuze piensa como cuerpo sin órganos. La experiencia del caos que atraviesa el cuerpo y su movimiento, y el colocarlo en un estado de devenir hace que la corporalidad se presente en la escena como una producción de teatralidad alejada de la representación mimética. En este sentido, el teatro deviene imagen teatral, por cuanto abandona los esquemas de la estructura dramática. Como señala Pérez Monjaraz (2016), a propósito del butoh, “en este lugar el cuerpo se sumerge en el extrañamiento de sí mismo y del mundo y comienza a dejar de ser un cuerpo propio –el yo aparece cada vez más difuso” (p. 4). De lo que se trata, entonces, es de deshacer la identidad, de dislocar el elemento de la representación que remite a la forma acabada, cerrada, totalizada. El teatro dialoga con esta lógica cuando deviene imagen, cuando aborda la experiencia del cuerpo como un proceso de mutación, como un movimiento perpetuo de variación, cuyo destino es indeterminado y cuya forma se fuga constantemente de sí misma. En *Bajorrelieve apocalíptico*, esta experiencia se manifiesta desde la ya descrita primera escena. El cuerpo se mueve, pero con un movimiento aberrante, con un impulso que marca el ritmo, el tiempo y el gesto como intensidades del cuerpo sin órganos. Este agenciamiento produce la desaparición de la identidad del personaje. Éste no existe como tal; más bien, es la experiencia de un cuerpo en metamorfosis. Asimismo, el cuerpo aparece como una presencia que materializa el caos en una forma provisoria, cuya energía contenida explota y se contrae nuevamente. Este movimiento devela el dolor del cuerpo ante la imposibilidad de la representación. Por ello, el agenciamiento producido entre el butoh y la teatralidad engendra una imagen teatral de lo aberrante, cuya traducción es la aparición de un cuerpo abierto a un nuevo horizonte de posibilidades; posibilidades exploradas en el tránsito efímero por zonas de intensidad.

Hasta aquí, hemos hablado de la forma particular en que dos sustracciones acontecen en *Bajorrelieve apocalíptico*: la sustracción del texto en tanto drama, que deviene fragmentación e imágenes, y la sustracción de la representación en la figura de un cuerpo sin órganos. Esto determina una tercera amputación, que es la del personaje. Este elemento dramático desaparece por completo y es desplazado por un cuerpo que transita por devenires. No hay término al que se dirija el trabajo del actor, sino más bien una materialización que se define por su ope-

ración, por su movimiento, por su mutación, por la alianza de elementos heteróclitos. Se trata de transitar devenires. En la obra, éstos son de distintos tipos: animales, monstruosos, inorgánicos, etéreos. Estas son formas de energía y tonos corporales que introducen el movimiento y la cualidad de ese movimiento. Por ejemplo, en una escena, la corporalidad se configura y transfigura a partir de la imagen del agua, que actúa como flujo energético. Es decir, todos los movimientos se componen como un devenir agua, no imitan el movimiento de ésta. Se trata de emplear el flujo como un motor que compone corporalidad y movimiento.

Ahora bien, en otras escenas, el desplazamiento de la noción de personaje adquiere otros matices. Hay dos escenas donde aparecen figuras provenientes de la mitología. Se trata de Prometeo y del Minotauro. En rigor, éstos no son personajes, sino figuras sustraídas de su lugar común o de su zona territorial y reescritas en otro contexto donde adquieren el valor de símbolos. Por ejemplo, Prometeo, en su discurso, describe las imágenes de la condena, el puesto del sujeto mortal en el cosmos y la insoportable mentira de la inmortalidad: “Debo entregar mi hígado cada mañana”, “No hay peor delito que conocer la propia cárcel”, “Voy a arrojar sobre el mundo una gota de semen. Para que todo lo inmortal se convierta a la vida” (Fermani, 2020, pp. 9-10). Y el Minotauro, por su parte, expone las imágenes de los laberintos que apresan al cuerpo hasta su agotamiento y la necesidad de parir monstruos para, por fin, reconocerse: “No quiero ser hombre. Un asesino. La voz que miente. La mano que golpea. El beso que traiciona”, “Llenaría el mundo de monstruos/ Para que nadie se desconozca” (Fermani, 2020, p 11). Toda una imaginería del cuerpo ante el abismo que lo devora. Una seguidilla de imágenes que teatralizan el *pathos* de un cuerpo agotado.

En términos técnicos y de escritura del cuerpo, estas figuras operan como otras imágenes con las que se establecen alianzas y agenciamientos, con los cuales aparecen nuevas presencias, con matices energéticos y movimientos particulares, como así también variaciones vocales diferentes. En otras palabras, se compone con ellos una multiplicidad de corporalidades. Por lo tanto, la sustracción del personaje dramático opera con la inserción y reescritura de una figura que se agencia a un uso tonal y energético del cuerpo y éste, a su vez, a un uso vocal de tonos y resonadores. Toda una cartografía de la multiplicidad que se registra en un cuerpo sin órganos.

Por otra parte, el uso de la utilería y el vestuario no es instrumental. Los escasos elementos empleados se transfiguran en el cuerpo del actor, se acoplan de manera que los elementos no sean puras exterioridades ajenas, sino parte del cuerpo mismo. Por ejemplo, se emplea una pantalla circular que se encuentra colgada durante gran parte de la obra, inerte. Cuando el actor la toma, ésta se agencia a su cuerpo y configura otra imagen corporal (ver Imagen 2). La visualidad de la escena está en primer plano, aunque lo clave de esto es cómo la experimentación tiende a transfigurar todo en cuerpo. Éste no se limita jamás a la extensión del actor, sino que es un proceso de individuación en conjunto con todos los elementos del



Imagen 2. *Bajorrelieve apocalíptico*. Dir. Daniel Fermani. Teatrino, Mendoza 2018. Foto: Sabrina Pascual.

plano de composición. En este caso, el agenciamiento está operado por el actor, la pantalla que adquiere diversas formas en su manipulación, la luz que le otorga una calidad específica, las sombras que proyecta, el uso de una tela que muta en vestido y a la vez extiende las extremidades del actor, la palabra que se inserta en toda esta imaginería. En este sentido, vemos que la imagen teatral es la presencia de estos agenciamientos de multiplicidades que, en sí mismos y por separado, no tienen ningún valor significativo.

