
JUNIO 2022 | NÚMERO 8 | ISSN 2683-8303

ENCIUDARTE

Revista de crítica sobre arte y literatura del NOA



Cronotopías y heterotopías en las prácticas teatrales en el NOA

Deslinde de coordenadas para una cartografía multiterritorial del teatro en Argentina

ENCIUDARTE 8
CRONOTOPÍAS Y HETEROTOPÍAS EN LAS
PRÁCTICAS TEATRALES EN EL NOA
Deslinde de coordenadas
para una cartografía multiterritorial
del teatro en Argentina

N° 8/JUNIO/ 2022. ISSN 2683-8303

Cronotopías y heterotopías en las prácticas teatrales en el NOA.

Deslinde de coordenadas para una cartografía multiterritorial del teatro en Argentina

COORDINADORES MAURICIO TOSSI Y LEANDRO ARCE DE PIERO
CONICET - INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO - UBA ||| ICANH- UNSA-CONICET

PRESENTACIÓN

Un teatro plural/ 3

Mauricio Tossi y Leandro Arce de Piero

ARTÍCULOS

Proyecto Calanca: reflexiones sobre los primeros 20 años de la ley nacional del teatro independiente en Tucumán / 11

Mauricio Ramos Yassine

“Accame en Jujuy. Genealogía de un forastero autorreferente / 20

Claudia del Valle Fernández

Clown y el comportamiento femenino frente al ridículo / 28

Natalia Aparicio

Teatro y teatralidad: consideraciones en torno a los estudios teatrales de provincia / 37

Leandro Arce De Piero

CRÓNICAS

Mitos y leyendas del NOA / 57

Clara Linares

Días de Fiesta: crónica de la Fiesta Provincial del Teatro en Salta (2021) / 62

Paula Bosch

Evaluadores

Mabel Brizuela (UNC)

Valeria Mozzoni (Universidad Nacional de Tucumán)

Anabel Paoletta (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Jimena Trombetta (Universidad de Buenos Aires)

Ricardo Dubatti (CONICET - Universidad de Buenos Aires)

Diseño y corrección:

Juan Manuel Díaz Pas (Universidad Nacional de Salta)

El contenido de los artículos es de responsabilidad exclusiva de su autor y no compromete la opinión de la revista.

ENTREVISTAS

Vine, maestro. Entrevista a Lucrecia Ramos / 74
Grupo Claudia Bonini

El teatro es el juego de los cuerpos bajo la luz
entrevista a Luis Caram / 79

Raquel Guzmán

Transitar una historia: entrevista a Tedy Duran / 84
Juan Páez

RESEÑA

Tantakuy. Un encuentro con la dramaturgia escrita por mujeres del NOA / 89

Liliana M. Massara

Foto de tapa

Carlos Miguel Llaó, 1961.

Delia Vargas y Jorge Cabrera en

El Herrero y el Diablo de Ricardo Güiraldes y Juan Carlos Gené.



PRESENTACIÓN TEATRO PLURAL

Mauricio Tossi

(CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo - UBA)

Leandro Arce de Piero

(ICSOH- UNSa–CONICET)

“Ud. y yo sabremos qué valor tienen la consagración o la descalificación otorgadas por unos jueces que saben tanto de teatro como yo de ordeñar vacas”

José Luis Valenzuela, El Tribuno, Julio 1986

En los últimos años, los estudios sobre el teatro argentino han elaborado – desde puntos de vista teóricos, metodológicos y casuísticos– una embrionaria pero pujante plataforma epistemológica que contribuye al abordaje “complejo”¹ de sus prácticas y discursos, esto último, por ejemplo, a través de múltiples impugnaciones a los procesos de “periferización” intelectual e históricamente atribuidos al llamado “teatro del interior”. No obstante, la reproductividad y vigencia de los postulados esencialistas que fundamentan estos procesos de homogeneización artístico-culturales perviven con firmeza y, además, atraviesan diversas dimensiones políticas, ideológicas y estéticas del quehacer escénico regional.

Frente a este diagnóstico común compartido por numerosos/as artistas e investigadores/as de las diferentes zonas de nuestro país, urge ampliar y profundizar en las indagaciones “lugarizadas”², es decir, mediante periodizaciones, genealogías y filiaciones alternativas, gestadas desde concepciones territoriales e identitarias que respondan a sus específicos loci poético-políticos de enunciación, sin caer en reduccionismos estériles o folklóricos.

En el marco de estos propósitos, el presente número de la Revista Enciudarte, Cronotopías y heterotopías en las prácticas teatrales en el NOA. Deslinde de coordenadas para una cartografía multiterritorial del teatro en Argentina, se ha propuesto pensar la región NOA como un emplazamiento que en sus

¹ Morin, Edgar (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

² Palermo, Zulma (2012) “De cánones y lugarizaciones”. En Massara, Liliana; Guzmán, Raquel y Nallim, Alejandra (Eds.) *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, volumen II. S. S. de Jujuy: EdiUNJu, 63-76.

transformaciones, fugas y desplazamientos permiten identificar heterotopías y utopías en tanto régimen alternativo al cronotopo cotidiano. El despliegue de las capacidades y potencialidades creativas situadas ponen en evidencia las coordenadas que en el NOA resultan productivas para la poiesis teatral.

Nuestro objetivo es dar cuenta de las heterogéneas formas en que el teatro en el NOA se realiza, piensa e inscribe en territorios propios. Es oportuno señalar lo ambicioso de este proyecto al que han respondido artistas, investigadores/as y críticos/as con trabajos que muestran un territorio más afín a la problematización que a los recortes dados por la geografía oficial. El conjunto nos permite reconocer un panorama de líneas a partir de las cuales se está pensando la praxis teatral en la región, manifiestas en la identificación y estudio de tradiciones, formas de trabajo, filiaciones a formaciones culturales enriquecidas por los múltiples cruces de fronteras entre territorios, géneros, prácticas y discursos.

El conjunto de trabajos pone en evidencia la heterogeneidad poética, política y prácticas locales y las tensiones que esta diversidad provoca en diferentes instancias de la actividad teatral en cuanto a las relaciones entre el Estado y lxs artistas en la toma de decisiones referidas a políticas culturales; en las opciones teóricas y conceptuales para el estudio de los teatros locales en el campo académico; en la producción y circulación de saberes atravesados por políticas de género, entre otras.

En la primera propuesta de la sección “Artículos” la relación entre prácticas teatrales y formas de gobierno y gestión son objeto de análisis en “Proyecto Calanca: reflexiones sobre los primeros 20 años de la ley nacional del teatro independiente en Tucumán” de Mauricio Ramos Yassine. El autor realiza un aporte en relación con la memoria sobre las políticas públicas del Instituto Nacional del Teatro en los últimos 20 años, se pregunta cómo administrar los recursos del Estado en favor de la comunidad artística y de qué forma actuar para proteger y garantizar el derecho de acceso a la cultura y no condicionar la participación de las/os ciudadanas/os en la vida cultural. Es destacada la importancia de la Ley 24.800 (Ley Nacional del Teatro) como marco legal que garantiza derechos culturales vinculados al teatro. La compleja trama de actores involucrados/as en las políticas públicas deviene en una complejización de las relaciones entre Estado y sociedad civil. Al mismo tiempo que se rescatan aciertos de la política del INT (subsidios, festivales, becas, acciones de fomento), el autor observa efectos de precarización laboral, selectividad en el acceso a estas políticas y la burocratización del trabajo artístico.

Por su parte, Claudia del Valle Fernández realiza un estudio de un caso que nos lleva a indagar en las condiciones de pertenencia a la provincia en “Accame en Jujuy. Genealogía de un forastero autorreferente”. Comienza realizando un recorrido por la formación de Jorge Accame (¿porteño o jujeño?), centrándose en las lecturas de un canon vocacional que entrecruza Richmal Crompton en la infancia con Keats, Eliot, Bukowski y Borges en su juventud. Recupera la escena teatral en Jujuy en la década del ‘80 y profundiza en el lugar del Grupo Jujeño de Teatro dirigido por Tito Guerra con el que Accame emprende la búsqueda de una expresión jujeña, una manera de hablar distintiva por sus historias y personajes. A través de esto, Fernández da cuenta de los modos de trabajo y fundamentos de valor del GJT y pone en relieve la importancia de Guerra en la formación de dramaturgos en Jujuy. Fernández propone una interpretación de la producción de Jorge Accame en los términos de autorreferencialidad, intertextualidad, metateatralidad e intergenericidad: una escritura de frontera que encuentra en los márgenes las claves para comprender el mundo.

En cuanto a coordenadas para pensar y hacer teatro en la región, se destaca la del género como instancia crítica que exige interrogarnos sobre el lugar que el teatro ocupa y las posibilidades que cada técnica habilita. A partir de la pregunta acerca de por qué las mujeres se acercan a la técnica del clown, Natalia Aparicio en “Clown y el comportamiento femenino frente al ridículo” realiza un análisis del “mal llamado sexo débil” en relación con el “mal llamado género menor”. Enfatiza la relevancia del clown como técnica y sistema metodológico cada vez más difundido en nuestro país y ubica su ingreso hace cuatro décadas. La autora, quien lleva a cabo su actividad en la provincia de Salta y reconocida a nivel nacional por su actividad como actriz y directora, se sitúa explícitamente en Buenos Aires, donde se formó, para realizar esta indagación. Destaca, como rasgo característico de esta técnica, la búsqueda de exposición del propio ridículo antes que la burla. Su trabajo, manifestación de una investigación que se encara desde la praxis artística, es el fruto de una artista investigadora que entrecruza la experiencia práctica con la reflexión teórica.

A continuación, en “Teatro y teatralidad: consideraciones en torno a los estudios teatrales de provincia”, Leandro Arce De Piero realiza un aporte de orden epistemológico que examina la función del surgimiento y desarrollo del concepto de “teatralidad” en los estudios teatrales. En la primera parte del trabajo estudia cómo el concepto de “teatralidad” surge en una disyuntiva entre la especificidad y la transversalidad de la práctica teatral, oscilante entre el formalismo discursivo y el

culturalismo, es decir, entre el modelo lingüístico estructural y el antropológico culturalista. Identifica en estas dos opciones sus alcances, enmarca la problemática de la definición de la legitimidad y reconocimiento de las prácticas teatrales en cada sociedad y ubica la dialéctica entre teatro y teatralidad en el plano de las políticas de la mirada. Después de este recorrido teórico, comenta un caso donde el empleo del concepto de “teatralidad” en un estudio del teatro del NOA permite examinar las opacidades y transparencias que este produce. Con tal propósito, se centra en la inscripción de las producciones de Salta en esta opción cartográfica. A lo largo de todo el trabajo, el foco está puesto en realizar un análisis de los mecanismos de valoración del teatro en la provincia y se pregunta sobre los modos de visibilizar prácticas teatrales que, sin su puesta en valor, engrosarían el acervo del teatro perdido.

A lo largo del proceso de construcción colectiva de este número hemos podido articular múltiples modos de pensar en/sobre el teatro. Este volumen ha introducido, como novedad que el teatro demandaba, el género de la crónica. La narración es uno de los instrumentos a través de los cuales es posible la perdurabilidad del teatro, siempre arriesgado a la perennidad del acontecimiento efímero. En consecuencia, las crónicas aquí incluidas dan cuenta de instancias de la práctica teatral difíciles de recuperar en otros formatos.

La crónica de Paula Bosch también se posiciona en un cronotopo heterogéneo que pone en relación la memoria sobre el pasado y la puesta en cuestión del presente a propósito de la Fiesta Provincial del Teatro 2021 en Salta. En “Días de Fiesta: crónica de la Fiesta Provincial del Teatro en Salta (2021)” la cronista acompaña la celebración de la trama territorial que se despliega a partir de la gestión teatral por parte de organismos estatales y de la presencia de las mujeres en la escena local. Recupera diferentes momentos del evento sobre el que se propone dar cuenta de los modos que posibilitan y obturan el carácter festivo, el sentido comunitario de la práctica teatral y las redes afectivas, estéticas y políticas que se motorizan a partir de la realización de encuentros de este tipo.

Clara Linares nos ofrece una crónica de un acontecimiento “poco cotidiano” en la plaza Martín Fierro de Campo Quijano, la presentación de Mitos y leyendas del Noa. La novedad radica en la realización de un evento teatral tras las restricciones implementadas como respuesta a la pandemia por Covid-19: “...la plaza está repleta de gente, en familia, comprando, paseando; otra parte observa curiosa los arreglos que se vienen haciendo en el escenario. Entre las miradas de la gente, los artistas caminan hacia sus lugares”. El trabajo articulado en torno a los mitos adentra a los

espectadores en las historias del Zupay, de la destrucción de Esteco y la mujer de piedra y del familiar – “un clásico del NOA” - y permite seducir a un público espontáneo que se sumerge y reconoce a través del aplauso y de los aportes a la gorra.

Estas crónicas son apenas una muestra de la vitalidad de las prácticas teatrales en la provincia de Salta, territorio en donde ambas se sitúan, y, también, de las polémicas y tensiones que involucran tanto a los/as productores/as como a los/as espectadores/as para quienes no alcanza con que haya teatro en la provincia, sino que están demandando uno que marque la diferencia frente a otras producciones culturales. Estas miradas textualizan experiencias sobre el teatro actual y nos aportan un valioso registro de los problemas, desafíos y logros del teatro en los últimos dos años, luego de una pandemia que nos mantuvo lejos de los escenarios por un tiempo que pareció insoportable

Habilitar el debate estético y situar el hecho teatral en sus particulares condiciones de producción y recepción son tareas necesarias que, gratamente, despiertan el interés de investigadores/as, críticos/as y artistas de toda la región. En conjunto, podemos observar que el teatro está vigente, sigue siendo espacio de resistencia y lucha, de polémicas y búsquedas diversas. De hecho, la sección “Entrevistas” son un registro ineludible al momento de conocer –y constituir– el cuerpo de saberes en relación con la actividad teatral, en atención a los múltiples y heterogéneos agentes que hacen teatro en el país. Esto último es lo que nos permiten dimensionar con claridad las tres entrevistas que se aproximan a momentos en las trayectorias artísticas de Lucrecia Ramos, Luis Caram y Tedy Durán, realizadas por el Grupo Claudia Bonini, Raquel Guzmán y Juan Páez respectivamente. A través de la recuperación de archivos, como la generación de los mismos, se va entretejiendo una memoria oral del teatro en la región, que se presenta más compleja que la remisión a una provincia o la región NOA administrativamente concebida. Nos encontramos, más bien, con un Norte Grande de intercambios intensos como la red de dramaturgas y críticas que congrega Liliana Massara en la reseña a Tantakuy, una antología de dramaturgia del NOA escrita por mujeres que edita Humanitas en la plataforma virtual de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. En suma, un teatro plural.

Agradecemos especialmente la gentileza de Emilia Gutiérrez por facilitarnos la fotografía que usamos en la tapa de este número y que nos recuerda al querido Jorge Cabrera y a la querida Delia Vargas, actor y actriz del emblemático Phersu. También la atenta lectura de los/as evaluadores externos/as, que han aportado su tiempo y sapiencia en una revista que, a estas alturas, demuestra su importancia por

preocuparse por la actividad cultural de la región en todos sus campos, incluyendo –
gratamente– al teatro y que demuestra el fruto del trabajo en equipo.

Argentina, junio 2022

Artículos

PROYECTO CALANCA: REFLEXIONES SOBRE LOS PRIMEROS 20 AÑOS DE LA LEY NACIONAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN TUCUMÁN

**Mauricio Ramos Yassine
(INVELEC / UNT - CONICET)**

Introducción

En el año 2017, el Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro (INT) aprobó el plan provincial “Calanca: 20 años de la Ley Nacional del Teatro en Tucumán”. El mismo fue organizado y gestionado por hacedores y pensadores de las artes escénicas de la provincia de Tucumán

El proyecto se concibió como un espacio de encuentro entre lxs diversxs agentes del campo teatral de la provincia con el objeto de analizar y diagnosticar la incidencia del Instituto Nacional del Teatro durante sus veinte (20) años de gestión, ejecutando además distintas acciones posibilitadoras de la promoción de la memoria oral y escrita de la comunidad teatral, el encuentro, reflexión y debate.

Para alcanzar sus objetivos, Calanca se desarrolló a través de tres líneas de acción que incluyeron a diversos sectores y generaciones de la comunidad teatral, así como a miembros pertenecientes a distintos puntos geográficos de la provincia. Las acciones consistieron en un ciclo de mesas de reflexión y debate, entrevistas colectivas por sector y memorias escritas.

Consideramos valioso estudiar los debates y reflexiones suscitados durante este proyecto para contribuir a la producción de conocimientos sobre el teatro independiente contemporáneo de Tucumán, en tanto se distingue por una rica y vasta proliferación de propuestas escénicas, constituyendo uno de los polos teatrales más relevantes de la región NOA y de Argentina.

Para lograr este fin, recurrimos a entrevistas realizadas a los organizadores del proyecto y a un trabajo de archivo, a partir de las fuentes audiovisuales y los registros escritos que dan cuenta de las instancias de reflexión arriba mencionadas. Paralelamente, estas voces son articuladas con aportes de los estudios y políticas culturales, centrándonos en categorías de análisis tales como el derecho cultural, la política y la gestión culturales, entre otras variables que nos ayudan a comprender las dinámicas del INT y de la comunidad teatral en el devenir de la actividad escénica independiente de Tucumán.

Algunas aclaraciones conceptuales

Las políticas culturales se asientan en el reconocimiento de los derechos culturales como derechos humanos, tal como establece el artículo 27.1 de la declaración universal de los Derechos Humanos: “Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar y beneficiarse del progreso científico”.

Según Bianchini (2021: 7), la participación, el acceso y la contribución son los componentes principales del derecho a tomar parte en la vida cultural. De esto se desprende que en tanto todos los ciudadanos poseen los derechos de participar, acceder y contribuir a la vida cultural de su sociedad, será el Estado quien deberá garantizar el respeto, protección y cumplimiento de los mismos.

De allí la importancia de reivindicar la ley 24.800 (Ley Nacional del Teatro) que está destinada al apoyo y promoción de la actividad teatral, para contribuir al afianzamiento de la cultura. En efecto, se trata de un instrumento legal que sienta las bases para que el Estado elabore y ejecute las acciones necesarias para el cumplimiento de sus objetivos.

Dentro de este marco legal, las acciones desarrolladas por el INT (dependiente del Poder Ejecutivo Nacional) constituyen políticas públicas, es decir explicitan la toma de posición del Estado frente a una cuestión socialmente problematizada (Oszlak y O’Donnell, 1995: 112-113). Dicha toma de posición se evidencia a través de un conjunto de acciones u omisiones por parte del Estado que orientarán la forma de intervenir sobre alguna problemática que suscite la atención de aquellos actores de la sociedad civil con intereses específicos respecto a dicha cuestión.

Siguiendo este principio, Solano (2014: 6) señala que las políticas públicas culturales estarían conformadas por aquellas tomas de posición del Estado ante cuestiones que incumben particularmente al sector cultural y que tienen en cuenta la trama de actores, interacciones, conflictos e intereses que las antecede y que, al mismo tiempo, se va modificando a medida que las políticas se desarrollan. Es decir que las políticas del INT pueden leerse como acciones u omisiones del Estado nacional con sus representaciones regionales y provinciales, según sea el caso, frente a determinados problemas y demandas que atraviesan a la actividad escénica independiente del país, de una región o de una provincia.

Por consiguiente, en este trabajo nos centramos en el análisis de aquellas políticas públicas del INT que – ya sean de aplicación nacional, regional (NOA) o

provincial – han incidido en la actividad teatral independiente de la provincia de Tucumán.

Políticas culturales del INT

Durante el proyecto Calanca, la mayor parte de lxs teatrístxs¹ tucumanxs coincidieron en destacar que, con la creación del Instituto Nacional del Teatro y la generación de subsidios, festivales, becas y diferentes acciones de fomento y estímulo, se contribuyó al crecimiento de la actividad teatral en la provincia, ante el desamparo institucional que atravesaba la escena independiente previo a la sanción de la Ley.

Esto significó una conquista para el teatro independiente de Tucumán, fruto de la lucha que llevaron a cabo lxs teatrístxs para conseguir la Ley 24.800. Los avances se tradujeron en espectáculos subsidiados, ayudas económicas a las salas independientes, trabajos teóricos de autorxs tucumanxs publicados en revistas y *Cuadernos del Picadero* (de divulgación nacional), publicaciones de libros, premiaciones dramatúrgicas, presencia de obras tucumanas en festivales nacionales e internacionales, giras de espectáculos, becas de formación e investigación, teatrístxs tucumanxs como jurados y autoridades del INT, etc.

A su vez, se expusieron determinadas problemáticas que el Instituto no logró enmendar y otras que surgieron como consecuencia de su propio accionar. Entre los principales puntos mencionados durante los encuentros Calanca, destacamos:

1- La precarización laboral de lxs trabajadorxs del teatro independiente, con la consecuente dificultad que conlleva la dedicación exclusiva en el rubro.

2- La priorización por parte del INT de las condiciones comerciales de mercado, más que la dimensión artística de la producción teatral. Esto se refleja, por ejemplo, en la circulación de unas pocas propuestas artísticas y grupos de trabajo en los festivales de teatro, ya que son eventos de competencia donde solo unas cuantas obras seleccionadas pueden acceder a las giras regionales y nacionales.

3- La cantidad de requerimientos y la lentitud en los procesos administrativos para acceder a los beneficios que brinda el INT, lo que se traduce en largos tiempos

¹ El término “teatrístas” se ha generalizado a lo largo de los últimos años al interior de la comunidad teatral de habla hispana para referirse a las personas ligadas a la actividad teatral sin hacer mención específica a una de las muchas tareas implicadas en esta actividad. A su vez, posee un uso generalizado en la comunidad teatral tucumana y permite incluir en una palabra la variedad de roles que suelen exceder aquellos específicamente vinculados a la actuación, en el marco del teatro independiente.

de espera para que lxs artistxs reciban los fondos correspondientes al trabajo por el que se lxs subvenciona.