En otras escenas se exploran imágenes auditivas, por medio de sonidos que transforman la respiración en agitación y ésta en sonoridades guturales, balbuceos, ahogos, etcétera. Además, el actor emplea instrumentos poco convencionales (como el arpa de boca y el tambor trueno), los cuales producen sonoridades que se superponen a las acciones e interrumpen brevemente el desarrollo de la obra. En esos momentos, se concentra la atención en la materialidad del sonido, la cual adquiere autonomía y genera ambientes y afecciones inquietantes. Aquí vemos otro uso de la imagen, pues su materialidad está puesta en lo auditivo. En consecuencia, vemos cómo la noción de imagen se modula constantemente, más allá de la mera visualidad. Esto es parte de la imaginería teatral que propone la obra y que

configura la heterogeneidad del dispositivo escénico que, si bien es despojado o aparentemente minimalista, está atravesado por gran cantidad de materialidades.

¿Hacia dónde conducen, en *Bajorrelieve apocalíptico*, las sustracciones, devenires y agenciamientos producidos por la variación del cuerpo sin órganos? Hacia una serie de imágenes dantescas que son la forma exangüe del cuerpo de la representación. El esquema representativo se revela absolutamente depotenciado; el cuerpo ya no tiende a representar nada. Por el contrario, todo su movimiento es un gran quejido ante las capturas de la figuración. Frente a esto, el cuerpo explora formas de desorganizarse, y atraviesa las afecciones de lo aberrante, de lo inescrutable, de las zonas donde el cuerpo se precipita sobre sí mismo, sobre su propia catástrofe. Lo apocalíptico es la realidad del cuerpo ante la representación. Sobre estas ruinas emergen otras imágenes: las figuras que anuncian el devenir del cuerpo hacia otras experiencias del deseo. Las operaciones de la obra componen una imagen teatral que se sintetiza en su propia presencia. Toda la fuerza afectiva del cuerpo se condensa en la intensidad de la presencia de la imagen teatral que ha abandonado la figuración. Estas potencias son modos de aparición del cuerpo sin órganos y las posibilidades que éste abre. En este caso, se trata de ver que las posibilidades habilitadas por la desorganización del organismo, con el tránsito del cuerpo por afecciones múltiples y deformantes, con la transfiguración del cuerpo en imágenes y gestos, son posibilidades de otros modos de existencia o de la producción de corporalidades cuyas afecciones están en variación continua.

De acuerdo con esto, además de las imágenes de lo aberrante, aparece lo aberrante de la imagen. Desde esta perspectiva, entendemos que la imagen teatral, modulada desde el cuerpo sin órganos, muestra zonas de teratología. Los usos anómalos del cuerpo y una búsqueda de lo deformante en la actuación se dirigen a la exploración del aspecto aberrante de la imagen, aquellos intersticios donde ésta se desprende del orden apolíneo y figurativo, y se desvía hacia el territorio de lo inescrutable. Ahora bien, en la obra analizada, esto se sintetiza en imágenes visualmente seductoras. Es decir, no se lleva la estética del espanto al punto de lo aborrecible, sino que se sumerge en las hendiduras donde la imagen se vuelve atractiva. De alguna manera, lo que permite el cuerpo sin órganos, además de desplazar la representación por la presencia, es encontrar lo atrayente de la imagen en lo aberrante, y realzar la materialidad de un cuerpo como posibilidad de lo desconocido. Y, sobre todo, mostrar que la imagen misma posee zonas de aberración que son puntos que pueden transformarse en líneas de fuga, cuyo desarrollo hace presente los cuerpos fatigados por la lógica de la representación. Lo teratológico del cuerpo sin órganos decanta en la producción de una imaginaria cuya cualidad intensifica lo sensible y lo vuelve seductor, envolvente. Hay, entonces, una cualidad hipnótica en la imagen, cuyo poder, en este caso, está articulado por la forma en que los cuerpos devienen aberrantes, y en ese devenir producen aperturas afectivas.

Conclusión

Las experiencias que presentan las obras analizadas muestran un aspecto de la teatralidad que se desprende de la representación mimética. Si bien son casos particulares, entendemos que forman parte de una inscripción en modos de trabajo contemporáneos, tan solo unos entre muchos del gran y variopinto espectro de indagaciones actuales acerca del hecho teatral. Lo que nos interesa de ellas es la ruptura con el dispositivo representacional y las imágenes que se producen desde allí. Esta dislocación es posible cuando la poética que define la obra evoca lógicas de producción escénica con la mira puesta en una experimentación sobre el cuerpo y sus posibilidades expresivas. Por ello, propusimos como metodología de análisis las nociones de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral. Este esquema poético (dispositivo de visibilidad) se efectiviza por medio de operaciones (agenciamientos teatrales) que dan cuenta de los procedimientos particulares para llevar un cuerpo a escena o hacer aparecer la teatralidad como la cara de un acontecimiento no mimético. Todo esto configura lo que hemos llamado imagen teatral, es decir una figura de la teatralidad que permite entender ciertas poéticas como modalidades de producir cuerpos como imágenes. En otros términos, la imagen teatral es el devenir de una teatralidad cuando ésta deja de organizarse por medio del dispositivo representacional.

Ahora bien, lo que pudimos observar en el análisis de *Usted El crimen está en la mente* y *Bajorrelieve apocalíptico* es de dos órdenes: tanto de la expresión como del contenido. Es decir, la imagen teatral atraviesa esas dos dimensiones. Respecto a la primera, vemos que los agenciamientos teatrales configuran una estética de la experimentación con el cuerpo, la cual se orienta hacia la desorganización de la corporalidad en un cuerpo sin órganos. De este modo, la presencia de fuerzas deformantes, la circulación de energía y los tonos corporales transforman la actuación en una indagación por esas posibilidades expresivas. Por lo tanto, el personaje es sustraído como identidad en favor de un movimiento de variación continua que transforma la obra en un ejercicio que pretende hacer emerger un cuerpo extraño. En este sentido, podemos entender que esta exploración muestra la posibilidad de hacer aparecer otros modos de existencia.

Lo que en definitiva queda expuesto con estas construcciones poéticas es el momento en que la representación mimética se suspende como esquema estructurante de la teatralidad. Por otra parte, en cuanto al contenido, cada montaje evidencia la determinación de sus propias imágenes: imágenes de lo intolerable (en *Usted El crimen está en la mente*) y de lo aberrante (en *Bajorrelieve apocalíptico*). Esto quiere decir que los dispositivos de visibilidad (es decir, el diagrama con el que se estructura la pieza) y los agenciamientos teatrales (o los procedimientos teatrales concretos de cada obra) hacen que cada montaje teatral sea capaz de producir imágenes materializadas en los cuerpos. Lo que nos importa destacar

aquí es: cómo los dispositivos de visibilidad de la imagen teatral permiten exponer imágenes que diagraman la corporalidad en una tensión con lo que no se puede tolerar y con la aberración de la misma materialidad. En estas obras no se representa miméticamente lo intolerable o lo aberrante, sino que el cuerpo o los cuerpos que va habitando el actor exponen esas imágenes; es decir, encarnan la experiencia irrepresentable de lo que le pasa a un cuerpo que transita lo que no puede tolerar o habita lo que es aberrante. La presencia, entonces, es lo que sustituye la imposibilidad de representar sin más.

Fuentes consultadas

- Cull, Laura. (2009). How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence. *Theatre Research International*, 3(34), 243-255.
- Cull, Laura. (2013). *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. Macmillan.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Bene, Carmello. (2020). *Superposiciones. Cactus*. (Obra original publicada en 1979).
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. (2013). *Diálogos*. Pre-textos.
- Fermani, Daniel. (2018). Usted El crimen está en la mente. En *Teatro para teatralizar* (Vol. I). Acercándonos.
- Fermani, Daniel. (2020). Bajorrelieve apocalíptico. En *Teatro para teatralizar* (Vol II). Acercándonos.
- Pérez Monjaraz, Nayeli. (2016, noviembre 30). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión sobre la danza butoh. *Reflexiones Marginales*, 36. <https://reflexiones-marginales.com/blog/2016/11/30/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>
- Perrone, Nicolás. (2023). *Gilles Deleuze y la imagen teatral* [Disertación doctoral]. Universidad Nacional de Cuyo, Biblioteca Digital UnCuyo, Argentina. <https://bdigital.uncu.edu.ar/19738>
- Rancière, Jacques. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Testimonio

De los pies a la escena: el proceso creativo de una pieza de danza inspirada en la mitología japonesa

Raúl de Jesús Vázquez Sánchez*

* Facultad de Danza, Universidad Veracruzana, México
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7610-8791>
e-mail: holaraul.art@gmail.com

Recibido: 15 de diciembre de 2023

Aceptado: 03 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2782

De los pies a la escena: el proceso creativo de una pieza de danza inspirada en la mitología japonesa

Resumen

El presente testimonio expone el proceso para la realización del unipersonal coreográfico *Camino a la tierra de Yomi*. Se hace un recuento de las influencias japonesas que potenciaron el germen de la idea y el camino seguido hasta su culminación.

Palabras clave: unipersonal; coreografía; Japón; proceso creativo; mitología.

From the Feet to the Stage: The Creative Process of a Dance Piece Inspired in Japanese Mythology

Abstract

This testimony discusses the creative process for the creation of the choreographic the authors' solo piece *Camino a la tierra de Yomi* (The Road to Yomi's Land). The article presents the Japanese influences from which the piece's idea originated, and what paths were taken in order to stage the performance.

Keywords: solo; choreography; Japan; creative process; mythology.



De los pies a la escena: el proceso creativo de una pieza de danza inspirada en la mitología japonesa

Desde que me desperté en el hospital Siento un ritmo todo el tiempo. Es una canción lejana, que retumba en todas las cosas[...] ¿Puedes sentirla tú?, porque a mí me va a reventar por dentro (Vermut, 2018, 16:59).

Introducción

En 2022 realicé un unipersonal coreográfico titulado *Camino a la tierra de Yomi*, mismo que fue resultado de mis estudios en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. A continuación expongo el proceso que seguí para realizar la pieza. Hago recuento de los aspectos detonantes que favorecieron su creación y doy cuenta de la investigación que ayudó a fundamentar el proceso realizado.

Había pasado algún tiempo sin que la fuerza de la inspiración creativa azotara mi mente. Pero ese día llegó y quienes son creadores entenderán cuando hablo de esa imperiosa necesidad, ese latido extraño e insondable que nos lleva a movilizarnos en pos de lograr una pieza escénica.

Decidido como estaba, me tomé un tiempo en silencio para escuchar la voz que latía en mi interior. Su cauce desembocó en un interés profundo y olvidado por mí: la mitología japonesa. Con los seres fantásticos y mitológicos, me encontraba en terreno propicio para llegar a lo que para mí significa la danza: llevar al público a mundos nuevos e imaginarios.

Mitología y seres fantásticos del Japón

El primer referente que tenía sobre Japón eran las series de *anime*: caricaturas animadas del país del sol naciente. Estas series me acompañaron en mi niñez y fueron grandes referentes y potenciadores imaginativos mientras crecía. Con respecto a la mitología, tema principal que traté en mi unipersonal, es común que una gran variedad de estas series tenga, dentro de sus personajes y tramas, representaciones de la mitología, folclore, seres sobrenaturales, festivales o leyendas que forman parte de la ficción de la historia que las compone (Gil, 2020, p. 414).

Una de película japonesa que inspiró inicialmente la creación de este unipersonal fue *Kimetsu no Yaiba Mugen Ressha-hen* (Sotozaki, 2020). La película es una entrega especial de la serie *Kimetsu no Yaiba*, cuya premisa es la siguiente: en un mundo donde los demonios asedian a los habitantes de Japón existe un batallón de cazadores de demonios, institución auspiciada por un patrón de nombre Kagaya Ubuyashiki. Tras una batalla, uno de los fuertes (cazadores superiores), pierde la vida contra un demonio muy poderoso, pero logra cumplir con su deber al salvar a todos los civiles en peligro. Al llegarle la noticia a Ubuyashiki, éste menciona:

¿Entonces las 200 personas... no murieron gracias a una sola? Ese Kyojuro sí que trabajó duro. Fue un niño increíble. No estará solo, no seguiré con vida mucho tiempo. En poco tiempo, Kyojuro y todos aquí... se dirigirán a la tierra de Yomi (Sotozaki, 2020, 1:51:30).