Como observamos en estos casos las políticas culturales no están exentas de tensiones, tal como sucede en otras esferas en las que conviven intereses y conflictos. Razón por la cual analizaremos las acciones llevadas a cabo por el INT en la provincia de Tucumán a la luz de la relación entre política y gestión, por un lado, y la puja que parece imponerse entre el aparato administrativo del Estado y la creatividad artística, por el otro.

Respecto del primer punto, la relación entre política y gestión, Solano (2014: 7) establece que se trata de conceptos diferentes con lógicas distintas pero de ningún modo incompatibles. La gestión es una técnica de administración de recursos que para su aplicación requiere de una previa definición y priorización de problemas a tratar y, a su vez, de una toma de posición respecto a los mismos, es decir de una elaboración de políticas públicas. En este sentido la gestión pública será viable en la medida en que se enmarque dentro de una política pública que la contenga. La gestión se refiere a una dimensión técnica que se desarrollará a través de los caminos marcados por las políticas públicas con sus posiciones político/ideológicas.

En la misma línea Mouffe (2007) plantea que las cuestiones políticas no son meros asuntos técnicos a ser resueltos por expertos, ya que exigen que se opte entre “alternativas en conflicto” (17). Las cosas siempre pueden ser de otra manera y, por lo tanto, toda decisión está basada en la exclusión de otras posibilidades.

Así, por ejemplo, podríamos entender que la posibilidad de circulación de unas pocas propuestas escénicas por el territorio nacional durante la *gestión* de los festivales responde a una *política* institucional que, acotada a un presupuesto determinado, elige priorizar el desarrollo de eventos teatrales bajo la lógica de la competencia, como instancia que permite visibilizar las producciones escénicas y generar espacios de intercambio y convivencia entre las poéticas desarrolladas en cada provincia o región. Pero esta decisión implica que solo unas pocas obras teatrales tengan la posibilidad de “circular” por otros territorios – una específica acción que ofrece capitales simbólicos en el arte teatral – o, en otros términos, implica una toma de posición que provoca asimetrías y exclusión respecto del resto de las creaciones artísticas. Lo que nos lleva a preguntarnos si con dos o tres obras seleccionadas alcanza para “representar” a la heterogénea productividad escénica local.

En cuanto a la tensión entre la creatividad artística y la burocracia administrativa estatal, Solano (2014: 10) sostiene que los organismos públicos tienen poca incidencia sobre la creación artística. El aparato administrativo del Estado cuenta con estructuras rígidas que, generalmente, no concilian con los procesos creativos que caracterizan a la producción artística.

Por lo tanto, esta puja puede comprenderse como un problema de gestión. ¿Cómo administrar los recursos del Estado en favor de la comunidad artística? ¿De qué manera organizar y comunicar los proyectos culturales para que sean aprovechados por la mayor cantidad de beneficiarios posibles? ¿De qué forma actuar para proteger el derecho de acceso a la cultura y no condicionar la participación de lxs ciudadanxs en la vida cultural?

En este sentido, Pancho Marchiaro (2021) sitúa a la gestión cultural como una instancia de mediación y, por esto, establece que lxs gestorxs deben propiciar la conexión entre los destinatarios de los proyectos culturales y los creadores. En consecuencia, plantea la necesidad de reconocer los vectores que inciden en la producción artística y cultural, como así también aquellos que se relacionan con las pautas creativas que sostienen la actividad de lxs artistxs, hacedores y consumidores culturales.

Algunos de esos vectores, comunes a las sociedades contemporáneas y a las nuevas tendencias artísticas y/o culturales, son los innovadores proyectos artísticos interdisciplinarios y la creciente tensión entre las características de lo *poiético* y los circuitos de legitimación.

A propósito de estos vectores, por ejemplo, en numerosos trabajos escénicos de Tucumán se evidencia – mediante genealogías y posicionamientos artísticos alternativos – un desplazamiento hacia prácticas y procesos que discuten o impugnan dimensiones escénicas canónicas. Este último hecho, quizá resulta de la influencia de la creciente participación de jóvenes artistas en la producción de espectáculos, quienes aportan a las incipientes e inestables dinámicas de profesionalización teatral.

Si bien estas nuevas tendencias están contempladas en los proyectos que impulsa el INT, a través de subsidios para grupos concertados o premios y becas de iniciación en la experimentación artística, sigue siendo necesario revisar su *aparato burocrático* con el objeto de:

1- flexibilizar las condiciones de postulación a los concursos de modo que resulte más sencillo el acceso para las propuestas interdisciplinarias;

2- atender a las particularidades de la población joven, que no puede competir en igualdad de condiciones ante los antecedentes de aquellos artistas con mayor trayectoria;

3- evitar las grandes cantidades de documentación requerida para acceder a los beneficios; y

4- facilitar las formas y tiempos de pago a lxs artistas. De esta manera, se promovería la participación de lxs artistas en los diferentes proyectos que brinda la institución, y así se alentaría indirectamente la producción y *creatividad*.

El rol de la comunidad teatral de Tucumán

Respecto al rol que ejercen lxs teatrístxs dentro del campo del teatro independiente tucumano, lxs asistentes al proyecto Calanca coincidieron en advertir que a través de los años la comunidad de trabajadores en artes escénicas fue perdiendo el “espíritu colectivo” que había sido constitutivo en la lucha para conquistar derechos como la ley 24.800.

Por consiguiente, hacia el año 2017, lxs agentes del campo teatral independiente se perciben desarticulados y fragmentados como comunidad. Notan la ausencia de cooperación entre grupos, espacios y teatrístas; se consideran incapaces de establecer alianzas que les permitan incidir en las dinámicas del circuito teatral independiente. Desde esta perspectiva, se afirma que los agentes quedan relegados a un desmembramiento e insertos en una lógica de competencia instalada por el INT.

La representación social de un “desmembramiento” que mencionan lxs artistas tucumanos conlleva aparejada una pérdida de fuerza, la cual impide a la comunidad influir en las acciones desarrolladas por el INT. Este devenir se funda en que las políticas públicas son el resultado de un proceso social y político complejo, no lineal, en el que se involucra una multiplicidad de actores, al configurar un campo de disputa permanente (Solano, 2014: 3). Si el sector de trabajadores del teatro independiente se encuentra desarticulado y desorganizado, difícilmente pueda conseguir la fuerza necesaria para hacer valer y disputar sus intereses ante los proyectos elaborados por el INT.

A raíz de esto, una de las principales propuestas a futuro consistió en fomentar la recuperación de espacios de reflexión colectiva que permitan a la comunidad defender la ley y hacer escuchar las demandas e inquietudes del sector.

En otro plano de estas dimensiones en debate, surge otra cuestión que refleja esta dispersión: la multiplicidad de discursos que circulan alrededor de la noción de

“independiente”, en tanto concepto clave que define al campo teatral en el que están insertos.

Por un lado, están quienes entienden que el término de independiente debe ser adecuado a la nueva realidad y por lo tanto debe ser modificado, ya que no suscita el mismo sentido de pertenencia que veinte años atrás. Una segunda postura considera que la denominación es acertada, puesto que la independencia a la que hace referencia se sostiene en la condición autogestiva y en la libertad de decisión sobre las propuestas artísticas o las programaciones de las salas, más allá de los subsidios recibidos.

Finalmente, otro grupo de agentes asocian lo independiente a un posicionamiento crítico y de resistencia del teatro frente a los discursos hegemónicos instalados en la sociedad. Es una forma de entenderlo desde un valor estético, ético y político que pone el acento en el rol de la militancia artística.

En suma, luego de veinte años de la sanción de la ley nacional del teatro, observamos que los discursos de la comunidad en torno a los modos de comprender y caracterizar al campo teatral de la provincia se han diversificado, principalmente como consecuencia de la relación entre la escena independiente y los organismos públicos y/o el mercado. Ahora bien, ante esta variedad de opiniones: ¿es necesario unificar criterios para disputar lugares de poder e incidir en las políticas culturales del instituto? Creemos que sí. Puesto que, al tratarse de políticas públicas, consideramos que la respuesta debe ser también política. No se trata de anular la diversidad de pensamientos y creencias, sino de alcanzar instancias superadoras que permitan generar debates serios sobre las condiciones del teatro independiente para conseguir acuerdos mínimos y amplios que contengan a la heterogeneidad de discursos y prácticas teatrales que conviven en nuestra escena.

Sin embargo, notamos que hoy en día las asambleas y plenarios locales se vuelven poco operativos para atender las divergentes y plurales necesidades de toda la comunidad teatral. Por esto, creemos que la recuperación de los espacios de diálogo es importante en la medida en que se reconfiguren las lógicas de debate y participación colectiva. Acordar de qué hablamos cuando nos referimos a la categoría de independiente puede ser un punto de partida a tener en cuenta. Y en este sentido, más que tecnicismos que intenten determinar la relación/tensión con organismos públicos o con el mercado, el teatro independiente podría plantearse desde una visión política más amplia, donde se reflexione acerca del lugar que ocupa y/o quisiera ocupar dentro de la escena política y cultural de la provincia. En otros términos, implica

resignificar las instancias de debate y participación colectiva para que la comunidad marque la agenda de las demandas que resultan prioritarias para la escena tucumana y, a partir de allí, lograr que el INT diseñe y elabore políticas culturales que respondan a la complejidad de lo contemporáneo y a las heterogeneidades territoriales.

Conclusiones provisionarias

En relación con los principales debates que se suscitaron durante el proyecto Calanca, reconocemos la importancia de analizar de manera exhaustiva las acciones llevadas a cabo desde el INT como “políticas públicas culturales”, en tanto implican un posicionamiento del Estado frente a una cuestión socialmente problematizada del sector cultural, que debe tener en cuenta la trama de actores, interacciones, conflictos e intereses que lo configuran.

Desde este lugar intentamos leer las acciones realizadas por el INT a la luz de dos tensiones que pueden aparecer en toda política cultural. Por un lado, la relación entre política y gestión que demuestra que toda acción del Estado no es aislada, sino que responde a una toma de posición que prioriza ciertos intereses y excluye otros, teniendo que decidir entre alternativas en conflicto. Por otro lado, la puja entre el aparato administrativo del Estado y la creatividad artística que puede superarse a través de una buena gestión que reconozca aquellos vectores que inciden en la producción artística y cultural, al relacionarse con las pautas creativas que sostienen la actividad de lxs artistxs.

Por ende, se desprende la importancia de considerar a la comunidad teatral como un sector relevante para incidir en el diseño de las políticas públicas del instituto. Tal como se planteó durante los debates de Calanca, se vuelve indispensable recuperar la fuerza que caracterizó al sector durante la lucha para sancionar la ley mediante instancias de diálogo superadoras e innovadores posicionamientos históricos. De ese modo resulta posible reconfigurar las lógicas de debate y participación colectiva e incidir en el diseño de las políticas culturales.

Finalmente, concluimos que en tanto el acceso y la participación en la vida cultural son derechos humanos y su ejercicio efectivo es una responsabilidad del Estado, las dificultades que puedan surgir no deberían actuar como excusas para que este último incumpla su responsabilidad. A la vez que el sector cultural/teatral debería – a la luz de las actuales condiciones sociales y geoculturales – erradicar los prejuicios respecto al Estado y comprometer su participación en la toma de decisiones (como lo

vienen haciendo varios referentes de la escena local), ya que puede resultar un aliado estratégico para potenciar el desarrollo del sector teatral independiente.

Bibliografía

Bianchini, R. (2021) *Derechos culturales y legislación cultural* [Diapositiva de PowerPoint]. Disponible en:

https://virtual.flacso.org.ar/pluginfile.php/17356151/mod_book/chapter/1822321/DDCC%20Bianchini%20Romina.pdf

Ley Nacional del Teatro, n° 24.800. Promulgada el 14 de abril de 1997. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/norma.htm>

Marchiaro, P. (2021) *Cultura de la gestión: reflexiones sobre el oficio de administrar proyectos para las culturas*, Buenos Aires: RGC Libros.

Mouffe, Ch. (2007) *En torno a lo político*, Buenos Aires: FCE.

Oszlak O. y G. O'Donnell (1995) "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación" en *Revista REDES*, vol. 2, n°4, pp. 99-128.

Solano, R. (2014) "Políticas culturales: conceptos y tensiones" en *Cuaderno de políticas culturales: Indicadores culturales 2013*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

ACCAME EN JUJUY
GENEALOGÍA DE UN FORASTERO AUTORREFERENTE
Claudia del Valle Fernández
(Universidad Nacional de Jujuy)

Como suele ocurrir con quienes, antes de ser reconocidos, migran poniendo distancia con su lugar de origen, la cuestión de la territorialidad e identidad literaria de Jorge Accame – radicado en Jujuy, veintiséis años después de ver la luz en el Barrio de Palermo – suele generar una cierta incomodidad a la hora de situar los sustratos desde los que proyecta su poética.

En consecuencia, al intentar organizar una lectura que, principalmente desde su dramaturgia, ayude a comprender el sentido de su producción, comenzamos nuestro abordaje revisando sus circunstancias de vida e intelectuales que anidan en su memoria.

Así encaminados, al explorar sus macro habilidades, encontramos que “A los seis años yo aprendía a leer con historietas de superhéroes y vaqueros con nombres raros que hablaban un castellano distinto al que escuchaba todos los días, lleno de expresiones incomprensibles, cuyo significado tenía que estar preguntando constantemente a mis maestros o mis padres. Ahora que lo pienso, en los textos que más me gustaron siempre hubo algo extraño, algo que me alejaba o que me mantenía distante...” (Accame, 2012: s/p).

Empeño lector que se incrementa cuando, al cumplir diez años, un tío le obsequia “... dos libros de la serie Guillermo, de Richmal Crompton que relatan las aventuras de un niño terrible en un pueblo inglés. Demoré unos meses en decidirme a empezarlo. Sólo sé que cuando lo hice no pude dejarlos nunca. No deseaba hacer otra cosa sino leer. Me peleaba con mis padres porque no quería ir a comer cuando me llamaban, no quería ir a la escuela, no quería dormir. En pocos días me convertí en un sujeto famélico e insomne” (Accame, 2012: s/p). Esta voluntad iniciática se profundiza con las novelas de aventuras de la Colección Robin Hood y con una lectura precoz de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez (Accame, 2010: 2).

Pero esas vivencias fueron impactadas por una desgracia familiar que modifica sustancialmente las relaciones con su padre quien, además de su motivación

perfeccionista, devino en angustiada e intimidante presencia¹. En ese doloroso contexto, se inserta el cambio a un colegio confesional en el que, a los catorce años, comienzan sus escauceos con la poesía y los poemas en prosa.

Tendencia que acentúa en la carrera de letras, con una inolvidable experiencia dada por el “Recuerdo infantil”, de las *Soledades* de Antonio Machado, y con *El prisionero*, coleccionado por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*, copresente en su comic dramático *Suriman vuelve...* (2006). Estos textos son acompañados por el *Romancero gitano* de García Lorca y los simbolistas franceses, encabezados por Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, sedimentos a los que aportan, también, los *Sonetos* de William Shakespeare, cuyos poemas dramáticos son semillero de un intertexto paródico en *Hermanos* (2001). No se debe olvidar las *Odas* de John Keats y *Poems* de T. S. Eliot. Fuentes y propósitos sobre los que Accame nos esclarece. “Ingresé a la Facultad de Letras con un solo propósito: hacerme de algunos recursos indispensables para leer y escribir aceptablemente [...] Consideraba a la poesía como la reserva moral de la literatura y me juraba que nunca escribiría otra cosa.” (2012: s/p)

Así como en la etapa final de su licenciatura² vuelven a ser decisivos los líricos griegos, luego de la impregnación del primer año, cuando toma contacto con: “un refrescante poema de Arquíloco [poeta arcaico, del siglo VII] que se reía de los ideales heroicos de la *Iliada* y mostraba una sana marginalidad”. En esa oportunidad le son ineludibles Safo y Anacreonte, cuyos versos se caracterizan tanto por su contenido hedonista, refinado e irónico, como por su brevedad, subjetividad y popularidad. Entre los epigramáticos hay que mencionar a Meleagro (*Guirnaldas*), Simónides de Ceos y Asclepiades de Samos, quienes integran la célebre *Antología Palatina*; fontana de un inspirado intertexto con la novela *Segovia o de la poesía* (2001) y su adaptación teatral (2007).

Mientras que, de la vertiente germana, son perdurables sus contactos con la condición simbólica y hermética de Rainer Maria Rilke (*Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*); la síntesis simbólico expresionista con la que George Trakl (*Cantos de muerte*) señala la disolución del yo por el deshumanizado maquinismo que angustia al mundo compelido a la ruina, la locura, la enfermedad y la muerte. También son importantes la impregnación del inconformismo y las protestas de Hans M.

¹ Nuestro autor trata esta cuestión en la novela *Contrafrente*, sobre cuyo procedimiento autorreferencial volveremos.

² En la que se desempeña como Ayudante de Lengua y Literatura Griega, de Literatura Latina y, por último, de Literatura Alemana.

Enzensberger contra la herencia histórica y la hipocresía que dominó la segunda posguerra, explícita en *Defensa de los lobos*, y el cuestionamiento de las anquilosadas convenciones y convicciones de la burguesía establecida en *Idioma nativo*.

A continuación, toma contacto con un conjunto de poetas notables, entre los cuales Fernando Pessoa lo subyuga con su poética de los heterónimos, a la que adopta como recurso lírico y narrativo, en *Cuatro poetas*, y dramático, en *Segovia o de la poesía*. Además lee el realismo sucio de Charles Bukowski, el neorromanticismo y neosurrealismo de Drummond de Andrade, el ultraísmo de Jorge L. Borges, el realismo crítico e intimista de Juan Gelman, el surrealismo de Alejandra Pizarnik, el vanguardismo surrealista Oliverio Girondo y el realismo sencillo de Fernández Moreno. Mientras que, en narrativa, es ineludible Ernest Hemingway, y el sentido de alienación trabajado por John M. Coetzee.

Y, en el mismo sentido, su presencia en el Seminario sobre los géneros en la literatura folklórica que cursa en la Università degli Studio di Urbino, lo acercan a Giuseppe Ungaretti – a quien dedica el poema *Golja* (flores, en farsi) –, Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo, de la corriente hermética. Vivencias que culminan con la ambientación marginal y minimalista de los cuentos de Raymond Carver, padre del realismo sucio.

En 1982 se radica en San Salvador de Jujuy, primero en el barrio Ciudad de Nieva y, poco después, en el paraje Los Molinos. Decisión que entrecruza recuerdos de juventud, cuando, como mochilero, toma contacto con el paisaje y densidad de la cultura andina: “Jujuy es una provincia de doble frontera, hasta hoy más vinculada con Bolivia que con Chile. Es la primera (y última) ciudad grande a donde la inmigración se derrama como una lava, cambiando constantemente el paisaje” (Accame, 2004: 8). Percepción que retoma en otra entrevista, al señalar: “Hay una cultura muy fuerte acá, que no he notado en ningún otro lado del país. En parte lo relaciono con las lecturas de José María Arguedas, que tanto me habían conmovido: lo andino, me parece, es toda una columna vertebral que tiene más o menos los mismos ecos” (Accame, 2017: s/p). Y, en otra parte, dice: “En la provincia de Jujuy sorprende el paisaje, pero sobre todo sorprenden las palabras. Una manera de hablar distintiva. No me refiero sólo a lo que comúnmente llamamos tonada, ni siquiera al vocabulario, sino a las historias y a sus personajes. ¿Cuándo y dónde se forjan esos relatos de nadie y de todos, para empezar a correr como un curso de agua que va tomando forma a través de los años?” (Accame, 2014: s/p).

Entonces, afincado entre los habitantes de este territorio, el citado autor afirma: "... escuché sus palabras: historias de aparecidos, duendes, familiares y salamancas; de violencia o atropellos, como la del hombre que imprimía su marca de ganado en los cuerpos de los peones y de las empleadas; de episodios legendarios; de casos humorísticos" (Accame, 2014: s/p).

Por lo que no extraña que, en paralelo a su acción docente en colegios secundarios, distintas cátedras del Instituto Superior del Profesorado y, desde 1985, como titular de Griego I y II en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, se reactive su vocación por la producción estética. Pero, como casi todos los principiantes, siempre se encontraba "...comenzando de nuevo, manteniendo todos los géneros en el mismo nivel de producción, porque todos me producían el mismo grado de curiosidad. Entonces, acá en Jujuy intenté conocer a algunos directores" (Accame, 2014: s/p).

En esa época, la escena jujeña es objeto de una intensa y valiosa acción de teatro independiente en la que se entrecruzan grupos y directores como Juan Carlos Estopiñán (La Escena), Hernán Suárez (Melpómene), Alfredo Zacarías Pérez (Teatro AHZ), Rubén Lezama (Los Primos), José E. Asfora (CETyC), Hugo R. Quiroga (Nuevo Teatro), Mario Marcel (Teatro de Vanguardia La Esperanza), Damián Tito Guerra del Grupo Jujeño de Teatro (GJT) y la Comedia Estable de Jujuy.

En este contexto, según el autor, la visión "maravillosa de *El organito* de Discépolo" le había encantado, representado por Tito Guerra en la Sala Raúl Galán, en 1982. Esta experiencia estética lo impulsa a contactar al mencionado director teatral, aunque, afirma: "En ese momento él estaba trabajando en *Manta de plumas*. Estaba muy entusiasmado y me contaba que había descubierto mucha afinidad entre la obra *La grulla crepuscular*, de Kinoshita y ciertos aspectos de la cultura coya [pero] yo estaba un poco afuera del grupo, así que no lo seguía demasiado" (Tijman, 2004: 9). Condición que se prolonga hasta que finalmente, en 1984, se incorpora al GJT en calidad de autor. En ese momento encamina su carrera dramática, en la que "Empecé a escribir textos dramáticos con el Grupo [...] Según recuerdo, al principio eran bastante acartonados. Fue un largo proceso de trabajo en el que aprendí la importancia del humor" (Fernández Frade, 1999: 103).