Me intrigó saber cuál era la tierra de *Yomi*, cómo sería y por qué todos nos dirigimos hacia allá, así que me dediqué a investigar. Para definir el *Yomi* es importante hablar primero del sintoísmo o *shintō*, la religión nativa de Japón. Traducida como “camino de los dioses o espíritus”, tiene la idea de que todas las cosas de la naturaleza poseen alma. Es por ello que se puede venerar a una roca, a los árboles o a algo que tenga un atributo sagrado, ya que son representaciones de dioses o *kami* (Reche, 2018, p. 5).

El origen del *Yomi* da cuenta de un compendio de mitos provenientes del sintoísmo que fueron los primeros esfuerzos por dejar escrita la historia de Japón llamado *Kojiki* o *Crónicas de antiguos hechos*, escrito a principios del siglo VIII (Santa, 2018, p. 15). En el mito de la creación del sintoísmo también hallamos el origen del *Yomi*, en la historia de Izanagi e Izanami, dioses fundadores que engendraron las islas niponas y a las subsecuentes deidades. Al dar a luz al dios del fuego, Izanami muere. Izanagi emprende una búsqueda de su amada Izanami en la tierra del *Yomi* esperando recuperarla. Al encontrarse con ella, ésta le dice que para regresar juntos al mundo terrenal debe salir del inframundo por el mismo camino por el que ha llegado, sin voltear a ver nunca su rostro. Izanagi rompe esta condición y emulando una ruta similar a la del mito de Orfeo, huye despavorido del *Yomi*, tras

el impacto de ver a su mujer en estado de putrefacción, y se da una cruenta persecución por criaturas del inframundo, hasta lograr escapar. Una vez fuera, lava su cuerpo, lo que da origen a todas las criaturas del mundo (Eliade, 1967, pp. 106-107). Es relevante aclarar que la noción de *Yomi* o inframundo es muy distinta a la que tenemos en Occidente. En el sintoísmo no se concibe una idea de infierno. El *Yomi-no-Kuni* es simplemente un lugar donde prevalecen las sombras, bajo tierra (De la Peña, 2022, pp. 41-42).

Los *Yokai*

Es complejo seguir el origen de estos fantasmas, pues muchos de ellos fueron adoptados de las religiones budista y taoísta, provenientes de India o China; por ello, casi todos los demonios o seres fantasmales en Japón son de origen extranjero. Sin embargo, los japoneses les dieron una forma muy distinta de la que existe en estos países (Anesaki, 1947, p. 84).

En primer lugar, la palabra *Yokai* puede ser traducida de distintas maneras: monstruo, espíritu, demonio, espectro o ser fantástico. Morales (2020) menciona que, “al ser tan variados, no se puede hablar de ellos como seres benévolos o malévolos, puesto que algunos son simpáticos y divertidos, mientras que otros son grotescos y amenazadores” (p. 6).

El paraje que me hizo pensar en utilizar esta figura como inspiración fue la historia del “desfile nocturno de los 100 demonios”: durante las noches de verano, un *Yokai* de nombre *Nurarihyon* dirigía un corro de demonios por las calles del Japón feudal. Durante estos episodios, la gente no podía salir de madrugada, pues morirían si se encontraran con el desfile (Antonio García Villarán, 2020, 4:29).

El guardián entre el centeno

Hasta entonces creía haber tenido todo bajo control en cuanto a este proceso. Sin embargo, sucedió algo que lo cambiaría todo: la muerte de un familiar querido. Un infarto fulminante borró de un solo golpe su existencia. Me sentía consternado, pensaba en que se encontraba solo y que nadie lo había acompañado a su última morada.

El destino me llevó a leer la novela *El guardián entre el centeno*.¹ El protagonista, Holden Caulfield, habla de un sueño recurrente. Se imagina un campo de centeno al borde de un precipicio donde juega un grupo de niños. En lugar del tradicional espantapájaros

¹ Novela del escritor estadounidense J.D. Salinger (título original *The Catcher in the Rye*, publicada en 1951), cuyo narrador es un adolescente que regresa a su casa tras ser expulsado de la preparatoria.

está él en la orilla cuidando que no se desplomen. Este pasaje inspiró y dio forma final a mi unipersonal.

Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos, quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Sólo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan a él. En cuanto empiezan a correr sin mirar a dónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos. Yo sería el guardián entre el centeno [...] (Salinger, 1978, p. 168).

En mi caso, esta idea derivó en la creación de un guardián del *Yomi*, un *yokai* que fuera amigable y de presencia tranquila. Un ser lleno de augurios, de calma y reposo eterno. De algún modo quería crear el personaje que me hubiese gustado conducir a ese familiar mío hacia su morada eterna.

Convertirse en espíritu con los pies y la respiración

Después de esta investigación, vino el proceso más difícil: crear movimiento. Uno de los objetivos del trabajo fue generar a un personaje desde cero; es decir, imaginar por completo su corporalidad, vestuario y personalidad.

Así pues, me dispuse a buscar una pieza musical. Acudí al maestro Baruch Ascensión en busca de orientación. Amablemente, el especialista en percusiones se ofreció a componer la música para mi unipersonal, cosa que me honró profundamente porque, desde que lo conocí, había soñado bailar con su música.

Una vez trabajada la partitura musical, empecé por diseñar el aspecto exterior del personaje. Decidí que llevaría un sombrero de cultivar arroz para cubrir su cara, un kimono negro y una camisa de mangas abullonadas (ver Imágenes 1 y 2).

Tras meses de dudas sobre cómo proceder, decidí escribir a la actriz y maestra Liliana Hernández, para que asesorara mi proceso. Sus consejos puntuales constituyeron mi metodología principal de trabajo:

- Primero había que hallar la manera de volverse fantasma. La búsqueda del movimiento giraría en torno a cómo es una corporalidad fantasmal.
- Lo segundo era construir el personaje desde los pies. Esto quiere decir construir su caminata y hallar su respiración.



Imagen 1. Raúl de Jesús Vázquez en *Camino a la tierra de Yomi*. Foro de Corpo-Espacio Danza, Xalapa, Veracruz, México. 2022. Fotografía de Luis Raúl Chávez Mendoza.



Imagen 2. Elementos de vestuario y utilería, Foro de Corpo- Espacio Danza, Xalapa, Veracruz, México. 2022. Fotografía de Luis Raúl Chávez Mendoza.

La técnica transmitida por Liliana Hernández se origina de su trabajo con el maestro Abraham Oceransky, reconocido director teatral radicado en Xalapa. Dicha técnica fue desarrollada tomando fuentes diversas y sintetizándolas en un método y pedagogía concreta. Es difícil encontrar información al respecto, pues escasean los escritos sobre su método particular de entrenar actores. Su técnica habita en los “libros vivos” que han sido sus alumnos.

Nos centramos en el trabajo con los pies. En vez de crear una situación corporal de la cabeza (el pensamiento) hacia abajo, lo hicimos al revés: primero colocamos la intención en los pies y dejamos que subiera hasta la mirada, jugando con infinitas formas de modificar la planta de los pies, creando imágenes y llenándolas a la vez que aparecían. Previo a ello, hicimos un trabajo en el que todas las partes del cuerpo se habían vuelto dúctiles² y habían permitido el flujo armónico de la energía por todo el cuerpo.

Respecto al trabajo con los pies en la creación de configuraciones corporales, la actriz Roberta Carreri (1994) menciona en su obra *Huellas en la nieve*:

En la realidad cotidiana, nosotros usamos las manos y los pies de la manera más funcional según la ley del máximo efecto por el mínimo de esfuerzo. En la escena hay otra regla, por algo que refiere a la presencia del actor. Por lo que es muy importante encontrar otra manera de desplazarse en el espacio de manera no usual utilizando los pies.³

Otro teórico que escribe sobre el trabajo de los pies es Tadashi Suzuki. Centra su método para el entrenamiento de actores en la parte inferior del cuerpo y los pies. El trabajo con los pies es la prioridad del método Suzuki (Senda, 1998, p. 99). Los pies deciden la forma del cuerpo, así como la manera de mover los brazos y manos. Otros aspectos como la voz, el tono y matices dependerán también de los pies (Barba, 1990, p. 111).

Es complicado encontrar información sobre el trabajo enfocado en los pies como técnica interpretativa en el teatro y estas referencias aquí incluidas solo son ejemplos de lo que se puede aprender de teóricos teatrales, a la vez que son ecos de lo que he podido asimilar

² En este trabajo corporal se abordaron tres entidades básicas: muscular, energética e intelectual. Cuando nos referimos a un cuerpo dúctil, se habla entonces de un cuerpo en el que no existe ningún bloqueo ni obstáculo en cualquiera de estas entidades para que pueda vincularse en su totalidad. Lo dúctil, pues, refiere a aquello que no opone resistencia, sino más bien, ayuda a la integración (L.H. Pérez, comunicación personal, 31 de agosto de 2024). En este estado, las acciones ya no se realizan de manera aislada, sino con una integración de todas las partes del cuerpo.

³ Este comentario se encuentra en el minuto 7:53 del registro videográfico *Huellas en la nieve* | Roberta Carreri (1994) *Odin Teatret*. YouTube, perfil Eskenion: <https://www.youtube.com/watch?v=gK7oKmKvng>



Imagen 3. Personaje en movimiento. Foro de Corpo-Espacio Danza, Xalapa, Veracruz, México. 2022.
Fotografía de Luis Raúl Chávez Mendoza.

de las clases de la Facultad de Danza. Sin embargo, el manejo de la técnica del maestro Oceransky y la síntesis que comparte a su vez la maestra Hernández siguen caminos más profundos que involucran otras dimensiones del trabajo actoral.

Otro punto frecuente era pensar en la respiración. Mientras nos ejercitábamos, teníamos que pensar en la forma de respirar que tenía aquella situación. La maestra aseguraba que si hallábamos la respiración correcta y nuestro cuerpo se correspondía, la imagen aparecería por sí sola. De pronto, una colocación diferente de mis pies repercutió en todo mi cuerpo; hallé entonces el ritmo y la caminata del personaje. La respiración se hizo presente y había encontrado los detalles finales que darían vida a la pieza. Había encontrado a mi personaje, me había vuelto fantasma (ver Imagen 3).

Conclusiones

El presente testimonio partió de identificar las influencias que provocaron la creación del unipersonal coreográfico *Camino a la tierra de Yomi*. A dos años de su estreno, planteo las siguientes conclusiones:

- Mis principales influencias fueron la película *Kimetsu no Yaiba: Mugen Ressha-hen*, la mitología japonesa y la novela *El guardián entre el centeno*
- Estas fuentes supusieron la base de sustento teórico que apoyó a la creación coreográfica del unipersonal. Con la profundización de éstas fue posible trazar un camino hacia la creación coreográfica más claro.
- Con ayuda de la metodología propuesta por la maestra Liliana Hernández en su curso “Orígenes de la danza y el movimiento”, fue posible crear el personaje a partir de las exploraciones corporales desde la caminata hasta llegar a toda una gama de movimientos que constituyen la identidad de un personaje.

Fuentes consultadas

- Anesaki, Masahuru. (1947). *Mitología Japonesa Leyendas, mitos y folclore del Japón Antiguo*. Amazonia Editorial.
- García Villarán, Antonio. (2020, 8 de octubre). *¿Son los Yokai los fantasmas más terroríficos del mundo?* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CSjS2FcfEU>
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1988). *Anatomía del actor*. Ciudad de México: Gaceta, S.A de C.V
- De la Peña Juárez, María Fernanda. (2022). Creaturas, espectros y fantasmas japoneses del periodo Edo. Sus manifestaciones y representaciones en la construcción del miedo como puente intercultural. *Bloch. Revista Estudiantil de Historia*, 1(4), 38-50. <https://revistabloch.uanl.mx/index.php/b/article/view/95>
- Eliade, Mircea. (1967). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Ediciones Cristiandad.
- Eskenion. (2021, 10 de febrero). *Huellas en la nieve | Roberta Carreri (1994) Odin Teatret* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gK7oKmKvng>
- Gil Escudier, Elena. (2020). El anime como elemento transcultural: mitología, folclore y tradición a través de la animación. *BSAA arte*, (86), 413–436. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.413-436>
- Morales Palencia, Alberto. (2020). *Genealogía del mal en Japón: historia, características y comparativas del oni* [Tesis de licenciatura]. Repositorio Institucional, Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/131753>
- Reche Peris, Andrea. (2018). *Referencias mitológicas sintoístas en la serialidad animada japonesa* [Tesis de licenciatura]. Repositorio Institucional, Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/116027>