Como ámbito de trabajo el GJT era singular, dado que Tito Guerra en su intento por lograr una expresión netamente jujeña, experimentaba con las formas del "teatro pobre" de Jerzy Grotowski, dramaturgo y teórico que, en su búsqueda de una mayor profundidad comunicativa entre actores y espectadores, se caracteriza tanto por la intensidad de la representación, como por la extrema economía de medios escénicos.

Ideas a las que el director jujeño buscaba integrar con las nociones implicadas en el “teatro salvaje” de Jorge Ricci (1986). Esto es recuperar aquella experiencia (1960/5) dentro del teatro independiente en razón de ingredientes como la naturalidad de la representación, mediante el recurso a las auto percepciones, al habla, los modos del decir y gestualidad, contenidos en las idiosincrasias locales. Condiciones que no sólo marcan un contraste radical con el léxico y recursos materiales del teatro de las grandes ciudades, sino que incluye también el “olvido” y la interpretación propia de las reglas y cánones conocidos; así como por su amateurismo y localismo explícito, que lo hace difícil de situar.

El reconocimiento de Accame por las cualidades de Guerra y el GJT tiene registro como, por caso, en sus comentarios a Gabriela Tijman (2004:9) quien, en una entrevista para *Cuadernos del Picadero*, reconstruye este proceso diciendo: “Tito era, sino la persona más talentosa, uno de los más talentosos que conocí en mi vida. Un intuitivo, un tipo genial, era muy simple. Me acuerdo que uno le presentaba una obra y él enseguida descubría el problema y tomaba todos los atajos para llegar al nudo y solucionarlo”. Luego añade sobre su deuda respecto de los procedimientos y técnicas dramáticas: “Me acuerdo que para esa época había escrito una obra, sobre un cuento folklórico de un pacto con el diablo. Se la mostré, él la leyó y lo único que me dijo fue: *está bien, pero cuando los personajes vayan a comer no pongas que comen palta o lomo con champiñones, eso no hace falta*. Era una sola cosa, pero eso me hizo ver que mi obra estaba plagada de detalles inútiles, cosas que no hacían a la teatralidad” (9). O, como, cuando Delfina Fernández Frade lo entrevista para la Revista *Teatro XXI*, dice: “Empecé a escribir textos dramáticos con el Grupo Jujeño de Teatro. Según recuerdo, al principio eran bastante acartonados. Fue un largo proceso de trabajo en el que aprendí la importancia del humor. Esta gente actuaba de sí misma, se criticaba y se perdonaba a sí misma y se divertía haciéndolo” (1999: 103).

Declaraciones que apreciamos en tanto nos direccionan e informan acerca del contexto de producción del primer Accame. Y a la que, estimamos, le cabe la categoría dramaturgia de grupo – concepto complejo y reciente que señala un auténtico *habitus*, sobre el que cabe reflexionar – y bajo la cual compone, en 1985, *Pajaritos en el balero*. Metodología acerca de la que el propio Accame, en diálogo con Tijman (2004), señala: “... yo asistía bastante a los ensayos, e íbamos viendo qué partes hacían falta en la obra, según la necesidad, de acuerdo con lo que se avanzara. No me acuerdo exactamente de los detalles, pero sí, por ejemplo, de que cuando ya la habíamos dado por terminada –refiriéndose a *Pajaritos*...– y estaban con los últimos

ensayos para largar el estreno, un día se me aparece Tito en casa diciéndome que a la obra le hacía falta algo, que venía muy acelerada, con mucha acción, y que necesitaba como un anticlímax, como una laguna poética en donde detenerse y poder pasar al final. Entonces le hice un monólogo, que entre nosotros lo llamábamos ‘el monólogo de la soledad’, y con eso ya le dimos la puntada final” (9).

De estas prácticas, estimamos, se derivan ciertas disposiciones de su evolución dramática, esto es, sobre su concepción estética, y a ellos se suman, ciertamente que aggiornadas, improntas satíricas y saineteras provenientes del viejo teatro nacional de Florencio Sánchez, del grotesco criollo de Armando Discépolo³ y, de vuelta al GJT, de elementos del realismo mágico desarrollados por el grupo, que le permite enfocar personajes populares y marginales. Estos aprendizajes se complementan con el manejo de procedimientos y técnicas dramáticas, como el de la ironía ingenua y hasta nostálgica, en la constitución del objeto estético, con Bernardo Carey, Roberto Cossa y Mauricio Kartun, con reconocible impronta sobre su segunda poética, a la que nos abocamos.

En su programa, Accame recibe el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT), en 2003, que le posibilita reescribir *Segovia o de la poesía* no sólo como melodrama policial, sino como una exploración intratextual, autorreferencial y metalingüística redentora⁴. En 2005, la estadía en la residencia para artistas de la MacDowell Colony, New Hampshire, a propósito de una beca se vincula con la redacción de la novela *Forastero* (2008)⁵. Finalmente, relaciona la visita de 2006 a The Yaddo Corporation, en Saratoga Springs New York, con la novela *Gentiles criaturas* (2010).

³ Vínculos que podemos rastrear en *El teatro grotesco*, donde Elena Bossi, mientras explora la influencia del grotesco italiano en Argentina, señala que si bien éste aparece hacia 1921 en ‘Mustafá’ de Armando Discépolo y en Defilippis Novoa, “Los rasgos técnicos de las piezas de Discépolo recuerdan los procedimientos Pirandellianos en la morosidad de la acción, los diálogos extensos y coloquiales, las expresiones reflexivas. Se dan también temas como la lucha entre dos generaciones, el fin de una época y el comienzo de otra, el conflicto entre el individuo y la sociedad que trata de imponerle una marca, lo que se es y lo que se quiere aparentar.” Mientras que “...el teatro grotesco argentino muestra crudamente los fracasos de una clase baja que no puede ascender y alcanzar sus ilusiones. La pérdida de las ilusiones del inmigrante y el duelo del criollo por su progresiva marginación, la oscilación entre la pérdida y la búsqueda de identidad, el choque de estos elementos con la incoherencia del optimismo externo. Los personajes se disfrazan para no desentonar con el ambiente ni evidenciarse en crisis” (1999: 46-7).

⁴ *Segovia...* fue estrenada por Villanueva Cosse en el Teatro Sarmiento del CTCB el 29 de marzo de 2007 y sumó trece puestas.

⁵ Premio Novela de La Nación – Sudamericana, 2008.

Mientras que *Contrafrente*, iniciada en 1991, ve la luz en 2017. En ella, precisamente, leemos: “Adolfo, el hijo, el narrador, va desgranando escenas de las rutinas y lógicas familiares, del deber ser que impone el padre, con exigencias para que el pibe sea uno de los cinco mejores en cada curso, o que vaya a misa, o cumpla horarios. El padre es médico y discute con los maestros sus métodos de enseñanza, [...] y cuando llega a la conclusión de que el colegio no tiene un nivel suficiente lo cambia a regenteado por curas. El padre es un hombre rígido, riguroso, cultor de la perfección, cuyo mundo un día se vio alterado de raíz, para siempre: *Mi hermana Virginia tuvo su primera convulsión epiléptica cuando cumplió el año y dos meses – sitúa el narrador-. A partir de entonces su cuerpo y su mente se hicieron pedazos. Yo tenía siete años*” (Accame, 2017: s/p).

Para finalizar, nuestra aproximación a las condiciones objetivas y subjetivas que lo jalonan hasta su opción de vida por Jujuy, territorio que considera culturalmente fértil para su programa estético⁶ nos permite distinguir a un *primer Accame*, dramaturgo de grupo – objeto de nuestro trabajo de Licenciatura – y un *segundo Accame*, dramaturgo independiente. A partir de esta segmentación avanzamos hacia el análisis dramatólogo – cuerpo de nuestra tesis de Maestría en la unas – que sugiere interpretarlo como explorador del campo autorreferencial e intertextual y un demiurgo de textos metateatrales e intergenéricos. Es decir, un observador atento y silente que, ante los contrastantes extremos de la aventura humana, expresa su escéptica visión del mundo a través de unos personajes configurados como seres presuntuosos pero irrelevantes, carentes pero utópicos, cínicos pero queribles, marginales pero universales a los que localiza como habitantes del borde sociocultural porque es allí donde... *las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde*⁷.

Bibliografía

Accame, J. (2004) “Una cultura en la frontera” en *Revista Ñ. Suplemento Especial Interior. Jujuy*, 31 de julio, p.8.

----- (2010) *Diario Perfil. Suplemento Cultura*, 20 de julio, p. 2.

----- (2012) “Leer toda la vida” en *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n° 325, 05 de junio, s/p.

⁶ Que suma, a la fecha, veintiséis cuentos, cinco novelas, trece piezas teatrales y dos antologías poéticas.

⁷ Idea que coronó en su emocionante y reconocida *Venecia*, estrenada en el Teatro del Pueblo por Elena Trittek (1998) y en Broadway por Arthur Laurents (2001).

----- (2014) "Diario de un explorador. El cuento por su autor" en *Página 12*, 01 de febrero, s/p. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-238935-2014-02-01.html>

----- (2017) "Padres e hijos. Entrevista a Jorge Accame, con motivo de la publicación de la novela *Contrafrente*" en *Suplemento Radar Libros, Página 12*, 09 de julio, s/p. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/47478-padres-e-hijos>

Bossi, E. (1999) *El teatro grotesco*, S.S. de Jujuy: UNJu.

Fernández Frade, D. (1999) "Entrevista a Jorge Accame" en *Teatro XXI*, Año V, N° 8, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 103.

Ricci, J. (1986) "Hacia un teatro Salvaje" en *Cuadernos de Extensión Universitaria*, n° 6.

Tijman, G. (2004) "Las vidas más intensas están casi siempre en la gente más humilde. Entrevista a Jorge Accame" en *Cuadernos de Picadero*, n° 2, enero 2004, pp. 8-15.

CLOWN Y EL COMPORTAMIENTO FEMENINO FRENTE AL RIDÍCULO¹

Natalia Aparicio

(Centro de teatro expansivo y Escuela de arte dramático en Salta)

El clown o payaso, en tanto personaje cómico, ha variado a través de la historia pero se ha caracterizado desde siempre por escabullirse entre las grietas del poder para filtrar su sabiduría popular, metiéndose desde donde lo dejan hacia donde le está prohibido. Consciente o inconscientemente transforma cada acto en provocación, en tanto invierte lo establecido como norma, rol o jerarquía.

¿Por qué elegimos esta poética como eje temático? La técnica del clown – en tanto sistema metodológico en la formación actoral – ingresa a nuestro país hace aproximadamente cuatro décadas en distintos medios (más o menos masivos). Cada vez son más las personas que deciden, por uno u otro motivo, anotarse en un curso de clown. Cada año hay mayor cantidad de actividades relacionadas a ello: encuentros, congresos, festivales, etc. Esto sucede en y por fuera de nuestro país. En este trabajo nos anclamos en la Ciudad de Buenos Aires para focalizar particularmente en un micro fenómeno que hemos detectado dentro de este suceso. Haremos un zoom en relación a la mayor presencia femenina dentro del lenguaje, principalmente en la participación de talleres y seminarios. ¿Por qué? Porque nos ha sorprendido el hecho de que muchas de las mujeres que hoy se anotan en estos talleres lo hacen sin intenciones de convertirse en payasas, ni son actrices, ni les interesa estar relacionadas a la actuación. Intentamos descubrir entonces cuáles son algunos de los factores que pueden vincular el clown en tanto género cómico con el género femenino en la actualidad. Partimos de la idea del payasa/o como contenedor de los genes de lo cómico popular en tanto zona vinculada a la risa positiva, una risa que no tiene que ver con la burla sin sentido o negativa. Una risa ligada a la renovación y no a la degradación, que no parte de burlarse de otro sino de descubrir y dejar al descubierto el propio ridículo.

Las herramientas utilizadas para este estudio, además de las bibliográficas fueron: conceptos de clown contemporáneo (Grandoni, 2006; Lecoq, 2001; Seibel,

¹ Este trabajo fue escrito a partir de ponencias presentadas en el 1° Encuentro de Profesores de Teatro. Red Dramatiza (2015); Congreso Internacional de Clown y Payasos de Hospital (Facultad de Medicina, UBA, 2007); Primeras Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género (Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y Departamento de Letras de la UBA, 2007); III Foro de Arte Público y Periodismo cultural (Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008).

2007; Gené, 1993), estadísticas de medios publicitarios, participación activa y de observación de variados talleres y seminarios desde febrero a octubre del 2007; y entrevistas a maestras y estudiantes mujeres en el período citado.

Para entender de qué estamos hablando es necesario que contextualicemos mínimamente el ingreso de la técnica a Buenos Aires. La primera escuela que entra en nuestra país en tanto “técnica” o lenguaje clown explícitamente enunciada es la del francés Jacques Lecoq, profesor de mimo y de teatro francés, quien creó en París la *Escuela Internacional de Mimo y de Teatro* (1956). Allí estudió, dentro de la actuación, diversas disciplinas ligadas a la comicidad. Y en los años '60 realiza una profunda investigación de los fundamentos del clown-actor, diferenciándolo puntualmente de otras técnicas en relación a lo cómico, como podría ser el bufón o la Comedia dell'Arte. Los estudios realizados por Lecoq a través de años de trabajo los publicó en 1996 en su libro “El cuerpo poético”. En nuestro país, sin embargo, no llega hasta 1984 y lo hace básicamente a través de dos mujeres (de manera paralela): Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, quienes han sido maestras de la mayoría de los clowns y docentes de clown que hoy en día encontramos en Buenos Aires.

Hemos decidido tomar la fuente bibliográfica que nos brinda Lecoq (2001) y sumarle a ella el análisis al que logramos arribar a través de diversas entrevistas realizadas a maestras contemporáneas con el objetivo de encontrar, dentro de los fundamentos vigentes, una vinculación con alguna de las motivaciones que atraen a las mujeres a transitar esta técnica que, si bien está ligada a lo lúdico en cuanto a la disposición de juego requerida para llevarla a cabo, no siempre es divertida. Para ello hemos entrevistado y presenciado clases de las maestras Julia Muzio, Violeta Naón, Cristina Martí, Marina Barbera, Lila Monti y Erica Ynoub.

Los fundamentos técnicos abordados fueron:

1. La búsqueda del propio ridículo, del propio lado irrisorio, de la propia lógica payasa. Ya que entendimos desde un primer momento que no se trata de entrar en un personaje preestablecido, sino que cada aprendiz debe descubrir en sí misma la parte clownesca que la habita. Se trata de una composición desde dentro hacia afuera, un trabajo que conduce a encontrar gestos lejanos, que han quedado censurados en su vida social. Se trata de mirar el mundo por primera vez, como un niño, sin la información previa, que no es “hacerse el nene”, sino ver por primera vez. Es por ello que pone en evidencia al individuo en su singularidad, porque existen tantas payasas/os como personas las/os transiten.

2. La comunicación a través de la mirada: las personas aquí tienen un contacto directo con el público, comparte lo que le sucede. Este contacto permanente es el que le permite salir de su fracaso, no instalarse en él, atravesarlo. Y a su vez convertir en canal de juego cualquier cosa que venga de parte del público. Es una comunicación directa y fluida basada en el registro de la propia vulnerabilidad y la identificación que desde allí se genera con los otros. ¿A qué nos referimos con vulnerabilidad? La incapacidad para salir sin ser atravesado por los acontecimientos. El clown transita los problemas, las dificultades.

3. El comportamiento positivo frente al obstáculo: si bien transita las dificultades siempre encontrará la manera de salir de ellos. Puede estar en la peor de las situaciones pero va a salir adelante. El clown cuenta con la capacidad de situarse en el entusiasmo, en el vaso medio lleno, en el lado positivo, porque todo es canal de juego. Y tal vez el fracaso sea su mayor canal de juego. Tanto si nos lo muestra como si intenta disimularlo, ya que sólo logrará potenciarlo. Porque otra característica importante es su incapacidad para disimular, aunque siempre lo intenta. Y es justamente allí donde se produce el efecto cómico. Por eso cuanto más se entregue al problema, lo transite y lo comparta, mayor será el efecto cómico que produzca. (O sea, más cumplirá su objetivo).

4. La aceptación: aceptar lo que hay, lo que tiene para jugar. Lo que tiene de sí mismo para jugar: flaco o gordo, con un traste enorme, hiper ordenada, depresiva, vanidosa; como lo que encuentra a su alrededor: una percha rota, una persona que me mira feo, acepta eso que hay y juega con eso. Todo es canal de juego. Parte de la aceptación y se muestra tal cual es. Y no sólo eso, también se deja ver en su pretensión, nos deja espiar en aquello que desea ser y, por supuesto, se lo permite. Por eso muchas veces se dice que más allá de encontrar el lado irrisorio de cada quien, lo que se encuentra es algo de sí misma/o. Podríamos decir que las payasas se conectan consigo mismas y con lo que las rodea desde esa nueva mirada que le brinda su propia aceptación

Transitando los cuatro fundamentos elegidos y abordados: la búsqueda de la propia lógica clownesca, la comunicación a través de la mirada, el comportamiento positivo frente al obstáculo y la aceptación, llegamos a la conclusión de que el clown se nutre y encuentra canal de juego en todo aquello que nos enseñan desde pequeños a esconder y avergonzarnos. Todo aquello que en lo cotidiano es visto y juzgado como "falta" se convierte en una "virtud" en el trabajo del clown. De aquí hemos sintetizado dos puntos que nos parece trascienden la técnica actoral: el clown como un espacio

en donde las supuestas debilidades cotidianas se convierten en fuerzas expresivas; y un lugar de encuentro con una misma, de aceptación y de libertad para mostrarse tal cual es, y también como lo que se pretende ser, jugando con la fantasía del propio ideal de lo que se desearía ser. No desde la frustración, sino desde el placer que produce permitírsele (por ejemplo: el placer de ser bailarina si se pretende serlo, o de ser rubia, o bilingüe, etc.). Un abanico de posibilidades se abre ante los ojos de quien transita los ejercicios payasos.

Pero, ¿cuáles de estos fundamentos podemos vincular con la motivación que lleva a las mujeres a querer transitar la técnica? Para respondernos esta pregunta hemos entrevistado mujeres aprendices con el fin de encontrar lugares o zonas de convergencia con los principios mencionados. Todas ellas coincidieron en que lo que las atrae a esta poética es el placer de descubrir que pueden ser ridículas, la sorpresa de confrontarse con un espejo interior, el goce de permitirse accionar desde una lógica distinta, personal, por fuera de lo establecido.

Pudimos observar entonces que todas estas expresiones se encontraban vinculadas al placer de permitirse ver el mundo desde una “nueva mirada”. Y en consecuencia, visualizar una nueva forma también de insertarse en él. Y aquí arribamos a la siguiente analogía: el concepto de lo cómico popular ha sido degradado desde siempre (Bajtín, 2005). Por otro lado, el género femenino ha sido maltratado y abnegado durante siglos (Calvera, 1990). Pero si lo vemos desde la lógica payasa, en donde las debilidades se convierten en fuerzas, podemos suponer que *las clownas* (Soto, 2003) son una fuerza emergente de la unión de dos debilidades vinculadas al desplazamiento: la del género femenino, mal llamado “sexo débil” (cfr. Foucault, 1999; Freud, 1912) y la del género cómico mal llamado “género menor”. Este es el punto principal que descubrimos en relación al microscópico suceso dado por este cada vez mayor acercamiento de la mujer a los talleres de clown. Sabemos que se trata solo de un hilo del que tirar, un primer hallazgo dentro de un trabajo mucho más extenso y profundo.

Otra coincidencia que podemos adelantarnos a mencionar, aunque forma parte de un estudio que en este momento está en proceso, es el hecho de que las payasas encuentran en este aprendizaje un lugar distinto, des-dramatizado y altamente poderoso desde donde reírse de las exigencias que sufren día a día, sin dejar de denunciarlas. Podríamos decir que descubren que la risa es cosa seria (Grandoni, 2006).

Repasando nuestras conclusiones podemos decir que el tránsito por la técnica del clown se trata en todo caso de una búsqueda personal que trasciende la técnica, la que, bajo la excusa de encontrar cada cual a su propia/o payasa/o permite encontrar algo de sí mismas/os. Se trata de una técnica de apertura sensible, de entrega, no de una mera técnica física. La estética del clown reside en lo intrínsecamente humano, me comentó una vez Jorge Costa, maestro y amigo. Esto la convierte en la actualidad en un espacio de libertad particularmente atractivo para las mujeres. Un lugar en donde los valores de “belleza”, “normalidad” y “perfección” se invierten, se *carnevalizan* (Bajtín, 2005; David Le Breton, 2002). Una zona que requiere romper con los modelos sociales preestablecidos, con la convención social de los sentimientos y los estereotipos. Donde las jerarquías, estatus y roles mutan, renovándose de manera dinámica.

Haciendo referencia al I Festival Internacional de Payasas de Andorra, celebrado en el año 2001, nos decía Marina Barbera en comunicación personal: “Entre lo que nos unía estaban las dificultades parecidas para acceder a nuestra comicidad. Durante mucho tiempo las mujeres tuvimos prohibido subir a un escenario para actuar. Todavía hoy los espacios públicos son poco permeables para las mujeres. Todas las que estábamos allí conscientes o no de ello, realizamos una triple transgresión: ocupar un espacio público por antonomasia, en primer lugar, pero no cualquier espacio público, sino el espacio público donde estás para que te vean, la escena. Y la tercera transgresión sería ocupar un espacio público simbólico. El que nos permite reírnos de nosotras y oficiar de espejo social. Estas transgresiones y las penalizaciones vividas por ello, nos unían”.