- Salinger, Jerome. (1978). *El guardián entre el centeno*. Alianza.
- Santa Cruz, Antonio Miguez. (2018). El Kojiki y los mitos del Japón. En Antonio Miguez Santa Cruz, Antonio Miguez y E. Macarena Torralba García (Coords.), *Japón en Córdoba: De un paso al otro lado del mundo* (pp. 14-24). Asociación Cultural Akiba-Kei y Universidad de Córdoba. <https://www.facebook.com/profile/100063533409805/search/?q=Japon%20en%20cordoba%20de%20un%20paso%20al%20otro%20lado%20del%20mundo>
- Senda, Akihico. (1998). El arte de Tadashi Suzuki. *Hojas universitarias*, (45-46), 98-103. https://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1372
- Sotozaki, Haruo. (Dir.). (2020). *Kimetsu no Yaiba: Mugen Ressha-hen* [Demon Slayer: El tren infinito] [Película]. Ufotable.
- Vermut, Carlos. (Dir.). (2018). *Quién te cantará* [Película]. Apaches Entertainment.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de puesta en escena

La monstrua

Héctor Justino Hernández Bautista*

* Maestría en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4278-6999>

e-mail: justin_cmr4@hotmail.com

Recibido: 07 de noviembre de 2023

Aceptado: 27 de agosto de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2783

La monstrea

En la coyuntura que se ubica entre la exploración teratológica y la performatividad desde la perspectiva de género, *La monstrea* (2022) es el primer montaje del colectivo xalapeño Pórtico 33. Propone una alternativa que integra dispositivos escénicos con un texto profuso en significados. Fue estrenado en Área 51 Foro Teatral en 2022, cuya temporada de 2023, presentada en el mismo sitio, es a la que se referirá a continuación.

Basada en la obra escrita por el dramaturgo uruguayo Ariel Mastandrea, la historia sigue a Cornelia de Longue, mujer barbuda del circo Las Ilusiones que ha entrado en decadencia luego de varios infortunios. Mientras ensaya su número, la protagonista revive los momentos significativos de su infancia y recuerda a sus compañeros de circo como una manera de reflexionar sobre sí misma y de constituir su identidad en relación con los otros.

Esta reflexión es importante debido a la apariencia ambigua de la protagonista que otorga su barba. Desde el inicio de la obra, el juego de indeterminaciones se hace presente: “yo no soy un hombre que se disfraza de mujer para parecer una mujer. Yo soy una mujer que parece un hombre aunque se vista de mujer” (Mastandrea, 2001, p. 4). De esta posibilidad que multiplica las interpretaciones, Alicia de la Vega y Juan de Dios Avilés, directores de la propuesta escénica, se valen para proponer una alternativa al texto original (ver la ficha técnica).

Al elegir un actor para escenificar a Cornelia, surge una dimensión relacionada con la ambigüedad sexual y el género que no estaba del todo presente en el relato original, donde la ambigüedad es una situación latente. La decisión de asignar a un actor (Juan de Dios Avilés, ver Imagen 1) el papel de una mujer pone en relieve este tema e incita a una lectura desde la perspectiva de género y los estudios sobre lo *queer*, en especial lo que se ha dado en llamar la



Imagen 1. Juan de Dios Avilés como Cornelia de Longue en *La monstrea*. 20 de octubre de 2022 en Área 51 Foro Teatral. Fotografía de Jesús Cabrera.

perspectiva *queer-crip*, que aborda lo “tullido”, lo extraño y lo raro (Mateo del Pino, 2019, p. 2). Como una reacción contra la normatividad y los mecanismos hegemónicos, la perspectiva *queer-crip* propone una alternativa de reivindicación política sobre los cuerpos y las identidades desde su diferencia. Cornelia de Longue, “la monstrea”, se sabe distinta y se precia de ello: invita al público a ver sus cicatrices de quemaduras, presume su barba, combina su seducción con una risa sardónica. Este exponerse hace visible lo que está oculto y pondera lo raro para evidenciar los sistemas de dominación a los que está sujeta la protagonista.

La propuesta que realizaron los directores juega un papel importante. Al modificar fragmentos, mover escenas o apostar por el trabajo corporal, pierden en claridad narrativa, pero ganan en riqueza de sentido. Así, en momentos como la explicación de la glándula pituitaria –donde se utilizan sombras–, la muerte de Adán –cuando una cabeza acompaña la caída–, la aparición de Jaime “el enano” o la liberación de Gloria, las palabras dejan lugar a imágenes abiertas y a interpretaciones sobre la forma en que nos relacionamos con lo otro, lo ajeno. Además, la obra abre la puerta a una serie de preguntas sobre la construcción de la identidad, ya sea en espacios trashumantes, como el circo, o a partir de la relación de lo íntimo con lo público (Ver Imagen 2).



Imagen 2. *La monstrea*. 20 de octubre de 2022 en Área 51 Foro Teatral, Xalapa, Veracruz. Fotografía de Jesús Cabrera.

El concepto de *performatividad*, utilizado en los estudios de género, sirve para abordar la cuestión de la identidad en el personaje de Cornelia. Según Judith Butler (2007) la performatividad de género se construye mediante una serie de comportamientos, actitudes y formas de actuar asignados desde el nacimiento, moldeando expectativas y roles que el individuo cumple o no (p. 17). En este sentido, Cornelia se debate entre el deber ser y el querer ser, con respecto a las tensiones sobre su identidad. Ya desde la infancia, cuando su madre intenta “matar la crencha”, hay un primer amago de obligarla a la norma; su barba, símbolo masculino, la va a perseguir como un dispositivo externo que contribuye a disgregar su género. En el montaje de Pórtico 33, la performatividad en Cornelia se trastoca aún más porque la corporalidad del actor fluctúa deliberadamente entre lo masculino y lo femenino. Este rasgo se agrega a lo ya dicho sobre lo *queer-crip* y da como resultado una reivindicación de la identidad ambigua en contra de la hegemonía y la estandarización.

Otra característica para tomar en cuenta al momento de acercarse a esta obra es la vocación metafórica con la que se elaboraron los personajes en la representación. El subtítulo



Imagen 3. Cornelia de Longue entre los andamios en *La monstrea*. 20 de octubre de 2022 en Área 51 Foro Teatral, Xalapa, Veracruz. Fotografía de Jesús Cabrera.

“Unipersonal patético para acompañamiento de viola” –eliminado en la adaptación de Pórtico 33 y perteneciente solo al libreto escrito– indica su naturaleza coral, puesto que, a diferencia de los monólogos donde solo hay un personaje, en los unipersonales hay varios. Dicha polifonía, en el montaje de Avilés y de la Vega, se traduce en un juego metafórico que muestra solo una parte del todo que constituye a los personajes. Así, en lugar de presentar un títere con la figura de Jaime, el enano, aparece solo el asiento donde se maquilla para la función; en lugar de Gloria, vemos una caja donde se encuentra encerrada; o en vez de Adán, una cabeza moldeada en yeso unida a un retazo de tela. De esta forma, los límites corporales de los seres que habitan ese mundo se diluyen para dejar paso a objetos o trozos humanos. Esta especie de sinécdoque agrega una dimensión poética que dialoga con Cornelia, con sus movimientos en la escena intervenida con dos andamios, los cuales, además, contribuyen al carácter en construcción, transitivo, del espacio ficcional (Ver Imagen 3).

Al respecto, el montaje juega con la imagen cotidiana de un circo, pero la exagera, acercándose a un grotesco cabaretero, menos emparentado con el grotesco de carnaval del me-



Imagen 4. Juan de Dios Avilés en *La monstrua*. 20 de octubre de 2022 en Área 51 Foro Teatral, Xalapa, Veracruz. Fotografía de Jesús Cabrera.

dioevo analizado por Mijail Bajtín (1965, p.31), donde el festejo permite que se inviertan los roles sociales, y más con la idea romántica procedente del siglo XIX en donde las transformaciones corporales refieren a lo siniestro. Es el caso de la música estridente en conjunto con las luces que durante la presentación de Cornelia saturan el escenario, convirtiéndolo así en un ensayo de número, en un impulso eléctrico que da pie al funcionamiento del mecanismo circense. Otro tanto ocurre con el vestuario de nuestra protagonista, en el que destacan el color café del pantalón volante, la blusa holgada, las vendas hechas andrajos que rodean su cuerpo cubierto de cicatrices, la barba portátil, criatura a medio camino entre puercoespín y ogro de cuento de hadas, y una especie de delantal que hacia la mitad de la obra se transforma en agua jabonosa y en fuego (Ver Imagen 4).



Imagen 5. *La búsqueda de la monstrea*. 20 de octubre de 2022 en Área 51 Foro Teatral, Xalapa, Veracruz. Fotografía de Jesús Cabrera.

Este matiz grotesco del montaje obedece quizás a una exploración que los directores hacen de la dramaturgia de Mastandrea en la que parecen haber puesto como énfasis la cuestión de lo otro. La música, el vestuario, el escenario y la construcción de los personajes apuntan a ese concepto y plantean una reflexión de cara al público sobre la normalidad y la complejidad de lo humano; porque, en última instancia, Cornelia, aunque se defina a sí misma como una *monstrea*, aunque haga evidentes sus cicatrices, en ese exponerse al público y a sus compañeros de circo, también realiza una búsqueda interna para extraer aquello que la vuelve humana: no sólo el amor, sino también la venganza ante quienes la traicionaron. De esta ambigüedad es que se alimentan los grandes personajes, abriéndose camino entre los claroscuros de la propia concepción del mundo puesta en emergencia ante las miradas del exterior y los juicios de los otros. La idea de lo *queer-crip* se conecta, en este sentido, con lo grotesco, pues incentiva a pensar en lo extraño no como una periferia desfavorecida, sino como una disidencia consciente y orgullosa de su diferencia (Ver Imagen 5).

Esta diferencia disidente es evocada en el poema-manifiesto del autor chileno Pedro Lemebel (1996): “No necesito disfraz/ Aquí está mi cara/ Hablo por mi diferencia/ Defiendo lo que soy/ Y no soy tan raro/ Me apesta la injusticia” (p. 121). Y más adelante: “Hay que ser ácido para soportarlo” (p. 121). No es difícil imaginar a Cornelia decir las mismas palabras en esta puesta en escena porque, como Lemebel, se reconoce como parte de la alteridad. El hecho escénico que habita sólo potencia este reconocimiento. Los andamios y los trozos de tela que cuelgan de ellos, las luces de inicio y final, así como el vestuario, aluden a un circo en decadencia, pero también a su esqueleto, al trabajo que hay detrás de las pistas y el espectáculo. En ese mostrar lo que suele estar oculto, existe una defensa y una evocación de justicia al señalar que lo otro en realidad no es tan diferente como el espectador lo cree.

Ficha técnica

Compañía: Pórtico 33.

Fecha y lugar de estreno: 20 de octubre de 2022, Área 51 Foro Teatral.

Dramaturgia: Ariel Mastandrea.

Dirección: Alicia de la Vega y Juan de Dios Avilés.

Escenografía: Juan de Dios Avilés.

Iluminación: Juan de Dios Avilés.

Escenofonía: Alivia de la Vega.

Reparto: Juan de Dios Avilés.

Fecha y lugar de la última temporada: 5-8 de octubre de 2023, Área 51 Foro Teatral.

Fuentes consultadas

Bajtín, Mijaíl. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Universidad.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa*. Paidós.

Lemebel, Pedro. (1996). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Lom Ediciones.

Mateo del Pino, Ángeles. (2019). QUEER/CUIR - CRIP. *Anclajes*, 23(3), 1–9. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2331>

Mastandrea, Ariel. (2001). *Cornelia de Longue: La monstrea*. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero

Fernanda Edith Toral*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México..

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1723-1224>

e-mail: edithtoral@outlook.com

Recibido: 30 de junio de 2024

Aceptado: 25 de agosto de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2784

Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero

López Renteral, Iván (LAUTAR). (2024). *Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero*. Universidad Autónoma de Nuevo León (ISBN: 978-607-27-2311-5); Universidad Veracruzana (ISBN: 978-607-8969-44-9).

*Sería fácil decir que el tiempo parece haberse detenido en este espacio,
pero nada aquí está en suspenso.*

Rivera Garza, 2021, p. 24

¿Cómo se busca a una persona?, ¿dónde empieza uno a buscar?, ¿cuál es el método de investigación que se aplica para encontrar a una persona desaparecida?, ¿será que por medio de los objetos que dejamos alguien pueda encontrarnos? El texto teatral *Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero*, escrito por el joven creador veracruzano Iván López Renteral –bajo su nombre artístico LAUTAR– fue acreedor al Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2023, otorgado por la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Veracruzana.