Y para cerrar, conjeturo que tal vez, más allá del atractivo producido por la desarticulación de los modelos dominantes, lo más seductor radique en que se trata de una ruptura que no impone un nuevo modelo. Porque cada cual puede ver e insertarse en ese mundo desde su propia lógica esencial, primaria, originaria; desde su propio lado escondido y secreto. Si tomáramos la noción de David Le Breton (2002a) en relación a considerar que la liberación del cuerpo sólo será efectiva cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo, podríamos suponer que el tránsito que propone la poética payasa se encuentra vinculado a esa efectividad.

Bibliografía

Bajtín, M. (2005) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

Calvera, L. (1990) *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Le Breton, D. (2002a) *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva visión SAIC.

----- (2002b) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión.

Freud, S. (1912) "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa" en *Obras Completas*, Tomo 11, Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, M. (1999) *Historia de la sexualidad*, volumen I, México: Siglo XXI.

Grandoni, J. (2006) *Clown. Saltando los charcos de la tristeza*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Le Coq, L. (2001) *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Seibel, B. (1994) "Hoy nadie habla de los artistas que se iniciaron bajo la carpa del circo" en *La Maga. Homenaje al teatro argentino*.

Suárez, A. (2003) *La mujer del medio*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Artículos de diarios y revistas:

Gené, H. (1993) "Un ejército de clowns" en *Teatro/CELCIT*, n° 4.

Seibel, B. (2007) "Clowns, la risa interminable" en *Clarín. Suplemento cultural*, 27 de enero de 2007.

Soto, M. (2001) "Regambas" en *Página/12. Suplemento Las/12*, 28 de diciembre de 2001.

----- (2001) "Natalie Choquette. La diva cómica" en *Página/12. Suplemento Las/12*, 07 de septiembre de 2001.

----- (2003) "La payasa feliz" en *Página/12. Suplemento Las/12*, 3 de marzo de 2003.

Sitios Web:

"Clown planet.com" <http://www.clownplanet.com/> Recuperada el 24 de abril del 2007.

"Mujeres en red" <http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo.htm> Recuperada el 29 de abril del 2007.

Anexo fotográfico





Festival Internacional de payasas Circ Cric



Encuentro de Clown Mucha Chica No avestruz



Encuentro Nacional de Mujeres Clown 2018

**TEATRO Y TEATRALIDAD.
CONSIDERACIONES EN TORNO A
LOS ESTUDIOS TEATRALES DE PROVINCIA
Leandro Arce De Piero
(ICSOH – UNSa – CONICET)**

Introducción

En este trabajo analizamos el desarrollo conceptual de la noción de teatralidad, identificando necesidades histórico-teóricas de la aparición del concepto y sus posteriores reformulaciones en términos de “contexto de necesidad, formulación y crisis” (Gravano, 2019). Tomamos como analogía el análisis de los sentidos amplios y restringidos de “cultura” para dar cuenta del surgimiento de la discusión en torno a la distinción entre “teatro” y “teatralidad” que entendemos como pares dialécticos. En la primera parte del trabajo estudiamos cómo el concepto de “teatralidad” surge en una disyuntiva entre la especificidad y la transversalidad de la práctica teatral, oscilando entre el formalismo discursivo y el culturalismo, es decir, entre el modelo lingüístico estructural y el antropológico culturalista. Después de este análisis de orden teórico, comentamos un caso puntual del empleo del concepto de “teatralidad” en la construcción de un estudio del teatro del NOA Argentino a fin de examinar las opacidades y transparencias que produce el concepto. Para eso nos centramos en la inscripción de las producciones de Salta en esta opción cartográfica.

Contexto de necesidad y formulación del concepto de teatralidad

A nuestro modo de ver, las nociones de “teatro” y “teatralidad” se encuentran en tensión dialéctica y se enmarcan en procesos de instrumentalización como categorías cuya definición forma parte de la lucha por el sentido dominante. La diferencia entre sentidos amplios y restringidos de teatro, es decir, la delimitación de su extensión, tiene que ver con el uso (posible) de las nociones en marcos conceptuales y prácticos, volviéndolas instrumentos de inteligibilidad de lo que hacemos y, en el caso que examinamos, de dar visibilidad a producciones y modos/medios de producción¹. La visibilización de las prácticas y su valoración son

¹ Para Ariel Gravano, “Un **contexto de necesidad** es el conjunto de cuestiones e interrogantes que se plantean en una determinada época y configura un área de temas a los cuales se trata de abordar mediante ciertas categorías que se utilizan para definirlos y darles el estatuto de problemas que están ‘fuera’ (por eso es con-texto) del foco del tema, pero que producen que

instancias claves en tanto permiten disponer las posiciones, siempre relativas y relacionales, que cada uno de los agentes y sus obras van a ocupar en el campo de la producción. Por estas razones, indagamos en la dialéctica entre sentido restringido y amplio del “teatro” y de la “teatralidad” en el interior de la práctica teatral y delimitamos sus alcances en el marco de políticas sobre la mirada sobre/en el teatro.

El teatro, en sentido restringido, formaría parte de una práctica cultural específica - en el marco de las artes - cuya historia se remonta, de acuerdo con el consenso de académicos, profesores y artistas, a la antigüedad griega. El antecedente teórico (y crítico) más comentado es la *Poética* de Aristóteles, la cual fue retomada durante el Renacimiento y, sobre todo, durante el Clasicismo francés, para fundar las reglas del arte teatral. Sin profundizar en las polémicas en cuanto a los elementos de la tragedia y las derivas teóricas producto de la aparición del drama moderno, esta concepción de teatro no tuvo cambios fundamentales en cuanto a la estructura básica de la relación espectador-obra-artista en situación convivial, aunque pudo haber cambiado el estatuto de la dirección y su importancia en la producción de acontecimientos teatrales, así como se produjo a lo largo del tiempo la multiplicación de técnicas de actuación en muchos casos como demanda de las estéticas emergentes².

Hacia el siglo XX, se produce un radical cambio en la práctica teatral occidental que actualiza el problema en torno a la especificidad o “esencia” del teatro, indagando la ruptura de límites entre teatro y vida y distanciándose cada vez más de la práctica teatral en su especificidad artística. Recordemos que la noción de teatralidad surge con las vanguardias, sin embargo, su difusión se lleva a cabo recién en el periodo de renovación de la escena mundial. Es significativo que durante este primero momento

un referente reciba, de parte de los emergentes especializados, distintos tratamientos teóricos. Estos, por su parte, se desarrollan en el **contexto de formulación** de interpretaciones conceptuales que el problema provocó y provoca. Aunque ciertamente es difícil distinguir en forma tajante un contexto de otro, digamos que al menos en el primero tendremos los interrogantes y en el segundo los intentos de dar respuestas a esos interrogantes. Por otra parte, apoyado en las formulaciones kuhnianas sobre crisis de los paradigmas, propongo un tercer contexto: el **de crisis**, situado como vértice de esta relación, y producido cuando se problematizan radicalmente las formulaciones dominantes respecto al tema. En general, de este *contexto de crisis* surgirán otras preguntas y categorizaciones, que equivaldrán a un nuevo contexto de necesidad de otro tema-problema, al que necesariamente sucederán otras formulaciones.” (Gravano, 2019: 3)

² Un ejemplo significativo de esto es el caso del drama simbolista en cuya génesis se plantea tanto un particular modo de concebir la relación entre teatro y realidad cotidiana como una serie de exigencias sobre el actor que llevan a revisar las técnicas que habían sido hegemónicas surgidas de las demandas actorales del drama moderno (cfr. Dubatti, 2020).

se produce una discusión en el campo artístico que anticipa la búsqueda de disolución de la separación entre arte y vida que será la matriz productiva durante el giro performativo con la aparición y proliferación del *happening* que cuestiona tanto la distinción clásica entre representación-presentación como la forma de participación de artistas y público.

Ya a mediados del siglo, sobre todo entre 1947-1970, se produce una reconfiguración del lugar del teatro en la sociedad que, por lo demás, no quedó inmune a las transformaciones políticas de la época (De Marinis, 1988), mediante la exploración de formas de estar en comunidad vinculadas a los rituales, los intercambios de danzas, la exploración de formas teatrales no occidentales, así como el establecimiento de relaciones novedosas con otras artes (música, plástica, arquitectura). Un caso paradigmático en este sentido es el de Grotowsky (1933-1999) para quien la investigación en el teatro se convierte en un modo de indagar en las relaciones humanas en sentido amplio y no sólo la relación particular actor-espectador (unidad mínima del hecho teatral). De hecho, con el transcurrir de su trabajo, Grotowsky pondrá más énfasis en los entrenamientos e irá dejando de lado el espectáculo y la necesidad del espectador como elemento funcional de la práctica teatral.

El foco puesto en la artificiosidad de la puesta en escena – fundada en el pacto de distancia ontológica entre lo real y el mundo ficcional representado – entra en crisis con la indiferenciación entre el cuerpo del actor y el personaje como dos alteridades. La propuesta de la posdramaticidad como fenómeno emergente y la problematización en torno a la función social del teatro dispersan el estatuto del teatro y comienza a ser evidente la teatralidad en el seno de otras prácticas y con otras funciones distintas a las artísticas en el sentido estricto antes predominante, conmoviendo, ahora sí, la matriz relacional del hecho teatral (espectador-obra-actor) tal como había sido concebida hasta el momento.

El concepto de teatralidad ha adoptado diversos significados que podemos agrupar en dos tendencias: la que define un sentido semiótico/restringido/inmanente y la que lo hace desde una perspectiva antropológica/amplia/externa. Ambas, cada una a su modo, consiguen desbordar el significado del teatro. Asimismo, cada una produce sus propias paradojas y han permitido dilucidar aspectos diferentes de la práctica teatral. Ahora bien, su uso como categoría conceptual tiene implicancias culturales y políticas en los modos de conocer, interpretar y dar visibilidad a las formas de hacer de los grupos humanos al dar visibilidad a un conjunto de prácticas culturales cuyos

límites son difusos, ubicadas entre el texto y el cuerpo, entre lo individual y lo colectivo, en la frontera de lo artístico y lo político, entre lo ficcional y lo real, atravesadas todas por la fuerza del presente, de lo efímero y lo experiencial, gozantes de lo inacabado, fundadas sobre las ruinas de lo estatuido y celebratorias de la finitud y fragilidad de lo que hay.

La teatralidad de la puesta en escena

Desde sus inicios, la semiótica teatral comienza a pensar formas de interpretar el hecho escénico que no lo reduzcan a su dimensión literaria, como señala Ubersfeld (1989: 8):

¿Qué es lo específico del texto teatral? Esta es la primera cuestión que hemos de plantearnos, la cuestión esencial; dar con los elementos de su respuesta equivaldría quizá a liberarnos a la vez del terrorismo textual y del terrorismo escénico, escapar al conflicto entablado entre los que privilegian al texto literario y los que, enfrentados únicamente con la práctica dramatúrgica, menosprecian la instancia escritural. En esta lucha entre el profesor de literatura y el hombre de teatro, entre el teórico y el práctico, el semiólogo no es el árbitro sino más bien - si así se le puede denominar - el organizador. Uno y otro de los combatientes se sirven de sistemas de signos; precisamente del sistema o de los sistemas que hay que estudiar y constituir conjuntamente a fin de establecer luego una dialéctica verdadera de la teoría y de la práctica.

De este modo, la semiótica se delinea en este momento (la primera edición data de 1977 en francés) como mediadora (“organiza”) en la discusión en torno a los elementos que hacen la semiosis teatral. Efectivamente, la primera tendencia - sentido semiótico/restringido/inmanente - privilegia la diferencia con respecto a la literatura y se sirve de la teatralidad para referir aquello que en el teatro excede al lenguaje verbal. Al distinguirse de lo específicamente literario – aunque encarada como analogía con el concepto formalista de “literaturidad” (Barthes, 1978) – la teatralidad pasa a remitir al conjunto heterogéneo de elementos y códigos que componen la puesta en escena: vestuario, música, escenografía e iluminación, elementos que contribuyen a la creación de una atmósfera o ilusión.

Esta perspectiva surge con una clara voluntad de distinguir lo que hace al teatro diferente de la literatura, por lo cual centra la teatralidad en el texto espectacular y, específicamente, en la confluencia de sistemas significantes en un mismo aparato semiótico: “es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que

sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, R., 2003 [1957]: 54).

En la misma línea, Pavis (1988: 468) destaca el origen opositivo de la teatralidad señalando la distinción, en el texto dramático o puesta en escena, entre lo teatral y lo literario, anclado este último en el lenguaje verbal. Ahora bien, como reconoce el mismo Pavis, esta distinción más que teórica es ideológica en tanto “(...) en la cultura occidental se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso. A esto se suma el surgimiento casi simultáneo del director (hasta fines del siglo XIX responsable de la visualización escénica del texto) y del teatro como arte autónomo. De ahí que la teatralidad llegue a ser característica esencial y específica del teatro [...]” (Pavis, P. 1988: 470). Esto nos pone en alerta ya que la consolidación de la noción de teatralidad aparece en el campo académico como reacción al textocentrismo que había asimilado el teatro al texto literario, en una operación reduccionista que fue largamente cuestionada. Este procedimiento “extractivo” es descrito por Geirola (2018: 31) quien pone en evidencia que esta concepción supone la posibilidad de “sustraer” del teatro el texto y, así, contar con un “resto” que sería la teatralidad en sentido estricto.

Una alternativa a la búsqueda de elementos específicos que permitan la definición de la teatralidad del teatro sin tener que sustraer el texto llevó a postularla como propiedad o como “germen” que se podría descubrir en la lectura de ciertos materiales verbales, específicamente dramáticos o, también, narrativos. En esta línea, por ejemplo, Ubersfeld observa que tanto un texto teatral puede ser leído como novela como una novela puede ser traducida al código teatral. Postula una matriz semiótica que permitiría identificar la teatralidad que, en este caso, lo hacen representable, diferente a las posibilidades de la lectura literaria: “Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de ‘representatividad’ (...) *Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga*” (Ubersfeld, 1989:16, destacado nuestro). La teatralidad del teatro deviene, entonces, en un modo de leer particular de los textos anclado en ciertos procedimientos entre los que destaca la particular organización de los enunciados de los personajes junto con las condiciones de esa enunciación brindada por las didascalias.

Ubersfeld concibe a los diálogos y a las didascalias como los elementos básicos de esta semiosis y el eje sobre el que opera la traducción entre lo literario y lo escénico. Sin embargo, el problema que plantea esta postura es, como se puede notar

en la última oración del párrafo citado, que se abre un espacio de contradicción donde la postulación de una matriz generativa inmanente en el texto es, en realidad, un efecto de su lectura, es decir, de operaciones que se hacen con el texto, lo que permitiría, siguiendo a Pavis (1988: 470) encontrarnos con textos que “(...)se presta[n] bien a la transposición escénica (visualización de la representación, conflictos abiertos, rápido intercambio de diálogos”. Lo que dota de teatralidad a una novela o cuento que no ha sido, originalmente, escrito para su puesta en escena es la lectura y, por ende, es por ella que se define lo teatral y no por la estructuración del texto (escénico o no) en sí mismo.

En esta perspectiva, se parte de la identificación de lo que hace teatral al teatro y se llega a una concepción relacional, en la que la teatralidad pasa a ser un efecto de la mirada del espectador o el lector sobre el objeto semiótico que puede ser o no específicamente escénico, haciendo que la presencia de una puesta en escena sea prescindible para que ocurra esta interpretación. Otros textos, además del escénico, pueden tener rasgos de teatralidad impidiendo, en definitiva, la explicación sobre lo específico del teatro que había sido la pretensión inicial y que nos permitiría distinguir aquello que el teatro es de lo que no es³.

Si la lectura no es el lugar donde puede radicar la especificidad teatral, otros autores postulan la necesidad del reconocimiento de un acto ficcional otorgado por la mirada: “(...)podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2005: 5-6). En este caso, la teatralidad se presenta como un tipo particular de representación que, a diferencia de la representación social, es consciente de sí misma, de ser un artificio. Cornago pone en evidencia la función modeladora de la mirada para el reconocimiento de lo teatral y el carácter externo de esta con respecto a la forma de la obra que es objeto de la mirada. Nos resulta interesante constatar cómo la mirada es capaz de postular una distancia ontológica y, con ello, el carácter teatral de lo que mira y, por lo tanto, vuelve propenso a todo acto representativo de objetivarlo como teatral, fenómeno que ocurre, en gran medida, cuando la noción de teatralidad se amplía para incorporar prácticas culturales que no son producidas como teatro.

³ Como lo señala Dubatti, la discusión en relación con el concepto de teatro implica asumir que *no todo es teatro*. Dubatti toma una cita de Luis de Tavira que nos resulta absolutamente esclarecedora: “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (cit. por Dubatti, 2010: 33).

La importancia de la mirada como actividad fundante de la actividad teatral, condición de posibilidad de las perspectivas que hemos puesto en consideración, nos llevan a sostener, con Geirola (2018: 32) que

nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de dominar la mirada del otro (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación.

Esta última consideración nos lleva a examinar la teatralidad del teatro como una de las múltiples formas de la teatralidad en la producción cultural, como veremos en el siguiente apartado y, asimismo, tener en cuenta las políticas de la mirada involucrada en las particulares formas de dar visibilidad a las prácticas teatrales, cuestión crucial para la consideración de los teatros en provincia.

La teatralidad en la cultura

La segunda tendencia enfoca en las diferentes formas en que en las culturas se presenta la expectación convivial de una poiesis corporal, en términos de Dubatti (2010), sin que implique, necesariamente, la producción de un ente poiético. En otras palabras, se deja de concebir a la teatralidad como lo definitorio del teatro – aunque lo distinga de la literatura – para observar su funcionamiento en otros fenómenos culturales – y no sólo en otros textos – tales como los rituales, las performances sociales o la fiesta popular. Para Marcos de Marinis, la teatralidad ha sido un concepto articulador entre el teatro y la sociedad que permite superar dos tipos de reduccionismos: tanto aquel que plantea una relación mecánica entre sociedad y teatro como el formalismo que reivindica la autonomía de la obra:

“[...] la dilatación progresiva de la categoría teatro [...] ha permitido una mejor identificación de componentes ‘dramáticos’ de que está plagada la vida de los grupos sociales y de los individuos, y advertir que los fenómenos del juego, de la representación y de la máscara (en el sentido más amplio de estos términos) no se limitan al espacio teatral propiamente dicho.” (De Marinis, 1997: 67)

De Marinis retoma los estudios de Duvignaud, quien recurre al concepto de “ceremonia” para definir aquellos fenómenos sociales donde “(...) los hombres interpretan un papel conforme a un libreto que no están en condiciones de modificar porque nadie escapa a los roles sociales que debe asumir” (Duvignaud, citado por De Marinis, 1997: 67) cuya función consiste en que los grupos sociales se representen a sí mismos y ante los otros con la finalidad de reproducirse o transformarse. Luego retoma la postura de Erving Goffman, que asimila la teatralidad a la organización de la acción de las personas en escenarios sociales particulares que definen los roles. Así, se postula un principio común de la ficción teatral y la ceremonia social en la capacidad representativa humana y el uso de un repertorio de técnicas que permiten esa representación. Además, existe una relación dialéctica entre estas dos modalidades de teatralidad. Aunque no hable específicamente de “teatralidad” como la estamos entendiendo, su contenido conceptual es equivalente en tanto De Marinis plantea que los estudios teatrales se acercan a la antropología en la indagación científica en torno a “[...] las analogías estructurales entre fenómenos rituales, en sentido amplio, y fenómenos teatrales, entre comportamientos culturales y comportamientos escénicos, entre rituales cotidianos y rituales representativos” (De Marinis, 1997: 83). De este modo, es posible distinguir los estudios que se centran en la especificidad (Grotowsky y Barba) de los que indagan lo común o inespecífico (Duvignaud, Turner, Schechner, Geertz).

En la misma línea, Villegas concibe la teatralidad como “una nueva estrategia para el estudio del teatro y sus relaciones con otras producciones culturales” (Villegas, 1996: 8). En consecuencia, postula una “teatralidad social”,

[...] constituida por un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social, de este modo, constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social (Villegas, 1996: 13-14).

Ahora bien, a pesar de que un gran número de prácticas sociales pueden considerarse en su teatralidad, no todas tienen el mismo estatuto en el sistema social. Como advierte Villegas,

Dentro de la pluralidad de teatralidades coexistentes algunas se constituyen en legitimizadas y otras en no legitimizadas por el sistema cultural hegemónico. El entrenamiento social, el “habitus” de que habla Bourdieu,

contribuye a determinar la legitimización o deslegitimización de un sistema de teatralidad. Esta interrelación entre teatralidades sociales y procesos de legitimización o deslegitimización las vincula a las conflictividades de poderes dentro de un sistema social. (Villegas, 1996: 14)

El lugar del teatro frente a otras teatralidades se funda en las condiciones del sistema social y no tanto en rasgos específicos de las obras teatrales, aunque sean estos los que luego se exhiban como marcas de valor en un proceso autoconfirmatorio del prestigio social. La teatralidad pone en evidencia, entonces, la producción de hegemonía y nos permite reflexionar en torno a los procesos de validación de productos y prácticas de algunos agentes. En suma, no es suficiente con pensar el teatro como un espacio de sociabilidad donde actores y público se encuentran para presenciar una (re)(pre)sentación, sin comprender que su estatuto forma parte de la producción social de hegemonía cultural y, por lo tanto, de dominio de unos agentes, sectores y grupos sobre otros. La distinción entre teatro y teatralidad adquiere un carácter político y su deslinde es una de las condiciones que hace que ciertas prácticas sean consideradas como valiosas en sí (teatro) frente a otras cuyo valor proviene de otra parte (teatralidad).