El relato gira en torno al personaje ficticio de Mercedes Hernández Huglutia, desaparecida el jueves 7 de marzo de 1983 a los 32 años de edad. Se explica que no hubo testigos, no hubo declaraciones ni razón para pensar que escapó. Por ello, no existe información consistente ni suficiente para que el Investigador 1 y el Investigador 2, personajes que llevan el hilo de la obra, puedan iniciar su búsqueda, aunque de todas formas la emprenden.

A primera vista, la obra podría invitarnos a resolver la desaparición de la joven. Sin embargo, luego de explorar diversas posibilidades, el Investigador 1 y el Investigador 2 agotan las líneas y métodos de investigación para encontrarla. Es en el último esfuerzo por resolver el misterio de su desaparición donde la obra se desarrolla. Los investigadores juntan las piezas,

comprueban y descartan hipótesis. El autor expone lo lento e ineficientes que son los procesos periciales de justicia y verdad, con un lenguaje cargado de humor negro y elementos del surrealismo. Por momentos, resulta divertido, amargo, experimental, cercano y necesario.

En *Cuando sea dictador también gritaré a los aires que te quiero*, el autor experimenta con los paratextos, la escritura performativa, la fotografía, la poesía, el objeto, lo documental y lo ficcional. El texto se divide en dos grandes secciones: un “Libreto para actores y actrices”, seguido de un “Libreto del espectador”. En un prólogo titulado “Consideraciones de montaje”, el autor aclara que el primer libreto está dirigido a quienes estarán a cargo del desarrollo actoral del relato, mientras que el segundo es una invitación directa a que el público sea participe en el proceso de la obra, guiado por el Narrador que continuamente abre la ficción para situar al espectador con indicaciones de página o etapas del *corpus* de la obra.

El primer libreto expone la estructura de la obra con la estructura de un protocolo de investigación académica. Se conforma por cinco escenas: la primera es “Estado de la cuestión”, en la que los investigadores mencionan diversas características que están relacionadas con Mercedes Hernández Huglutia, así como acontecimientos de carácter político, deportivo y social de los años de 1983, 1951 y 1944. La segunda escena, “Marco teórico”, nos ubica en el tiempo cuatro décadas después de la desaparición forzada de Mercedes. Al no encontrar ninguna prueba, los investigadores deciden abordar sus indagaciones sumergiéndose en el *hábitat* de la joven desaparecida, es decir, su casa. La tercera escena, “Corpus de la investigación”, desarrolla la relación con las partes estructurales de la casa y objetos de distinto uso que pertenecían a Mercedes. Los investigadores registran cada detalle en cada centímetro que miden. Los objetos que se investigan están incluidos en el “Libreto del espectador”. Este paratexto se encuentra en la última parte del libro y se conforma por una serie de fotografías de los objetos con una línea y propuesta plástica, acompañadas de peculiares descripciones de carácter poético.

Los objetos contribuyen a una atmósfera determinada para esta ficción; también dan forma a la mujer ausente. Por medio de los objetos que describen los investigadores podemos imaginar a Mercedes: por la silla que ocupó se deduce que ahí se sentó; por la cama en la que dejó su huella. Es así que su presencia se hace poderosa ante su ausencia.

La investigación toma un giro en la parte de los interrogatorios dirigidos hacia personas ajenas y completos desconocidos a Mercedes. Los investigadores creen que pueden averiguar algo de valor por medio del azar, aunque los hechos no tengan correlación. La primera interrogada es Patricia Gómez del Campo, una marinera que se dedica a transportar mercancía ilícita. Este personaje nos lleva, a partir del mundo marítimo, hacia una alegoría sobre las prácticas imperialistas de Estados Unidos, simbolizado por el águila que se posa sobre los acuíferos petroleros y por el uso de las armas en masacres. El segundo interrogado es el taxidermista Damián Alfonso Feldman, un desertor que contribuyó en la

guerra contra Palestina, que encontró su redención al huir y dedicar su vida a la biología y los animales mediante la taxidermia.

El interrogatorio continúa con los investigadores protagónicos como sospechosos de la desaparición de Mercedes. La escena, cargada de violencia en tono de farsa, hace que ambos investigadores pierdan la cordura y el hilo de la investigación. Al final del “Corpus de la investigación”, los investigadores muestran cansancio por no encontrar ningún indicio que los lleve a localizar a la mujer. En la desesperación, se lleva a cabo una charla de carácter existencialista donde ponen en cuestión a los seres humanos y su nomadismo por la Tierra. Esa situación los ha llevado a la destrucción de un planeta donde, al final, el ser humano solamente es un punto más en la finita Vía Láctea. En algún rincón de esa inmensidad, falta Mercedes.

Las escenas “Hipótesis” y “Conclusión” exponen un cuestionamiento sobre los procesos de investigación criminalística, así como lo obsoleta que fue la indagatoria emprendida. La incansable e inútil búsqueda lleva a los investigadores temer que con el paso de los años no logren encontrar absolutamente nada. Esta investigación –y por tanto este texto dramático– devela la crueldad y la injusticia en un sistema de poderes. El Investigador 2 llega a desear la “utopía” de ser un dictador, en el que podría, con esa autoridad, girar órdenes para encontrar sin demora a Mercedes. Este personaje dice: “Cuando sea dictador, también gritaré a los aires que te quiero. Gritaré a los aires que te estoy buscando” (López, 2024, p. 65).

El “Epílogo” escenifica un amargo desenlace en el que Mercedes Hernández Huglutia fue encontrada e identificada por sus datos dentarios en una fosa común con 253 mujeres más. El cuerpo presentaba signos de tortura y violación. Nunca se encontraron posibles sospechosos de su desaparición y asesinato.

En México seguimos buscando a 115,652 personas desaparecidas y no localizadas (Secretaría de Gobernación, 2024); seguimos trayendo su memoria a nuestro presente por medio del arte y de textos dramáticos como éste.

Fuentes consultadas

- Rivera Garza, Cristina. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.
- Secretaría de Gobernación. (2024). *Versión Estadística del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas*. Comisión Nacional de Búsqueda. <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>