Proyecciones y alcances territoriales de la teatralidad

Luego de las observaciones precedentes, cabe interrogar cuáles son las condiciones de necesidad y formulación del concepto de teatralidad en los estudios teatrales de la provincia. Esto plantea una variable a nuestro problema, en estrecha relación con las observaciones finales del párrafo anterior y con la particular situación de los teatros en las provincias de Argentina. Hace varias décadas se problematiza y cuestiona el lugar que los teatros locales ocupan en las historiografías del teatro nacional (teatros argentinos, en plural, según aproximaciones contemporáneas⁴), señalando su olvido, marginalidad y periferia, salvo loables esfuerzos.

Desestimando la pregunta por si existe teatro en las provincias, cabe preguntarse por las condiciones de producción de la invisibilización que ha subsumido algunas prácticas teatrales de Argentina a su olvido. Asimismo, nos interesa relevar las estrategias que se han implementado para contrarrestar esta situación. En el caso

⁴ Cfr. Especialmente el *Cien años de teatro argentino* de Dubatti (2012) donde, a pesar de destacar este hecho ontológico, si se quiere, centra su trabajo historiográfico en la capital de Buenos Aires. Este tipo de aclaraciones, políticamente correctas y necesarias, sin embargo, no terminan de consolidarse en retóricas adecuadas.

puntual de los acercamientos a las prácticas teatrales locales resulta productivo el cuestionamiento de los modos consolidados de cartografía. En este sentido, la categoría de “región” resulta operativa (Tossi, 2015) como forma de producción de conocimiento capaz de superar algunas limitaciones de los recortes provinciales. Sin embargo, observamos que no es suficiente con el rediseño de los recortes de los que nos valemos para la construcción del corpus. Un aspecto fundante serán las categorías de análisis y, en este sentido, nos interesa indagar en el empleo de la categoría de “teatralidad”. Para el examen de esta problemática, nos interesa retomar un caso donde podemos observar cómo la instrumentación de la categoría sirve a los estudios de los teatros de provincia y algunas de sus consecuencias epistemológicas.

De estéticas y teatralidades: un estudio sobre el Noroeste Argentino, es un ensayo de Griselda Barale y Mauricio Tossi que se propone indagar en la teatralidad en la región NOA. Los autores comienzan su estudio cuestionando la sumisión de la región al horizonte delimitado desde Buenos Aires o Europa “marcando las coordenadas de nuestro propio horizonte cultural” (Barale y Tossi, 2017: 10). Señalan la importancia de los criterios al momento de seleccionar obras y puestas representativas, para agrupar, clasificar, explicar y valorar. Entienden que éstos deben ser dinámicos y servir “como herramientas de comparación, de diferenciación o desdiferenciación en relación con contenidos teatrales, visuales, artísticos, sociopolíticos, técnicos, históricos, conceptuales, estéticos, etc.” (Barale y Tossi, 2017: 11). En este sentido, se propone la elaboración de criterios que sirvan para “clasificar, comprender, valorar y describir el teatro del NOA” (Barale y Tossi, 2017: 11). A través de esto, pretenden que la reflexión sobre lo particular permita la formulación de contenidos “universalmente válidos”. De este modo, la región comparte rasgos con una universalidad que la trasciende y, por lo tanto, es entendida en términos de caso, segmento y parte de un todo mayor⁵.

⁵ En sí misma, la cuestión de la región y su relación con lo universal está atravesada por la búsqueda y lucha por el valor. Al respecto, Bourdieu señala que “La reivindicación regionalista es producto de la estigmatización que produce el territorio” (Bourdieu, 2006: 180). De este modo, “(...) una categoría de productores está en condiciones de imponer sus propias normas de percepción y apreciación” (Bourdieu, 2006: 181). El “valor estético” cobra relevancia al volverse evidente que este – bajo su presunción de universalidad – oculta las tramas de poder y de dominación que implica la subordinación de unas prácticas de un espacio a los criterios de validación de los de otro, en general la capital. Esto demuestra que para entender las dinámicas culturales es crucial comprender el modo en que valores, formas de pensar y hacer (incluyendo los mecanismos de “hacer-hacer” y “hacer-pensar”) se diseminan, es decir, se “mueven” de una localía a otra produciendo efectos de sentido, desviaciones en las estructuras de sentimiento y transformaciones en la hegemonía.

La elaboración de criterios pertinentes y adecuados al contexto de las obras permitiría resolver la encrucijada valorativa generada por la tensión interior/capital que ha construido valor en relación con producciones “regionalistas” – caracterizadas por el color local de los personajes, espacios, tramas – que serán recepcionadas en el centro como representante de una identidad local folklorizada, y aquellas producciones cuyo valor radicaría en la capacidad de adecuación a producciones llevadas a cabo en los lugares de irradiación legítima de la cultura (las capitales teatrales). Entre estos dos extremos aparece un extenso corpus de prácticas que quedan fuera de la posibilidad de historiar por falta de categorías analíticas y de criterios de validación y valoración específicos que justifica el empleo de nociones amplias.

En este marco de tensiones, Barale y Tossi se proponen recorrer el NOA superando los límites de la noción de teatro en sentido estricto y recurriendo a la más amplia de teatralidad, que les permite atravesar toda la región visibilizando creaciones y creadores: “[...] marcando otras características o entramados que destacan similitudes o diferencias dentro de la región y que muestran la teatralidad de su cultura *más allá del teatro propiamente dicho*” (Barale y Tossi, 2017: 51, el resaltado es nuestro). Algo es seguro: estudiar el teatro de la región implica necesariamente salir de concepciones restringidas de lo que el teatro es y revisar las concepciones que los productores, críticos y teóricos han elaborado. Sin embargo, queda el desafío de producir una teoría capaz de que el teatro local no se esencialice, haciendo de este una entelequia cuya función artística, estética y social se limite al lugar donde fue producido.

Dijimos que, para dar cuenta de las diversas teatralidades de la región, Barale y Tossi comienzan por definir un sentido amplio de teatro. Siguiendo a Féral (2003), Villegas (2000) y Geirola (2014), señalan que

[...] la teatralidad puede referirse a situaciones diferentes o a caracteres peculiares de la vida cotidiana (exageración, amaneramiento, acciones extremas o fantásticas, imitaciones, etc.), no siempre los mismos caracteres y en fenómenos pertenecientes a estratos variados. Otras veces, en su cariz de cotidianidad, el proceso de teatralidad organiza la mirada según mecanismos históricos de representación mimética, evidenciado en los estilos o géneros del teatro, como la tragedia, la comedia, el teatro realista o el simbolista y, entonces, cambia la teatralidad inherente a cada uno, según los grados e intensidades de la misma (Barale y Tossi, 2017: 54).

Estas dos formas de teatralidad plantean que el teatro es sólo una modalidad entre otras.

Una vez definida la teatralidad en su sentido amplio y restringido, Barale y Tossi caracterizan al NOA en el siglo XIX como “tierra de caudillos” (Barale y Tossi, 2017: 55) y pasan a reseñar los relatos en torno a Martín Miguel de Güemes (Salta), Juan Felipe Ibarra (Santiago del Estero), Juan Facundo Quiroga (La Rioja), Ángel Vicente Peñaloza (La Rioja) y Felipe Varela (Catamarca). Curiosamente, toman como fuentes para analizar la teatralidad textos narrativos provenientes del sector letrado de cada localidad que dan cuenta de las peripecias que estos caudillos habrían atravesado. En este sentido, encontramos una relación entre esta aproximación y las teorizaciones que hacen de la teatralidad un efecto de la lectura más que de las propiedades de los textos.

En el caso puntual de Salta, no encontramos una problematización en torno a cómo se constituye la figura de Güemes como héroe nacional y se consolida esta imagen con voluntad de legitimar a los sectores dominantes y a Salta en relación con el contexto nacional. Tampoco refieren a las festividades públicas que permitieron esta consustanciación: los fogones y los desfiles que se realizan en conmemoración de su muerte, que marcarían una zona intermedia entre el círculo de la producción restringido y el círculo de producción ampliado, poniendo en discusión la noción hegemónica de teatro del campo cultural actual al hacer énfasis en el carácter performativo de los cuerpos que se reúnen en el espacio público para producir una identidad, entendida esta como “red o trama comunicativa de significados y símbolos (...) que permiten el fluir de un ordenamiento dinámico de lo que es valioso para la comunidad” (Barale y Tossi, 2017: 64).

Llama la atención que al reconstruir la teatralidad de la figura de Güemes no realizan un análisis de las prácticas específicamente teatrales, de los textos teatrales producidos enmarcados por prácticas propiamente teatrales y que, incluso, tuvieron reconocimiento en escala nacional, fenómeno aún hoy poco corriente. La figura de Güemes resulta emergente en la inscripción del teatro salteño en el contexto nacional con la puesta de *La tierra en armas* de Juan Carlos Dávalos y R. Serrano en 1926. En la década del 80 – al conmemorarse los 200 años del natalicio del que se consolida como héroe provincial – tiene carácter de tradición dominante en la producción de teatro legitimado y visible en la escena nacional, con *Morir de pena* de R. Boden de Arias Linares, en 1985. Finalmente, con la puesta de *Martín Miguel, el hombre detrás del héroe* en 2017, contexto en el que se produce una proliferación de referencia a esta fuente histórica por aproximación a los 200 años de la muerte del General, el

estatuto mítico⁶ se encuentra permeado por una lógica pedagógica de la historia local y la figura tiene un carácter de tradición consolidada. Para el examen de la representación de Güemes y la “teatralidad” que lo involucra, en definitiva, la remisión a textos de origen narrativo es parcial si no se atiende a la rica producción local en el campo específicamente teatral y que ha tendido a una reelaboración de las fuentes historiográficas para nada marginal⁷.

Además de considerar a las figuras de los caudillos y los relatos que se construyen en torno de ellos como espacios de teatralidad, los autores trabajan el mito en tanto es “Palabra primera que organiza el entorno y lo convierte en mundo donde las cosas, las acciones, los deseos, los sentimientos, etc. se ubican y cobran sentido” (Barale y Tossi, 2017: 65) y permiten “la resolución en el plano simbólico de los conflictos de una sociedad que difícilmente pueda solucionarlos en el plano real” (Barale y Tossi, 2017: 66). Recogen el mito de “El familiar”, con el antecedente del mito de “La estancia diabólica”, de fuerte presencia en Catamarca y Tucumán. En estos casos, la teatralidad es un concepto fértil para el estudio de prácticas contemporáneas que surgen en comunidades indígenas o son producto del sustrato indígena y que podrían ser leídas en términos de teatralidad amplia o performatividad, propia de las prácticas rituales que plantearon como apertura teórica al principio del estudio.

La teatralidad, podríamos concluir, suministra un marco de inteligibilidad apropiado para territorialidades marcadas por la conquista y colonización europeas. Sin embargo, es preciso que llevemos esto más allá y podamos pensar a la vez en la especificidad de las prácticas teatrales locales, la fructífera relación entre teatro y teatralidad, entre lo restringido y lo amplio. Por esto, son interesantes aquellas producciones que, como el Grupo Alas de Teatro Comunitario, no sólo producen espectáculos reconocidos – *Salamanca Tour* representó a Salta en la Fiesta Nacional del Teatro 2016 en Tucumán – que además de retomar teatralidades populares locales (la celebración del Señor y Virgen del Milagro) y mitos y tradiciones (la Salamanca), realiza una aguda crítica del sistema de distribución económica y, sobre todo, social en la Salta del siglo XXI.

⁶ Cfr. Barale y Tossi

⁷ Remitimos, para una problematización de la figura de Güemes en la cultura salteña a la tesis de Flores Klarik, enfocada en la producción de la representación de “Salta la linda”; Villagrán (2006) donde examina la presencia del gaucho en la producción de la identidad local y las tensiones políticas que se desencadenan; Moyano (2011) que indaga en la forma de inscripción del gaucho, del indio y los criollos en la narrativa y los límites para fisurar, desde el discurso literario, las representaciones dominantes.

Como se puede observar, una línea de investigación potente para la cual el concepto de teatralidad es crucial es la indagación sobre las formas en que la producción teatral del círculo restringido reformula las teatralidades presentes en el campo social, a la manera en que Bajtín o Lotman piensan el arte y la novela como sistemas modalizantes secundarios. Sin embargo, la teatralidad en sentido cultural, si bien implica una apertura a otras prácticas que no habían sido consideradas como parte del teatro o de la actividad teatral del circuito restringido de la producción, no debería ser productora de nuevos tipos de desigualdad en la distribución de la visibilidad tanto de la producción artística como no artística. Ya que, como efecto de la teoría, aparecería el riesgo de una nueva división territorial del trabajo entre aquellos territorios donde se produce teatro, en el sentido restringido de la acepción, de aquellos donde el teatro no es visible y donde, en cambio, la teatralidad prolifera y cuyo valor artístico radicaría en su utilidad para ser reformulado por los productores y las obras de los espacios dominantes.

Teatro y teatralidad en un territorio de valores en conflicto

De forma semejante a como se establece en algunos casos un “correlato” de las prácticas teatrales de provincias con la “teatralidad”, construyéndolas así como periféricas, aparece, hacia adentro de estos espacios, la falta de puesta en valor de prácticas que se producen fuera de los circuitos legitimantes centrales pertenecientes al campo restringido de la producción que se ubican como centro territorial y que irradian los valores que legitiman el hacer teatral, excluyendo otros festivales, otras formas de agrupamiento, otras formas de enseñar y aprender teatro. Esta “deuda” con la producción cultural de la provincia no se salda, sin embargo, con un recuento de lo que se hace/ha hecho sin una reflexión crítica sobre las dinámicas de diferenciación y visibilización en el campo teatral, concibiéndolo en sus diferentes escalas territoriales.

El reconocimiento de las prácticas locales en escalas supralocales se realiza en el marco de esta estructura jerárquica que define el valor desde una localidad que es otra, la más antigua o la que tiene mayor capital cultural específico y que definió los lugares antes de que las obras ingresen (o sean expulsadas) de la producción de sentido social. La práctica teatral de la provincia se legitimaba en función de una

relación de dependencia que va trasladando su centro de la capital – Buenos Aires a principio de Siglo XX – a otros centros cien años después⁸.

Se produce una retroalimentación en este sentido entre historia y hegemonía al ser la acumulación primitiva del capital cultural la fuente de un lugar dominante dentro de la hegemonía producida en/por esa acumulación originaria que hace que los llegados a posteriori deban luchar por su incorporación en términos que no definieron. Así, espacio y tiempo interactúan en el proceso de distribuir valor y definir las posiciones de los agentes y las obras en el campo cultural, así como en la posibilidad de visibilizarlos. Ciertas producciones – las del centro – se perciben como parámetro y, así, se produce y consolida la jerarquía basada tanto en criterios formales como de horizontes de expectativas. En consecuencia, crean un presente modélico al que las demás producciones, percibidas como atrasadas, deberán aspirar:

El objeto de la lucha contra las centrales, todas las cuales poseen el privilegio de la antigüedad, es el dominio de esta medida del tiempo (y del espacio), la apropiación del presente legítimo de la literatura [capacidad de decretar “modernidad”] y del poder de canonización [capacidad de “diseminación”] (...) permite evaluar una práctica, otorgar un reconocimiento, o, por el contrario, condenar al anacronismo o al provincianismo (Casanova, 2001: 225)

La teatralidad, al igual que el teatro, es – a fin de cuentas – una noción occidental, una forma de mirar que produce una mirada capaz de extrañarse del objeto contemplado y descubrir (imaginar) una distancia ontológica entre lo que es y lo que parece ser. Ahora bien, lo verdaderamente dramático en la disputa por el sentido del teatro es que no sólo estamos discutiendo conceptos alternativos o incluso contradictorios sobre lo que el teatro es o los modos en que deberíamos conocerlo. Este interés, que solo sería propio de algunos académicos y hacedores teatrales, no es tan importante como el hecho de que al nombrar estamos poniendo en tensión órdenes del discurso teatral, como diría Foucault, o de lo teatralmente visible que hacen que algunas obras, agentes, prácticas entren legítimamente en el universo del Teatro y que otros tengan que asumir su propia indecibilidad o, en el peor de los casos, su desaparición irrecuperable producto de una histórica invisibilización. Los teatros locales no solo requieren de miradas críticas comprensivas y que establezcan diálogos productivos con las prácticas teatrales, sino una crítica consciente de sus

⁸ La multiplicación de los centros no es sino una forma de denominar las múltiples dependencias a las que los teatros débiles, como los define Valenzuela (2021) son sometidos y a partir de los cuales se regula su actividad y visibilidad.

límites, fundamentalmente comprometida con la formación de un lenguaje capaz de reconocer en lo visible las huellas de lo invisibilizado, y tenaz para ir tras esa huella en la búsqueda de lo que ha sido excluido de la historia, ignorado por la crítica y negado por el poder.

El valor no es inherente de la práctica, sino un efecto del lugar que ésta ocupa en la trama social y, por lo tanto, es un fenómeno de poder que, fundamentalmente, atañe a los regímenes de visibilidad. No es casual, por esta razón, que la categoría de “teatralidad” sea empleada en las investigaciones de los estudios teatrales para referirse a ciertos artefactos culturales (los rituales y ceremonias religiosas, pero también estructuras de agencia presentes en la narrativa) reservándose el concepto de “teatro” para las producidas por actores del circuito restringido de la producción en territorios dominantes. El empleo de estas categorías viene a revelar luchas por la acumulación de un capital cultural específico mediante la cual no todos ocupan el mismo lugar geográfico y, lo que es más importante, simbólico, en la distribución del capital cultural hacia adentro del circuito restringido de la producción con efectos claros en la visibilización de prácticas y la posibilidad de producción de valor fuera de los centros dominantes de la hegemonía.

Conclusiones

Mientras que el contexto de formulación de la noción de la teatralidad frente a la de teatro surge como respuesta a una reformulación en la práctica teatral mundial y una lógica “sustractiva” que separa el texto dramático del teatro para definir la teatralidad, en el contexto particular de las provincias y, específicamente en Salta, se entrama con el problema de la visibilización de las prácticas teatrales y la subordinación que éstas han tenido frente a la producción cultural y académica centrales. En las primeras décadas del siglo XX se delinea un tipo de territorialidad y de producción territorial centrada en Buenos Aires y sostenida a través de giras de artistas e irradiación de prácticas y poéticas. Así, la nacionalización del teatro ocurre como proceso centrífugo mediado por Buenos Aires. Este territorio, regido por una jerarquía cuyo centro irradia estéticas, temáticas y formas valiosas, entra en crisis con el crecimiento de las ciudades del interior y el aumento de su producción cultural. Aparece la necesidad de producir la acumulación de un capital cultural específico.

Con la acumulación de capital específico en las provincias, la multiplicación de prácticas teatrales, la consolidación de un discurso académico y crítico y el cuestionamientos a los modelos epistemológicos centrales se vuelve perentorio

producir nuevos paradigmas que reconozcan una diferencia que es fundamentalmente política. En este complejo contexto, las nociones que se emplean para visibilizar las prácticas teatrales adoptan un valor político y nos permite identificar los universos de referencia, los dominios y las posiciones específicas que en ellos definen las jerarquías de los agentes y sus obras. La noción de teatralidad, que presenta una aparente salida epistemológica a la trampa centralista, resulta tan problemática como la de teatro en cuanto a las posibilidades de dar visibilidad y construir conocimiento sobre teatros que aún hoy reclaman una tarea crítica de frontera, atenta a prácticas teatrales que permanentemente están posicionándose frente, contra, alternativamente a los paradigmas dominantes.

En definitiva, ante una distribución desigual del valor sobre los recursos teatrales de cada espacio geográfico, político y social y, por lo tanto, en relación con las prácticas que allí los agentes involucrados llevan a cabo, produciendo y reproduciendo jerarquías hacia adentro del espacio nacional surge la necesidad de otra lengua y otros modos de producir conocimiento con/en lo local. Hemos dejado asentado que la tensión dialéctica entre teatro y teatralidad está vinculada, fundamentalmente, con la de las políticas de la mirada y adopta, en definitiva, un significado político al depender de los regímenes de visibilidad en/para cada práctica. Por lo tanto, la cuestión parecería que tiene que ver con los alcances del concepto de teatro y la posibilidad de ampliarlo para incorporar el de la teatralidad, en su sentido social y amplio. Sin embargo, esta opción no resulta del todo convincente en tanto se planteen como compartimentos estancos. Es preciso que asumamos que es la inestabilidad de fronteras conceptuales entre teatro y teatralidad – como queda patente en los análisis precedentes de los debates en torno a estas categorías – la que permite que sean instrumentadas en relación no sólo para dar cuenta de rasgos estéticos, estilísticos y temáticos sino como herramientas políticas en pos de la visibilización de teatros históricamente relegados.

Bibliografía

Arce de Piero, M. L. (2019) "Cartografiar la cultura: historia y espacio en las prácticas historiográficas del teatro salteño" (inédito).

Barale, G. y M. Tossi (2017) *De estéticas y teatralidades: un estudio sobre el Noroeste Argentino*, San Miguel de Tucumán: UNT - Facultad de Filosofía y Letras.

Barthes, R. (2003) "El teatro de Baudelaire" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral Editores.

Bourdieu, P. (2006) "La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región" en *Ecuador Debate*, Quito: Centro Andino de Acción Popular.

Casanova, P. (2001) *La República mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama.

Cornago, O. (2005) "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad" en *Telondefondo*, n°1, agosto, 2005. Recuperado de www.telondefondo.org

De Marinis, M. (1997) "Sociología" en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2010) *Introducción a los Estudios Teatrales*, México: Libros de Godot.

----- (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

----- (2020) *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.

Flores Klarik, M. (2001) *La construcción de "Salta la linda"*, Tesis de Lic. UNSa.

Geirola, G. (2018) "Los sesentas latinoamericanos y su óptica política" en *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Buenos Aires - Los Ángeles: Argus-a.

Gravano, A. (2019) "De ideología a imaginario: un viaje de ida y vuelta" (inédito).

Moyano, E. (2011) "Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX" en AA.VV, *Ensayos*. Salta: Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia, pp. 10-103.

Pavis, P. (1988) "Teatralidad" en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Tomo II, La Habana: Edición Revolucionaria.

Tossi, M. (2015) "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas" en *Mitologías hoy*, vol. 11, pp. 25-42. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/53648>

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

Valenzuela, J. L., M. Costello y M.P. Rodríguez (2012) *Un teatro apenas visible. Escenas en el Noroeste Argentino*, Jujuy: INT.

Villagrán, A. (2006) *La "salteñidad": estrategias políticas, imágenes y símbolos*. Tesis de Lic. UNSa.

Villegas, J. (1996) "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria" en *Gestos*, 21.

Crónicas

MITOS Y LEYENDAS DEL NOA

Clara Linares

Tres Mitos presentó, en “el umbral de los Andes”, tres conocidos relatos del Noroeste Argentino. Después de haber estrenado su audiovisual, grabado en La Caldera, el grupo Tres Mitos hace su primera presentación en vivo. El 2022 trae la vuelta de los shows presenciales. Febrero es un mes ideal para comenzar. La glorieta de la plaza Martín Fierro de Campo Quijano es el escenario elegido por este grupo.

Es día de feria; la plaza está repleta de gente, en familia, comprando, paseando; otra parte observa curiosa los arreglos que se vienen haciendo en el escenario. Entre las miradas de la gente, los artistas caminan hacia sus lugares. Santiago está con una camisa blanca, un chaleco marrón y pantalón beige. Luciano sale con un pantalón rojo y una camisa negra de la que cuelga la guitarra. Elizabeth aparece con un vestido blanco. El grupo se presenta “pata pila”. El vestuario anuncia atemporalidad y sobriedad.

Las luces de la glorieta empiezan a menguar. Luciano prueba el sonido, sentado frente a lo que en breve será el público. Este es un primer aviso de que va a suceder algo poco cotidiano en el pueblo: ¡Habrà teatro! Y aquí todos son bienvenidos.

A Santi se lo ve hablando algo desde lejos con el encargado de la Casa de la Cultura de Campo Quijano: de espaldas, señalando, moviendo las manos, asintiendo y hablando. A Elizabeth se la ve también un poco más lejos moviéndose, calentando.

El segundo aviso lo da el narrador. Invita -ahora desde el micrófono- a los transeúntes a unirse a Mitos y Leyendas del NOA.

A los diez minutos, Santi lee la sinopsis de la obra con una luz que apenas lo capta, mientras a la figura femenina del elenco se la ve, esta vez inmóvil, a la espera de encarnar sus personajes. La gente que da vueltas por la plaza empieza a buscar un lugar para ser parte de lo que está pasando arriba.

Santiago, Elizabeth y Luciano empiezan a poner en marcha el vehículo que proponen para este tour mitológico.

Empieza el primer relato con la melodía de la guitarra: “La madre de los ríos y los arroyos”. La gente que está alrededor observa, casi en un trance, lo que dice esa guitarra, esa voz y esa danza que van juntas en un mismo objetivo; los lugareños siguen acomodándose, buscando ser parte de este convite poético propuesto por tres artistas. La voz cálida del narrador, los gestos lentos de Elizabeth y los matices de la guitarra, llevan a una angustia, a un clima seco y caluroso como la puna misma. Nos

dejan en claro que “el Zupay no es bicho de quedarse quieto”. El tono con que cuenta el disparo certero del cazador, la música que pone tensión y los movimientos dejan mudos a los espectadores, muy dentro de la historia. De repente se escucha un canto sollozante de la intérprete que, de a poco, incrementa su intensidad evidenciando su pena.

El segundo relato nos trae más cerca de nuestro pago, ya que es “La Ciudad de Esteco”, historia ícono de nuestra Linda; contada tantas veces desde muchas perspectivas. Tres Mitos trae una nueva versión en su formato teatral, como también sucede con los otros dos relatos. La mujer de blanco ahora es un viejito cansado en busca de agua. Elizabeth camina por el escenario y lo convierte en la ciudad perdida, tocando la puerta de las ostentosas casas. El público está atento a cada momento, ya entregado, sumergido en el relato, viviendo cada imagen que se les ofrece; se les nota cierta aflicción por lo que nos va contando la historia. Un hombre que llega al pueblo vaticina su perdición y una madre aparece apenada por tener que irse para salvarse. El final queda abierto a la pregunta de cuántos pasos más tiene que dar la mujer que se transformó en piedra para llegar a Salta. ¿Llegará? Y cuando llegue, ¿qué sucederá? El público permanece expectante hasta la última palabra del narrador, hasta la última melodía del músico y hasta el último movimiento de la actriz que, en sincronía perfecta, terminan su segundo mito. Los aplausos que llegan al escenario son cálidos, asombrados, maravillados.

Antes del próximo y último relato, Santi pide a la gente alrededor la colaboración y la puesta en valor del espectáculo, pero también invita a quedarse a aquellas personas que no tengan. Esa “gorra” predispone a los presentes a valorar el arte como el trabajo de quienes están en escena, no solo desde lo monetario, sino también desde lo cultural. El público sigue atento y varios asientan con la cabeza llevando sus manos a los bolsillos. Es el momento también de poner en valor lo que acaban de ver.

El narrador, con la gorra en mano y una cálida sonrisa, recibe no sólo billetes sino también agradecimientos y halagos del público. Alguno se anima a preguntar cuándo volverán al municipio, otros agradecen y otros les hacen saber cuánto les está gustando.

En lo que terminó de subir al escenario, empezó con el tercer y último relato: “El Familiar”. Un clásico del NOA, por su génesis y todo lo que implica. Algunos niños abrazan a sus madres, otros sólo miran, sentados, atentos. La mayoría de los adultos están casi como los mismos niños. Se les nota increpados, agazapados, alertas y van sólo unos cuantos segundos de relato. Santiago, con una sonrisa pícaro y una voz

sombría y tenebrosa, nos cuenta quién es el familiar. Luciano, con los ojos cerrados y la guitarra en su regazo, con sus ágiles dedos matiza la historia marcando el terrible secreto de los patrones de los ingenios. La glorieta palpita. El cielo se pone gris, la luz del escenario progresivamente se pone roja; pareciera que los colores están a merced de lo que sucede en escena. El diablo se hace presente en la plaza. La música parece salirse de control, junto con la agitación de quien narra y los movimientos con rasgos salvajes que se despliegan en escena. El disfrute se ve reflejado tanto en los artistas como en la misma comunidad al ver sus diferentes muecas, gestos, tonos y notas.

Un sapucay finaliza la obra; es un grito de alguien del público que corona la función inesperadamente y que le dio el toque final al encuentro entre los mitos del NOA y los habitantes de Quijano. Otra vez se puede asegurar que el arte es todo lo que está bien.







Días de Fiesta: crónica de la Fiesta Provincial del Teatro en Salta (2021)

Paula Bosch

(Grupo de trabajo Claudia Bonini, ICSOH-UNSa-Conicet)

Antes las fiestas eran esperadas, nos dice la memoria colectiva. Hoy también. Luego de la pausa de la pandemia y de la presencialidad no sorprendería que hacedores del teatro, actrices y actores, la gente que se dedica a la técnica, a la crítica, a recibir al público en la sala, gestores, profesores, público de todas las clases y calañías nos sintamos convocados a celebrar que el teatro sobrevive, que todo fue excusa para adentrarse en procesos creativos de largo aliento y la experimentación de formas y formatos. Mucho venimos reflexionando sobre las candilejas que nunca se apagan, sobre la resistencia, sobre el amor al teatro que nos convoca y que hace que las diferencias ideológicas, políticas, estéticas, de concepciones se disuelvan a favor de la pregunta y el goce por/en en la voluntad de teatrar.

En esta crónica reunimos las voces que fueron tramando la Fiesta Provincial del Teatro en Salta que se realizó del 24 al 28 de noviembre de 2021 en salas ubicadas en esta ciudad de Salta y en General Güemes - a unos 38 km distante de la primera - y que contempló una serie de actividades: puestas en escenas de obras locales e invitadas, homenajes y reconocimientos y la tan esperada selección, que convierte el dictamen del jurado en el pase para participar de la Fiesta Regional y la Fiesta Nacional. Trajimos a colación diversos tiempos, porque este encuentro ya tiene historia en Salta y la memoria se va sedimentando.

El espacio común se gesta

El título de “fiesta” nos parece que es muy grande. O tal vez alguna vez sí lo fue y realmente había una alegría y una necesidad de participar. Venían los elencos y preparábamos todo, nos reuníamos, “¿tenemos que hacer algo en la calle?” Tomamos la calle. En ese entonces tenía un sentido: nos juntábamos, nos organizábamos, había espíritu de celebración y festejo. Vemos que de ciertos años hasta acá se pasó a enfatizar en la competencia y pasó a ser una *check list*: “bueno, a ver, cuándo estrenaste vos?”, “¿viste quién tiene la excepción de la normativa?” De un tiempo a este hemos visto que los elencos no se presentaban, que se iba empobreciendo, se presentaban cinco elencos a competición y los demás eran de apoyo, cosas que hacían los secundarios.

El espíritu de fiesta no es espontáneo, se construye y se construye entre todxs. Por eso este año nos pusimos de acuerdo unos días antes de que comience y con la expectativa de encontrarnos cuerpo-a-cuerpo y auscultar lo que pasó con el teatro en el último año, decidimos organizarnos como espectadores y nos propusimos contar con el otrx para comentar las obras, intercambiar sensaciones e inquietudes. La cuestión comenzó con un drive donde inventamos un itinerario que además de los datos siempre necesarios de obras, salas y horarios, contenía nuestro nombre en las obras que nos interesaba ver. Luego vinieron tan largos intercambios de mensajes, audios, llamadas, idas y vueltas que hicieron de la Fiesta 2021 una conversación sin inicio ni cierre precisos.

Tal vez por eso llegamos con tantas expectativas al acto de apertura que se realizó en la Casa de la Cultura de Salta, el miércoles 24 a media tarde. La primera sorpresa fue ver la concurrencia. ¿Dónde están lxs espectadores? Saludamos a colegas del teatro, actrices y actores amigxs, nos contaron chistes sobre que en el teatro, a pesar de lo que se dice en los pasillos, nos queremos. Sin embargo, ¿dónde está el público que podría haber disfrutado la intervención del grupo El Laberinto que, llegado desde Güemes, abrió con una batucada que celebraba que el teatro sigue vivo? ¿Sigue vivo? Afuera, a media cuadra nomás de la Casa de la Cultura, la plaza llena y un gran escenario se preparaba. No era para la FP y la gente estaba ahí, en otro lugar. Aquí, el frío de una Casa de la Cultura que convocó a una minoría, que tampoco es la privilegiada por el capitalismo, sino de la que apuesta por el teatro. Entonces, ¿para quién es esta fiesta?

La cuestión del público. ¿Si la montaña no va a Mahoma? Siempre que en Salta se quiere justificar algo se señala al público. El público no entendió la puesta. Al público no le importa el teatro. No hay público para el teatro en Salta. Hace poco escuchamos que lo que no hay es “buen” teatro. Lo cierto es que la presencia de espectadores en la sala dependió de horas y obras. Pudimos ver la sala llena en El Teatrino, en el Centro Cultural América, en el Salón Auditorium. No nombramos La Ventolera que por su tamaño y por experiencias en otras Fiestas no quisimos llegar para quedarnos afuera. Como espectadores siempre está el miedo a quedarse fuera de la sala, de la charla o del chiste interno. Es algo que pasa.

Salta al escaparate

Se celebró la presencia del teatro del interior (Güemes se erige como metonimia de eso que abarcaría “el interior” aunque también estuvo el Grupo

Caleidoscopio de Rosario de la Frontera) y de las mujeres que hicieron, hacen y harán teatro, al público (siempre está el miedo de que el público no esté), a la enorme gestión. Esta clase de celebraciones termina con aplausos así como se sostuvo las palmas a la nominación de cada elenco premiado: “Paraná porá” del Teatro Expansivo; “La grieta encantada” de Los Siuffies; “EnSayo” del Grupo Sayas; “Las fabricantes de tortas” de Las caóticas y menciones para “Terapia: comedia en tres sesiones y un diagnóstico” del Cuarta pared, de General Güemes, y “Del Guaira y otros vientos” de Murmullo Teatro de Títeres Ambulantes. El jurado celebró la diversidad de propuestas que la fiesta ofreció. ¿Pero quién vio todo esto? ¿Cómo se leyó esa diversidad?

Varias semanas antes de que inicie oficialmente la FP circulaban por redes breves entrevistas que el mismo delegado del INT realizó a mujeres hacedoras del teatro. Nuevamente en la Casa de la Cultura se realizó un homenaje a estas mujeres que hicieron posible el teatro local. Por supuesto que eran solo algunas, ¿con qué criterios, además del evidente género autopercebido y aceptado, se realizó este homenaje? ¿Qué pasó con las otras identidades marginadas históricamente y que también históricamente han hecho el teatro aquí? Sabemos que en Salta el teatro fue un lugar de resistencia para aquellas personas cuyo goce y expresión no encajaba en la heteronorma. A ellxs no lxs vimos, ni como invitadxs ni entre las butacas. La sala, otra vez, estaba fría de público espontáneo o de espectadrx. Llegaban los amigos y los grupos de conocidos se iban, cada unx por su cuenta, como si no hubiera fuerza capaz de reunirnos.

No sentimos la fiesta como un espacio para estar juntxs. Lo percibimos más como una vidriera: “Hola, fulano, que tal como te va”. Y te veo nada más que para la fiesta. Es muy triste todas esas cosas que se hacían y formaban parte *antes*. Vos estabas en una cola esperando en la Casa de la Cultura y había un grupo de danza contemporánea de los alumnos del ISPA que hacía una performance. En otro lugar había un mimo. Todo esto contribuye al espíritu de la fiesta dentro de la teatrósfera. Todo eso hace que estés imbuido en eso y que no se limite a ver esta o aquella obra y me quedo “ya está”. Es algo así como “Bueno, vamos a ir al teatro, vamos a tomar un café”. Han sido cosas que se han compartimentado. Gestos que con el tiempo se han ido ritualizando y perdiendo, a fuerza de repetición, su sentido.

En otras épocas se hacía todas las noches después de la última función un café concert, que en vez de irte a tu casa te ibas a un café concert que hacía la misma organización. Pablo Agui, Marcelo Cioffi, Daniel Chacón, Daniela Canda pasaron por

estos lugares. Ibas a charlar de teatro, seguías dentro de la teatrósfera, no te ibas nunca hasta que te ibas a dormir. Nos reímos, la pasamos bien, podemos ponernos serios y hablar de otras cosas. Eran improvisaciones, no estaban ensayadas, eran juegos teatrales, no eran productos. Era estar juntos y se generaba el espíritu de camaradería. Esto se fue perdiendo y a Güemes llegamos y vimos “la mesa chica” desde la que nos saludaron de lejos y nos fuimos a sentar en la escalera del Centro Cultural 13 de febrero a esperar que la función comience. Se nos acercaron a ofrecernos que si escribíamos alguna crítica de la obra luego nos podrían ayudar a compartirlas en Facebook. Hoy así funciona la relación entre la crítica, las puestas en escena y la gestión. La gestión “ayuda” a lxs críticxs y los críticos son una presencia marginal que no se sabe bien para qué sirven, pero que incomodan, ¿qué hacemos con el malestar? ¿Cómo lo estamos tramitando?

Es que desde la crítica hay mucho riesgo en un evento que está pensado como muestra de la buena gestión local del INT. Y, en realidad, en Salta no estamos listxs para escuchar ciertas cosas, lo cual ensombrece y empequeñece todo lo que todavía está por hacerse y no se ha hecho por comodidad o mezquindad. Para que el teatro local florezca es preciso no sólo alentar a los elencos a realizar puestas, a las salas a implementar mejoras y a los críticos a difundir sus textos. Hace falta que se llenen los vacíos, los silenciamientos, las faltas de entendimiento. ¿De qué sirve si no vamos a vernos, si no nos enteramos cómo está trabajando el otrx, cuáles son sus inquietudes y desde qué lugar se está ocupando de hacer algo con/por/en el teatro local? La fiesta no es todo el año, lo sabemos. Y, como muestra, allí vemos los vacíos, los huecos a llenar. Nos sentimos en soledad.

Lo más importante es que la fiesta no se concreta por gestión institucional sino por individualidades que se entregan a algo que trasciende lo propio, por una voluntad de aportar a algo que es más grande que unx. Nos pasó en la tan celebrada presencia del INT en Güemes. La falta de hospitalidad por parte de la oficialidad se manifestó en un cronograma que no estaba pensado para sostener el convivio durante toda una tarde como “visitante”: imagínese esperar dos horas entre función y función en una localidad cuya temperatura supera con facilidad los 30 grados. A pesar de esto, luego de una acalorada puesta en escena de “Situaciones de género”, obra escrita por la ya conocida Hilda Guzmán de Kubiak y puesta en escena por el grupo El Laberinto, una mujer se nos acercó con una sonrisa y, luego de comentarnos que nos identificaba por habernos visto en varias funciones, nos ofreció llevarnos en su vehículo privado al lugar donde se desarrollaría la próxima función. Nos conmovió este gesto de

solidaridad espontánea y auténtica, razón última por la que seguimos acercándonos al teatro.

El gesto en el teatro. Hemos dicho ya que Güemes se convirtió, por metonimia, en “Teatro del Interior”. Sin embargo nos preguntamos si en este gesto político de descentralizar importó más sostener un discurso o una práctica. Lamentablemente no tuvimos la oportunidad de participar de la última función del día, “Terapia: Comedia en tres sesiones y un diagnóstico”, dramaturgia de Giner y puesta en escena de Cuarta Pared. Nos vimos obligados a elegir entre ir a la función o contar con traslado para volver a la ciudad. No todos tenemos los recursos para prescindir del transporte público. Sabemos que la puesta entró dentro de las menciones. Y no deja de interpelarnos la brecha que hay entre los gestos particulares y los gestos institucionales, entre lo que hacemos movidos por individualidades, favoritismos o amiguismos y lo que hacemos cuando son estas lógicas las que terminan condicionando el funcionamiento de las instituciones.

Antes la pertenencia (pertinencia) del grupo era fundamental y era importante, te daba una legitimidad, un estatus dentro de los otros grupos. Ahora, por ejemplo, estábamos ensayando. Daniel Chacón decía que invitó a alguien para que venga, nos mire, nos diga algo, también es importante en el proceso de ensayo. Salvo algunas excepciones, como La Faranda que una vez convocó para algún espectáculo, Fedro y el Dragón. Siempre invitamos colegas para que haga una devolución, brinde una mirada, una crítica. ¿Estaremos yendo bien? ¿Le faltará algo? La mirada del otro era un ejercicio antes.

Epílogo

Termina la Fiesta, baja el telón. Luego comienzan las voces de los participantes que se preguntan qué pasó. “¿A vos te parece que hubo una baja calidad?”, escuchamos. “No es la cantidad, es la calidad”, dicen otrxs. “¡Merecía ganar yo!”, dicen varixs segurxs de sus propuestas y probablemente escriban mentadas y justas declaraciones. “¡Si sabía que esos eran los criterios ni participaba! ¡El año que viene no vuelvo! ¡Obvio que iban a ganar, si son los mejores en Salta haciendo lo que hacen, nosotrxs no podemos competir con ellxs! ¡Cantado!” La insatisfacción, la sensación de que esto no es suficiente, de que ha de haber algo más, de que la fiesta debería dejarnos exhaustxs, agotadxs de tanto nutrirnos, empachadxs de teatro, saturadxs de ideas e imágenes, en definitiva, inspiradxs. Poco de esto parece ocurrir y

nos preguntamos si acaso el teatro en Salta no estará en un *impasse* y el terreno se está preparando para una eclosión que nos permita, por fin, eso que hace tantos años soñara el Grupo de Investigaciones Teatrales en el Primer Coloquio Regional sobre alternativas teatrales de 1984, apenas a unos meses de iniciada la posdictadura:

“...creemos que resulta urgente el establecimiento de un espacio de diálogos e intercambios, de un lugar de confrontaciones que poco tendrá que ver con los clásicos ‘festivales de teatro’ enmarcados en una concepción espectacular de cultura. Se trata, por el contrario, de conocernos en periódicos encuentros de trabajo que no se reduzcan a la exhibición de puestas en escenas más o menos ‘sorprendentes’, sino que nos introduzcan en el centro de una problemática compartida por quienes hemos emprendido la revisión de todos los aspectos del teatro heredado y la investigación de sus posibles alternativas futuras.” (Boletín nº 1 del Primer Coloquio Regional Sobre alternativas teatrales, agosto de 1984)

Para nosotrxs el teatro es una trinchera, es un espacio de desarrollo de la pasión a la que se defiende desde el cuerpo y desde la pertenencia. Va el individuo a ver teatro, no va la comunidad, y yendo el individuo al teatro hace comunidad, cosa que las instituciones no logran en la práctica. El teatro, y aquí podemos hablar de otras artes “burguesas” por ser artes, no deberían ser instancias donde te vas a mostrar, donde vas a mostrar tu ropa y donde vas a mostrar tu saber. Se ha perdido el sentido de totalidad, hay una teatrósfera intermitente que funciona de a ratos y que tendría o podría ser una gran carpa.

Se han perdido ciertos gestos. Fiesta. Común unión. Entusiasmo. Goce. Interpelación de lo propio y lo ya sabido.

Se han perdido y a nuestro criterio es grave. La cola de esta fiesta: el financiamiento perdido, la pandemia, la (permanente) crisis a nivel institucional. Es cierto: hacemos lo que podemos con lo que hay. Pero, ¿cómo usamos la herramienta? ¿Quiénes va a jugarse por la fiesta? Porque la fiesta demanda una comunidad, demanda que se rompan las jerarquías, demanda una comunidad permeada que te la da el trabajo en la teatrósfera. La fiesta requiere desestabilizarse, abandonar los viejos y gastados gestos y ensayar nuevas acciones, las acciones de la comunidad por venir.

Entrevistas

VINE, MAESTRO

Grupo Claudia Bonini, , ICSOH-UNSa-Conicet

Lucrecia Ramos fue actriz, directora, dramaturga y docente salteña. Inició su actividad en 1978 en el histórico grupo Peña Española. Como actriz, fue dirigida por Mercedes “Pelusa” Ramos, Eduardo “Chacho” Siuffi, José Antonio Lázari. A partir de 1992 inicia su actividad docente en distintas instituciones y grupos. Además de actuar en teatro, tuvo participaciones importantes en cine, bajo la dirección de Alejandro Arroz, y en publicidad. En sus últimos años concentraba su actividad como docente en la cátedra de Improvisación y técnicas de actuación en el Instituto Superior del Profesorado de Arte y de los talleres de Iniciación en teatro para niños y adolescentes, dependientes de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

A través de una beca otorgada por la Fundación Banco del Noroeste, viajó a Buenos Aires en 1982 donde se formó con el maestro Agustín Alezzo. Esta entrevista se realizó al regreso de Lucrecia y reflexiona sobre la relación entre las prácticas teatrales en Salta y la capital del país. A través de la memoria de sus primeros pasos en la carrera teatral, da cuenta de su acercamiento al teatro y de sus experiencias con el grupo independiente de la Peña Española. Es interesante constatar, hacia 1985, la importancia que tenía para los hacedores teatrales de provincia la formación en Buenos Aires, donde podían encontrar recursos que en las localidades de origen no existían.

Lucrecia Ramos falleció el 11 de octubre de 2020, el mismo año que Antonio Lázari, director de la Peña Española, también mencionado en esta entrevista. Sirva de homenaje a sus personas y labores.

Entrevista de Ramiro Peñalva a Lucrecia Ramos en 1985 recuperada del Archivo CBAS¹.

RP: ¿Vos qué hacés, Lucrecia Ramos, por el teatro?

L: Yo pienso que es como a mucha gente le ocurre: descubre cosas tanto en el teatro, la pintura, la danza. A mí en la escuela me gustaba mucho en cualquier fiesta que teníamos levantar la mano para salir a decir un verso. De allí estaba cursando cuarto año en la Escuela Normal y comienzan aquellos lindos certámenes estudiantiles a nivel secundario de teatro y me inscribo. Van por cada curso preguntando a quién le

¹ Ramiro Peñalva realizó, a lo largo de la década del '80 y primera mitad del '90 una serie de entrevistas que servirían de material para publicaciones en el diario *El Tribuno*. La presente desgrabación se realizó a partir de material disponible en el Fondo “Raquel Peñalva” de la Mediateca e Iconoteca de la Coordinación de Bibliotecas y Archivos de Salta.

interesaba y me inscribo. Ahí comenzó todo: me inscribo, me llaman, hacemos una prueba. Todo a nivel estudiantil. En la muestra estaba el Sr. Claudio García Bes de jurado en esa época, por allí viene el quinto año y con otra propuesta que quedó frustrada porque la señora que dirigía se fue del colegio. De allí en más comienzo la facultad, a prepararme para comenzar la facultad. Llega a Salta la Señora Mercedes Ramos, me entero de ella, voy a verla porque yo sentía ciertas cosas dentro mío y digo “bueno, soy honesta, hacer cosas en la escuela me parecía muy fácil y que lo podía hacer”.

Fui a verla, hice un curso de casi dos años con Mercedes Ramos. La señora pertenecía a la Municipalidad de la Provincia de Salta, me invita y me lleva a escuchar y ver el grupo independiente de la Peña Española. Ahí estuve medio año observando, ayudando hasta que un día esta señora me da un reemplazo en *La depresión* de Julio Mauricio. Con mucho miedo porque ya no era el nivel colegio, era otra cosa. Lo que yo le voy a agradecer a esta señora siempre, a esta gran amiga, es la confianza que tuvo en mí, decirme “Vos podés”. Así fue *La depresión*. Pasó con grandes miedos, Pelusa se va de Salta, lamentablemente, porque realmente es un gran valor humano y lamentablemente la perdemos, se va de la provincia. Quedó el grupo de la Peña Española y terminamos *La fiaca*. Con gran entusiasmo ella empieza a preparar *La Fiaca*, donde me da una participación en el papel protagónico. Deja ya todo puesto y se va. Y allí, perteneciendo siempre al grupo de la Peña Española termina *La fiaca* y yo comienzo a descubrir en mí cosas muy lindas, muy importantes y que realmente me gratificaba en todo aspecto.

Yo tenía muchos problemas familiares en ese entonces, aun así me di cuenta que me di tiempo para eso sin mezclar mis problemas familiares, que era mi madre en ese momento, con el teatro. Termina *La fiaca*, con gran entusiasmo, con muchas ganas de seguir trabajando, lo cual tuve compañeros que aún conservo, José Lázari es un gran luchador, una persona muy trabajadora. Intentamos *El gran deschave*. *El gran deschave* nos costó muchísima. El papel que me tocó en ese momento era muy difícil, con muchas facetas, con muchas búsquedas, para lo que me ayudó José Luis. Sale *El gran deschave* con mucho éxito, creo que estuvo dos años en cartel, con giras en el exterior, trabajamos para la Dirección de Cultura que nos envió al interior a trabajar y así se conoce en la capital y fuera de la capital el grupo de la Peña Española. *El gran deschave* da paso a *No hay que llorar* de Roberto Cossa. Ya en ese momento yo tenía, porque Mercedes Ramos me dijo en una oportunidad “Lucrecia, realmente pasa el tiempo y ves que esto es lo tuyo, lo que te gusta. Podés irte a

Buenos Aires a estudiar, andá a Buenos Aires”, ya estaba en mí la inquietud de viajar. Buenos Aires era mi sueño por una parte de estudiar de un maestro del que ella venía: Alezzo. Quería estudiar teatro, quería ir, pero para mí era imposible por mi madre, por problemas de dinero no me podía ir a Buenos Aires. Termina *No hay que llorar*, muere mi mamá y me planteo cosas.

La persona que más me necesitaba no está, ella me ayudó mucho todo el tiempo que estuvo enferma, me apoyó en lo que yo estaba haciendo en lo que había emprendido que es el teatro, digo: “Este es el momento, voy a alzar vuelo” ¿Por qué? Porque yo tenía una necesidad, importante pienso para un actor, yo pertenecía a un grupo amateur, fui a ver lo que pasaba con esta señora, me planteé en un momento dado: “Si no sirvo, si no doy, sola me voy a dar cuenta y voy a seguir otra carrera”. Pero ya estaba dentro mío, me atrapó totalmente e ir a Buenos Aires significaba ampliar mis conocimientos, que no lo podía hacer en la provincia. Llegó un momento en que *El gran deschave* y *No hay que llorar* llegaron a un punto que dije “no, si realmente quería seguir haciendo cosas en la provincia, a más niveles, tenés que ir a buscar cosas, formación porque acá lamentablemente no están dadas todas las posibilidades en cuanto a teatro”. Queríamos leer libros pero no se podía, queríamos ver un espectáculo de teatro y no podíamos. Hay gente que puede hacer ese viaje a Buenos Aires y ver y para nosotros era imposible. Ir a Buenos Aires significa ver espectáculos, formarme, visitar otra gente, aprender, comprender, comprender lo que realmente era el teatro: formación para volver a la provincia.

RP: Entonces se produce la partida... ¿en qué año?

LR: Estamos en el 85... en el 83, finales del 82. Comento que me iba a Buenos Aires. Gente amiga que me dijo: “Lucre, hacé un intento, no te podés ir así, sin nada, sin saber si allá vas a poder conseguir un trabajo allá, con una mano atrás y otra adelante como quien dice”. Presenté los trabajos que yo había realizado en Salta a una institución privada y tuve suerte porque me di cuenta que yo siempre digo “Uno cuando trabaja y va por el camino y pone su semilla ve después el fruto”. Y ahí tomé conciencia de que no se me daba por dar un apoyo económico sino que había costado trabajo. Se me da una beca de la Fundación del Banco del Noroeste de la cual yo nada más que la tengo dos o tres meses. Por problemas de la Fundación me hace saber por una carta de que era demasiada plata la que me estaban dando en comparación con lo que se le estaba dando a un alumno universitario en Salta: no se me podía dar más dinero. Quedo un poco desanimada pero igualmente estoy

agradecida porque los primeros pesos que ellos me ayudaron significaron para mi ubicarme en un lugar físico, conocer gente al comienzo y poder ver espectáculos en Buenos Aires. Si después no me pudieron mandar dinero, yo de allá no podía hacer nada, era inútil. Birza hizo una nota que llegó a Salta porque el momento que estaba pasando era bastante dramático. Pero ante todo, ahí descubrí que yo amaba el teatro. Pese a esta cosa, no tener un peso, ni donde dormir o comer yo seguía asistiendo a mis clases de Danza, teatro, formación corporal, foniatría, tragedia griega. Todo con Agustín Alezzo y bueno, me aguanté ese año. Digamos que por trabajo también aprobé la evaluación del primer año que volví de nuevo con Alezzo.

Al ingresar pensé que era fácil, que iba a ir, me iba a inscribir y tomar clases. Llego a Buenos Aires, que solo conocía por paseo, y descubro que hay que rendir un examen, una presentación con él, una charla con respecto a las expectativas que uno tenía, a qué iba. Y una segunda entrevista, una prueba donde había que presentar un relato, escrito y memorizado como son los exámenes de teatro y actuado de 15 minutos de duración. Aparte de eso, como ya él sabía que yo había hecho teatro en la provincia, me pedía de cualquiera de las obras que yo había hecho acá un pequeño monólogo. Lo preparé, lo presenté y la gran alegría en mi fue cuando dijo “La puerta de este taller están abiertas”. Éramos 250 chicos de todas las edades, de Mendoza, La Plata, Buenos Aires, del Norte era la única en ese momento yo. Quedamos nada más que 50-60 chicos que en la actualidad somos 30 nada más, porque como todo se va decantando, se va quedando gente. Estoy muy contenta porque segundo año ya también uno va descubriendo cosas, a parte él es un gran maestro, un gran ser humano. Me golpeé muchísimo al comienzo porque si bien yo pude haber tenido y tengo talento hay muchas cosas que uno no se da cuenta porque el otro te dice “qué bien que estás, que histrionismo que tenés, que gran actriz que sos” y yo reconozco haber sido muy ingenua, por no decir otra palabra, y tomar muy a pecho eso, pero gracias a eso me fui de acá, porque ese fue el espaldarazo, el empujón, para que yo saliera de la provincia a aprender y volver a ella.

Este señor me hizo sentir prácticamente de siete meses. Él nunca estaba conforme conmigo y a mí una persona me dijo en Buenos Aires: “¿todavía no te hizo llorar?” y yo le dije: “no, qué me va a hacer llorar”. A los seis meses me hizo llorar, porque me exigía y me exigía. Un día trabajé tanto con unos compañeros, al máximo para presentar mi trabajo de interpretación donde nos agrupábamos cinco o seis chicos, preparábamos la historia, la grabábamos, hacemos un análisis, memorizábamos y eso había que mostrar al maestro. Donde mis compañeros dijeron

qué buen trabajo hicieron pero él dijo: “Lucrecia está bien, si yo la voy a ver en teatro común, público o un director yo le diría que hizo el trabajo muy bien, que hizo un buen trabajo”. Yo le digo que eso no quiero. Yo no entendía realmente y no aguanté, porque realmente ese trabajo para mí significó horas y horas junto con mis compañeros para presentar lo que pensaba yo que el maestro quería. Exploté y le dije: “¡Qué es lo que quiere!” qué es lo que quiere, dije llorando. Como es él, se levantó y dijo: “chicos tienen diez minutos para tomar un café” y no me dio un cinco de bolilla y se fue. Yo no sabía qué iba a ser. Mejor me voy a estudiar a la facultad, yo no sirvo para esto, no encontraba el camino. No logré ingresar a la segunda hora porque me sentía muy mal y me fui a mi casa.

Me encontré sola preguntándome a mis paredes qué me pasaba, qué era lo que este hombre me pedía, si yo había elegido bien el camino. Me planteé el camino y me di cuenta que lo que yo realmente tenía no era yo misma, yo quería ser la otra, la negra de Salta, la Lucrecia Ramos y al no ser yo misma mis personajes o los que preparábamos eran falsos. Él nunca me dijo nada. Nosotros decimos: te vas a rendir y te bajaron la caña. Yo le decía: usted me baja siempre la caña. Él nunca estaba conforme, y hoy estoy muy agradecida porque gracias a eso, al haberme bajado todas las clases, nunca estar conforme y no decirme qué tenía que corregir sino él dejó que yo me diera cuenta sola. Cuando volví a clase había hecho una apuesta con los alumnos, mis compañeros habían dicho que la Negra salteña no volvía, y él dijo que yo apuesto lo que quieran que va a volver. Volví con la política de terminar aunque sea el primer año. Cuando él me descubre en clase me dice: “¿qué tal cómo le va, cómo anda?” como si nada. Yo estaba destrozada: “vine, maestro”. [...]

EL TEATRO ES EL JUEGO DE LOS CUERPOS BAJO LA LUZ

ENTREVISTA A LUIS CARAM

Raquel Guzmán

(CIUNSa)

Luis Caram nació en El Galpón, Salta. Director, actor y autor teatral, además de escultor y gestor cultural. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Tucumán y, paralelamente, teatro y escultura. Fue Becario del Fondo Nacional de Las Artes, se especializó en Buenos Aires y luego se instaló en EE. UU., donde desarrolló su labor profesional durante ocho años como actor, escenógrafo y escultor, continuada luego en la India donde residió por tres años. Participó en más de 90 producciones para teatro, cine y televisión, tanto en obras de teatro clásico, como reescrituras y exploración de nuevas formas dramáticas. Ganó numerosos premios provinciales y nacionales.

RG: Estimado Luis, un acercamiento a tu extensa y variada trayectoria como autor, actor y director en el ámbito teatral me lleva a algunos interrogantes por las sucesivas elecciones de perspectivas que pusiste en juego en tu actividad, ya que observo una constante exploración de formas y estéticas. Es por ello que mi primera pregunta es, ¿cómo fuiste construyendo tus conceptos clave respecto al teatro, lo teatral, la dramaturgia? Y en ese sentido, ¿qué lugar tuvieron las convenciones del teatro clásico?

Luis Caram: En primer lugar, creo que la diversidad en la forma y en las estéticas se debe a la multiplicidad de roles que desempeño dentro del teatro y, obviamente, a la manera que estos distintos roles interactúan, pero además la búsqueda constante dentro de las expresiones es algo que realmente me obsesiona. De todas maneras, tengo algunas líneas estéticas a las que siempre regreso tratando de que no sean exactamente iguales, me interesan mucho los artistas que no se repiten. Soy ecléctico por naturaleza, la duda fue una constante en mi juventud y me definió en mi vida adulta y en mi trabajo.

Mi formación profesional tiene tres fuentes que se retroalimentan, por un lado me formé dentro de una línea humanista en una secundaria enciclopedista. La facultad de arquitectura me dio una visión técnica, constructiva y de percepción espacial. La escultura y las artes plásticas me aportaron el conocimiento técnico para la elaboración de una estética propia. Pero el aprendizaje es continuo, estudiando, viendo y corrigiendo, viendo, viendo, viviendo. Este bagaje y la caradurez me

permitieron incursionar dentro de las distintas disciplinas del quehacer teatral. Creo que habito una serie de compartimentos y separo permanentemente al director del actor, escenógrafo o autor, no hago nunca una tarea que incluya todos los roles, personalmente, aunque respeto el trabajo de mis colegas, no creo que se obtenga un mejor resultado cuando se hace todo.

Mis inicios en el teatro fueron como actor, o sea supeditado a la visión del director, del otro como creador del todo en ese universo temporal de la obra. Creo que en teatro no existe la democracia, debe ser un régimen verticalista donde la mirada de los directores es la que debe determinar la estética y el criterio a seguir, no debería ser dictatorial, sino que debe ser consensuado, pero la última palabra es la del director.

Escribí una decena de textos teatrales y lo que busqué siempre fue tener un mensaje claro de lo que quería decir y hacerlo de una manera poética, dándole valor a la palabra, probablemente por eso es tan reducida mi producción literaria, porque si no hay algo importante que decir, es mejor no decir nada. He dirigido unas 20 piezas y creo que básicamente en esas piezas el hilo conductor es el texto y el interés social sobre lo que dicen y cómo lo dicen. Y entonces ocurre el hecho estético y mi trabajo como director de arte, y acá tienen que ver con esa cuestión de las jerarquías de roles dentro del espectáculo y el acuerdo con el director de la obra; cuando uno hace todo, generalmente tiene una idea formada de lo que quiere hacer y puede parecer más fácil, aunque allí se juegan las contradicciones o indecisiones propias de cada uno. Cuando hay que seguir una línea marcada por un director se trata de adaptar y adaptarse a esa propuesta. Fundamentalmente me interesa un espacio al servicio de la puesta y del mensaje de ese espacio.

Como actor, que es el gran corpus de mi trabajo, suelo ser bastante dócil al requerimiento de la dirección, mi primera formación actoral, en Tucumán, cuando aún no existía la carrera de teatro en la Universidad, fue en la escuela de teatro de Arquitectura, se abordaban los clásicos y se iban trabajando a lo largo del año, esto era muy bueno porque nos obligaba a un recorrido histórico, si a eso le sumamos el estudio de historia dentro de la carrera de arquitectura y el conocimiento de los espacios arquitectónicos daba por resultado un producto de alta complejidad al servicio del espectáculo. Le Corbusier decía que “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, parafraseándolo creo que el teatro es el juego sabio, correcto y magnifico de los cuerpos bajo la luz.

RG- Es frecuente considerar una tensión entre la puesta de obras a partir de un texto escrito y la producción de guiones de modo paralelo a los ensayos, ¿de qué manera planteas esta dualidad en tus puestas?, ¿cómo juega la reescritura?

LC- Depende en gran medida del texto en el que esté trabajando y la intención de la puesta, cuando dirijo textos que son de por sí poéticos o que dicen lo necesario con lo que dicen, suelo respetar la escritura original. A veces solo con cambiar una coma, se resignifica todo un texto. Ahora, si lo que estamos planteando es una metáfora de la realidad o una adaptación a una época, entonces sí trabajo re-leyendo los textos y re-valorizando o reinterpretando, soy un explorador por instinto y un fanático del prefijo re.

Lo bueno de la reescritura es que también te obliga a una re-lectura. Por ejemplo, cuando escribimos *La Pasión*, para El Galpón, con Jorge Scanavino lo hicimos pensando en una lectura política de la historia de Jesús, usamos como base los Evangelios Canónicos pero poniendo énfasis en la doctrina social. Sara Mrad, la actriz que daba vida a María, la madre de Jesús, es una militante de derechos humanos en Madres de Plaza de Mayo, esta búsqueda, o este hallazgo, dentro de la memoria emotiva la llevó a una interpretación magistral del personaje.

Con Idangel Betancourt, uno de mis directores favoritos, en el 2011 nos dimos a la empresa de formar un elenco con teatreros de distintos grupos como reacción al desinterés oficial para crear un elenco oficial de teatro, así nació el Teatro Estable de Salta, con el que pusimos todo el esfuerzo en la realización de clásicos, así surgieron, *Todos queremos ser Don Juan*, basado en el *Don Juan* de Moliere, *La Tempestad reciclada* basada en *La tempestad* de Shakespeare y *Variaciones Chejov* basada en "Tres Hermanas" y "La Corista" de Chejov y allí sí hubo una reescritura y, sobre todo en *La Tempestad reciclada*, una yuxtaposición de textos extraídos de otros autores como Sarmiento, Borges, Eva y el Che. Creo que es muy válido y que le da un sentido religioso¹ al teatro.

RG: Hiciste referencia a tu formación inaugural en Tucumán, pero siguiendo tu recorrido dramático se puede ver una larga experiencia en otras provincias y fuera del país. En términos de técnicas y estéticas, ¿qué aportes recogiste?

LC: Gran parte de mi actividad la desarrollé en Washington D.C. Allí estrené para los Estados Unidos *El Público* de Federico García Lorca, una obra que me desvelaba

¹ Religión: del latín, *religare*: atar re-unir, o *re-legere*: releer, o *religiens*: escrupuloso.

desde hacía muchísimo tiempo. Se la acerqué a Yayo Grassi, un director argentino que hacía mucho tiempo estaba radicado allá, él se enamoró inmediatamente de la obra, armó la producción y comenzamos a trabajar en ella, nunca la habían hecho en EE.UU. y fue un éxito total. Nos modificó de tal manera que todo el equipo de actores y técnicos seguimos muy unidos a pesar de los años transcurridos. Grassi me encargó el diseño de vestuario y el rol protagónico de la obra. Y acá viene la relación con el trabajo literario. La obra en sí es de una riqueza poética impresionante, inscrita dentro del surrealismo utilizaba en sus didascalias elementos novedosos para su época alrededor de 1930. Nosotros la hicimos casi setenta años después, entonces tuvimos que modernizarla, y eso se dio con la puesta y las intervenciones de escenografía, vestuario y utilería que resignificaban lo que se decía sin modificar el texto. En EE.UU. tuve la suerte de trabajar con muy buenos directores y la posibilidad de montar los clásicos hispanoamericanos como Lope de Vega, Florencio Sánchez, Lorca, a la par de los contemporáneos como Copi, Walsh y Arrabal entre tantos otros.

En India realicé algunos mega espectáculos, participé por primera vez en una ópera, *Le Fakir de Benaras*, dirigido por Muzaffar Ali, uno de los grandes directores de Bollywood, allí construí una amistad con Murad Ali, su hijo que también es director de cine y actor y pudimos hacer un par de obras juntos, fue una experiencia muy enriquecedora. La India es una experiencia fantástica en el sentido literal de la palabra, fantástica y surrealista. Me llamaron para asesorar en la puesta de *Una visita inoportuna* de Copi. Ya la había hecho en Washington y fue muy disruptivo en mi visión del teatro; la locura del texto de Copi, la puesta en un marco neo-grotesco, el tema de la tragedia, y el escenario geo político me llevaron a repensar el teatro como una tensión individuo-universal. La historia contada por otra persona no es la misma historia, lo que se vuelve a contar ya se transformó en otro cuento, y esto creo que es válido para toda literatura, depende quien la lea, no dice lo mismo aunque diga lo mismo.

RG- Participaste de puestas altamente renovadoras del teatro en el noroeste argentino, que además tuvieron presencia masiva de público. ¿Cómo ves el presente del teatro en esta parte del país?

LC- En este momento, posiblemente producto de la pandemia y de la crisis, está todo como en un impasse, pero Salta y el Noa tienen un potencial humano e intelectual de mucho talento. Siempre se cree que en Buenos Aires está lo mejor, creo que esto no deja de ser la secuela de las políticas unitarias implantadas desde la misma fundación

de la Patria. Por eso algunos funcionarios que nunca vieron nada pueden decir que “en Salta no hay teatro”. Deberíamos mirar más hacia adentro, hacia nuestra realidad y nuestros creadores, por estos lugares pasan cosas que son para tener en cuenta, hay grupos en el NOA que trabajan con una seriedad y talentos dignos de admiración, Tucumán desde hace muchísimo tiempo tiene una enorme actividad de representaciones y de creación dramática. Salta está llegando a esos niveles de producción con la misma calidad, aunque a veces se confunde el trabajo profesional con el meramente amateur, pero eso es tema para otra charla. Las otras provincias del NOA siguen muy de cerca el desarrollo de Salta en este sentido.

RG – Muchas gracias Luis, ha sido un placer este diálogo.

TRANSITAR UNA HISTORIA. ENTREVISTA A TEDY DURÁN

Juan Páez

(ISP “Robustiano Macedo Martínez” / Formosa)

Edis Lilian Gutiérrez –más conocida con el seudónimo de Tedy Durán– nació en Formosa en 1958. Es actriz, dramaturga, poeta y narradora. Ha representado a su provincia en eventos culturales nacionales e internacionales. En 1998, su obra *Jerónimo, al oriente del Edén* fue seleccionada y publicada en el marco del Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro organizado por el INT. Es autora de las obras: *Jerónimo, al Oriente del Edén* (1998, estrenada en 2001); *Una Cuestión de Fe* (Teatro Danza, estrenada 2003, publicada 2018); *¡Dale Nenita!* (Teatro, Streaming online, publicada 2008, estrenada 2020); *¡Esa vieja!* (Micro Monólogo, escrita y estrenada 2020); *Un Montón de Letras y Números* (Micro Monólogo, escrita y estrenada 2020); *¡Qué lo tiró!* (Monólogo, escrita y estrenada octubre 2021), *Espero hermanita* (Monólogo, estrenada en el 8° BiFestival Autoras del NEA, de Misiones, “De la idea a la puesta”, 2021), entre otras, publicadas en su mayoría, en formato papel, en el libro *Palabra de Mujer* presentado en la 22° Feria del libro Chaco 2022. En la actualidad, integra diversos grupos: Colectiva de Autoras NEA, la Federal de Autoras, Autorxs de Formosa, PIT Provincias, etc.

JP: *Jerónimo, al oriente del Edén* (1998) es el resultado de un año de formación con el dramaturgo Mauricio Kartun. En lo personal, ¿qué recuerdos conservas de aquella experiencia escrituraria?

TD: Un recuerdo muy especial, pues fue mi primer taller de dramaturgia (1997), con un gran docente y reconocido autor como lo es Kartun. Gracias a él pude imaginar y concretar mi primer libreto teatral, que me trajo grandes satisfacciones al ser publicado en 1998 y promocionado en todo el país por el INT y Argentores. Se estrenó en 2001 y fue seleccionada para representar a Formosa en Corrientes en el Festival Regional de ese mismo año.

JP: En *Jerónimo, al oriente del Edén*, los acontecimientos giran en torno a la historia de Abel, Ana, Jerónimo y Jaime, y se remontan al periodo de la última dictadura militar. En esta obra, ¿qué sentido adquiere la memoria colectiva?

TD: La memoria colectiva de lxs de +60 fue muy importante para armar esta historia. Nació ante las preguntas de jóvenes de -30 quienes participaban de ese mismo taller.

Ellos sabían preguntarme sobre el periodo de la dictadura militar que vivimos en Argentina en los años '78. Entonces quise hacer una historia didáctica, entretenida, mezcla de Romeo y Julieta con realidad nacional, y lo logré haciendo, como digo en el prólogo, que “...lo poético haga entretenido lo... real”

JP: Como actriz participaste en numerosos proyectos. ¿Encontrás alguna diferencia entre actuar para teatro y actuar para cine?

TD: Sí encuentro diferencias: actuar para teatro conlleva toda una preparación previa, corporal y mental, para encarnar un personaje en determinados tiempos y espacios, en un lapso de unas horas, con la satisfacción inmediata de la reacción del público presencial. Actuar en cine también conlleva preparación física y mental, pero para encarnar a un personaje fragmentado en varios días/horas de rodaje, con la satisfacción a más largo plazo, de un público, digamos, más anónimo, pero también muy importante para el actor.

JP: *Un montón de números y letras* (2020) es un micro monólogo estrenado en modalidad Teatro Streaming en la Feria del Libro de Resistencia. En él se traza una suerte de mirada crítica sobre la vida contemporánea, de hecho Alicia sostiene: “...mi vida cabe en un pen drive”. Luego de la pandemia, ¿qué ventajas dejó la virtualidad en el mundo teatral?

TD: Para mí, una muy buena e importante. Es una mejor forma de difundir un trabajo a muchas más partes del mundo, previo pago o no, de una función, en la comodidad de un espacio más personal e íntimo, que antes de la pandemia, lxs +60 no le dábamos su real importancia.

JP: El personaje de *¡Esa vieja!* (2020) cuenta las pastillas, las ordena, se pierde y las vuelve a contar. Esa actividad resulta analógica al proceso mismo de escritura. En tu caso, ¿cómo te das cuenta que una pieza teatral está lista?

TD: Me doy cuenta de que está lista cuando no necesito agregar nada más para explicar lo que quiero contar, partiendo de una imagen inicial, con palabras y con acciones. Entonces, es hora de brindar el texto a quien va a interpretar ese personaje, y a lxs que están detrás de escena (escenógrafos, iluminadores, etc.), a ver qué más pueden aportar para enriquecer y difundir esa obra.

JP: En una entrevista, Jorge Dubatti señala que *“para hacer teatro no necesitás nada. Sólo un espacio, alguien con ganas de producir un acontecimiento y alguien con interés en observarlo”*. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? ¿Qué necesitás para hacer teatro?

TD: Totalmente de acuerdo con lo que dice Dubatti. Eso lo noté en la pos pandemia, cuando necesité abocarme a escribir y actuar mis propios monólogos sobre todo – tarea más complicada de lo que parece – para evitar la movilidad de más de un actor, técnico, etc., por cuestiones sanitarias y de armado de escenografías varias. Así, de golpe, me encontré actuando mis propios textos en salas varias, con una silla y luz de sala, con la compañía de un público diverso, que observaba expectante, muy cerca de un escenario ficticio.

JP: ¿Cómo es el diálogo que se produce entre la actriz y la dramaturga? ¿Suelen enseñarse cosas que las ayudan a crecer?

TD: La dramaturga, que aprendió como actriz, a imaginarse acciones y espacios físicos donde transitar una historia, es aconsejada a cada paso por la actriz que vive en su cabeza, que le va dictando diálogos y acciones, para “redondear” una imagen/idea primera, creando una inseparable relación de creación, mucho más fuerte y entendible, que por la dramaturga que no fue nunca actriz. Este lazo nunca termina, así que la dramaturga, con seguridad, crece.

JP: ¿Una obra teatral suele cambiar entre una puesta y otra? En este sentido, ¿qué gana y qué pierde el texto dramático inicial?

TD: La autora debe ser consciente de que la puesta es representada por personas físicas, que seguramente verán con otros ojos la misma historia que propone la dramaturga, con pasiones distintas entre puestas y puestas, que nos hacen ver con ojos distintos, esa nuestra historia, lo que necesariamente nos lleva a aportar nuevas correcciones para bien, al mismo texto, mientras se mantenga el hilo conductor de la imagen inicial. La mentalidad abierta de la dramaturga hará que el texto inicial gane y no pierda.

JP: ¿Cómo ves el panorama teatral de la provincia de Formosa? ¿Hay alguna obra teatral por la que sientas una particular admiración?

TD: Me siento muy satisfecha de que el panorama teatral –dramaturgia y puesta– de Formosa haya crecido y haya cosechado galardones provinciales y nacionales. Recuerdo que en 1995 observaba, como teatrera, que para lograr llegar a una etapa de selección de obras y participar en fiestas provinciales, regionales y nacionales, había que partir de poner en escena obras de dramaturgos consagrados, de fuera de la provincia, de Buenos Aires, sobre todo. Hoy en día, se valora y se solicita autorización a dramaturgos/as provinciales/regionales, que cuentan con más realismo, leyenda y costumbres de la zona y otras regiones, por las que siento una gran admiración y respeto.

En lo particular, mi obra “*Que lo tiró!*” me está trayendo grandes satisfacciones, como actriz y dramaturga, porque cuento historias entremezcladas de costumbres provinciales, de crianza, de abusos, de transitar en pandemia, etc. Esto le gusta mucho al público que, en su mayoría, se identifica con el texto dramático/cómico.

JP: ¿Qué consejos le darías a quien se inicia en la escritura teatral?

TD: Le diría que si tiene historias que quiere contar, que busque un docente como Kartun, para tomar talleres presenciales y/o virtuales, de escritura teatral, para buscar la manera, con mucha paciencia y muchas horas de trabajo, de hacer realidad el armado de las mismas, en formato teatral – la historia que nos da vueltas en la cabeza también puede nacer de un cuento, que fue el caso de una obra mía, representada en Resistencia, Chaco, en 2003, en el marco de las actividades de ForodramaNea, poesía, etc.–, y de esa manera sacarse la duda de si le gustará o no, el oficio de escribir teatro, para la que no hay edad.

Formosa, 23 de marzo de 2022

Reseña

Tantakuy
Antología de dramaturgas del NOA

Valeria Mozzoni
(compiladora)



Título: *Tantakuy. Antología de dramaturgas del NOA*

Autor: Valeria Mozzoni (Compiladora)

Editorial: Humanitas

Año de publicación: 2021

Lugar de edición: San Miguel de Tucumán

Número de páginas: 222

TANTAKUY.

UN ENCUENTRO CON LA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES DEL NOA

Liliana M. Massara

(Universidad Nacional de Tucumán)

Virgina Woolf, en *Un cuarto propio*, (...) inventa la desdichada historia de una conjetural hermana de Shakespeare, Judith, “*tan maravillosamente dotada como su hermano*”, solo que mientras el travieso muchacho, roba conejos o lee a Virgilio, la pobre Judith ni si quiere va a la escuela (...)

Liliana Heker

Tantakuy es una antología de dramaturgia del NOA escrita por mujeres que edita Humanitas en la plataforma virtual de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Se puede leer y descargar de manera gratuita en el siguiente link: <http://filo.unt.edu.ar/2021//11/26/tantakuy-antología-de-dramaturgas-del-noa/>.

Compilado por Valeria Mozzoni, este trabajo se enmarca dentro del Proyecto PIUNT H/685 por ella dirigido: “La literatura argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas, tensiones, convergencias y divergencias” y que pertenece al equipo del Instituto de Literatura Argentina y Comparada (ILAC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.

Este texto, ilustrado por Ana Carolina Marder, muestra desde su índice una posición de apertura, de expansión de un territorio que habla de la argentinidad desde un lugar de enunciación que no pretende encuadrarse en identidades zonales específicas. Por el contrario, se desarrolla en el ámbito de una “geocultura” situada que apuesta a discursos socioculturales que refractan problemáticas del país y del continente al que pertenecen. En este sentido, la pertenencia no solo es parte de un lugar, de una geografía, sino también de una estructura mayor, de un todo que dice sobre diferentes territorialidades.

El libro está organizado por provincias, alternando en cada una de ellas a investigadoras de diferentes orígenes del país, quienes interpretan los textos que a continuación se adosan. Como toda antología nos ofrece una selección que no puede ser abarcadora y completa, sino que deja abierta la posibilidad de apertura en una serie que vaya constituyendo el campo artístico del teatro escrito por mujeres en el NOA.

Tantakuy, encuentro o reunión en quechua, nos ofrece una primera posibilidad en el NOA de leer a dramaturgas que escriben para llevar la acción de la palabra a escena, circundadas por investigadoras que hacen apropiadas lecturas interpretativas y críticas sobre los textos seleccionados para esta primera edición.

En su prólogo, bien dice Valeria Mozzoni que hay ausencias pero que es una visibilización necesaria, dado que el rol de las mujeres en el teatro ha estado a la sombra de las creaciones hegemónicas, entendiendo esta expresión como un espacio “dominado” por los hombres. Se trata de fuerzas culturales que aún oprimen pero que gradualmente, y sobre todo en el siglo XXI, con la emergencia de los movimientos feministas, la mujer, y específicamente, la dramaturgia realizada por escritoras, va reubicándose y posicionándose de otro modo en el campo de las artes escénicas argentinas y de la región.

Dentro del espacio jujeño, Anabel Poletta se refiere a *Existencia es resistencia* de Andrea Campos, obra escénica donde la exclusión, la discriminación, el componente racista de algunos individuos anclados en el binomio superioridad versus inferioridad refractan una sociedad intolerante, violentamente discriminadora, en la que

el discurso de sus autoras reclama que no se debe ser “ni sumisos, ni con culpas”. “Hay que resistir”, aun siendo estigmatizados, nunca resignar las fuerzas, aclama esta pieza teatral. Poletta interpreta desde una mirada sociológica el comportamiento de esta sociedad que sigue postulando la discriminación, muestra un espacio sin héroes, donde los mecanismos de poder son altamente represivos. Desde un realismo tremendo, ante el que muchos no queremos ver, cierro este apartado recordando unas palabras ajenas: “No acumules silencios, grita de vez en cuando”.

Patricia Julia García analiza *Sobre hijas mujeres que vibran* (2018), una creación colectiva de la Grupa de Actrices de la Mar en Coche. Con temática de género, este análisis apunta al método de Creación Colectiva que construye un “texto tejido” que denomina “escritura escénica”. Parte de los estudios de *Antropología teatral* de Eugenio Barba que se detiene, particularmente, en las acciones físicas de los personajes. García observa que este texto ofrece una suma de testimonios de cada hija desde “un posicionamiento ético/político en disidencia con estéticas y/o poéticas”, a través de las que va haciendo presencia una estructura patriarcal que somete, en este caso, a mujeres andinas. Este Colectivo llama a la acción de esos cuerpos callados mediante estrategias como la metáfora de rechazar los vestidos o de dejar de sentir la casa como un “ataúd”. Apela a “cuerpos en lucha” para ir hacia el cambio de la historia cultural.

La obra *Lely o las máscaras*, única incursión teatral de Raquel Guzmán, de Salta aunque nacida en Monteros, es analizada por María Eduarda Mirande. Representa tiempos de la última dictadura del país, historia de desaparecidos que Mirande analiza en dos niveles: literario y espectacular. En el primero es el monólogo de Lely en donde se refracta la vida familiar y social, individuos impasibles, como desapegados a lo exterior, instalados en la frivolidad de los medios y la pantalla chica. El texto denuncia esta especie de insensibilidad y apatía como si fuera una sociedad dormida. En el segundo nivel, aparece el mundo obrero a través de la musicalización con un tema de Chico Buarque, recuperando una realidad asfixiante, con una masa obrera oprimida. Mirande observa la construcción de “un clima surrealista” que contrasta con el primer acto, en “una obra que artísticamente sabe unir lo banal con lo terrible”.

Mabel Brizuela interpreta *El árbol caído* de Lucila Lastero, como un “monólogo intenso” en donde el texto dice más por la actitud de la mirada que por lo que se dice en la escena, sobre un cuerpo maltratado que supone el tormentoso padecer, un

cuerpo que dice desde el silencio del texto, con un final equívoco e incierto que repercute en el interlocutor con la intención de interpelarlo.

También, Mabel Brizuela acerca una interpretación de *Septiembre Coventry* de Cecilia Salman, dramaturga, actriz, directora y docente, oriunda de Frías, Santiago del Estero. Un monólogo con formato de poema, en el que Brizuela destaca la mixtura entre relato, poesía y drama. En consecuencia se construye un texto fragmentado, “al estilo del drama rapsódico de Sarrazac”. Un monte santiagueño que dirime sobre un sistema inaudito, cuando desde una voz se dirige a un supuesto interlocutor y se escucha: “Vamos a inventar un sistema (...) proporcional a los mistoles que juntamos”. ¿Qué sistema, uno diferente al del Estado?, ¿cuántos, cuáles, un “no sistema”? Así, desde una voz en dos voces que provoca y moviliza. Tal vez, ¿quién, yo, quién, vos? desde un universo emocional interno que comienza a salirse del mutismo y el sigilo.

Noralía Sormani analiza *Lala y los lobos* de Silvia Camuña de Tucumán. Teatro pensado para niños con una Lala obsesionada por los cuentos tradicionales infantiles, construida alrededor de la metáfora del lobo como representación de los miedos; una figura lobuna amenazadora, en tanto acciones de violencia, de comportamientos que agreden. La autora construye un puente intertextual con cuentos como *Caperucita roja*, y muchos otros, donde se induce a la “desconfianza”. Los intertextos insumen un espacio que afirma ciertos quiebres, además se apela a lo metateatral y a personajes que se desenvuelven en diferentes roles. Lala establece una relación con la sociedad actual, pero se enfrenta, imbuida dentro de una cultura que sincera un concepto y una mirada porque deposita la posibilidad de que todos los seres puedan tener una especie de ogro dentro.

Marcela Sosa interpreta *La Sal* de María Laura Núñez, un texto teatral sobre la desigualdad de género, construido con un lenguaje poético y altas dosis de imágenes sensoriales. Ante la voz de una mujer cubierta de sal (asociación posible con el mito de la mujer de Lot) se alternan escenas en una oficina donde hay acosos naturalizados por un jefe y donde los pedidos de auxilio no son escuchados. Todo se resuelve en los murmullos de los pensamientos, con la sumisión y la rebeldía como formas que se erigen ante estructuras patriarcales en un NOA que las ha naturalizado. Una obra que busca provocar para dejar de callar.

Alejandra Nallím analiza *Las Antonias* de Karina Tolosa y María Elena González. Muestra a cuatro Antonias que problematizan alteridades, que replantean identidades mientras se velan y develan historias de la última dictadura. Lo último a partir de operaciones de travestismo y metateatralidad, entre un mundo cotidiano de

matriz femenina y otro político, entre desaparecidos y voces fantasmales que reclaman la memoria viva desde el espanto del Pozo de Vargas. Nallim se remite a las memorias lugarizadas como proyecciones de “las abuelas que continúan buscando”. Con estratos fantásticos se convoca la negación del olvido.

Mirna Capetinich lee *Estamos grabando* de Guadalupe Valenzuela. Se abre aquí un teatro de archivo, donde el ‘yo’ de la dramaturga investiga la biografía familiar mediante grabaciones que ha dejado su padre. Se reflexiona sobre lo íntimo y lo social, a través de una dramaturgia autobiográfica, con componentes del imaginario, de lo subjetivo, que además contribuye al tono poético de la pieza. Produce un modo de conocer/se y vislumbra identidades familiares como parte de su propio ‘yo’

Tantakuy, cierra con datos de cada una de sus autoras y comentaristas. Un texto que se lee como quien lo está viviendo y escuchando; como quien está en la escena misma de la vida. Un texto de dramaturgia, valioso por la idea de su compiladora y por la variada selección artística realizada.

ENCIUDARTE. Revista de crítica sobre arte y literatura del NOA N°8 es una publicación semestral realizada en Salta, Argentina en junio de 2022.

e - issn 2683-8303

ENCIUDARTE

Revista de crítica sobre arte y literatura del NOA

Cronotopías y heterotopías en las prácticas teatrales en el NOA

Deslinde de coordenadas para una cartografía multiterritorial del teatro en Argentina

El teatro está vigente, sigue siendo espacio de resistencia y lucha, de polémicas y búsquedas diversas. Por esto es necesario conocer –y constituir– el cuerpo de saberes en relación con la actividad teatral, en atención a los múltiples y heterogéneos agentes que hacen teatro en el país y que, en la región, se presenta más complejo que la remisión a una provincia administrativamente concebida. Nos encontramos, más bien, con un Norte Grande de intercambios intensos. El despliegue de las capacidades y potencialidades creativas aquí situadas ponen en evidencia las coordenadas que resultan productivas para la poiesis teatral.

COORDINADORES MAURICIO TOSSI Y LEANDRO ARCE DE PIERO
CONICET - INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO - UBA ||| ICSOH- UNSA-CONICET